

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

SANATIN YAPISAL SORUNLARI

**Ömür KARSLI
2502160065**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayhan BIÇAK

İSTANBUL- 2022

ÖZ

SANATIN YAPISAL SORUNLARI

Ömür KARSLI

Bu çalışmada sanatın anlamı ile sanatta yerellik ve evrenselliğin yeri sorunları ele alınmıştır. Altı çizilen sorunlar, bir araya geldikleri sanatın yapısı bağlamında irdelenmiştir. İnsanoğlunun evrensel ihtiyaçları doğrultusunda kültür ve unsurları, coğrafi, toplumsal ve tarihsel nedenlerle birlikte bulunan topluluklar tarafından çeşitli şekillerde üretilmiştir. Böylece evrensel kültür içinde yerel kültürel oluşumlar şekillenirken, insanın evrensel manevi ihtiyacı olan sanat da yerel sanatlar ve sanat anlayışlarınca karşılanmıştır. Bununla birlikte modern dönemden başlayarak geliştirilen, sanatın anlamına ve sanatta yerellik ve evrenselliğin rolüne dair görüşler sorunlar içermektedir. Sanat, sanat eserine indirgenerek açıklandığı için bütünlüğü parçalanmakta, toplumsal ve kültürel arka planı göz ardı edilmektedir. 18. yüzyılda gelişen modern sanatın ve sanat felsefesinin Batı sanatını evrensel diğer toplumların sanatını yerel görerek ötelemesi ve küresel çapta yayılması ise bir diğer sorundur. Bu sorunlar karşısında hem sanatın bütünlüğünü sağlamak hem de her sanatın yerellik ve evrensellelikle kurulduğunu göstermek ve bütün sanat anlayışlarının değerli olduğunu temellendirmek için, sanatın yapısının tartışılması gerekmektedir. Söz konusu tartışma için problemin yeniden kurulması, yeni bir yaklaşım biçiminin kullanılması ve bir açıklama modelinin üretilmesi önem kazanmaktadır. Bu anlayışla sanatın yapısı antropolojik yaklaşım eşliğinde sırasıyla kökeni, yerelliği, evrenselliği ve geleceği bağlamında tartışılmıştır. İnceleme sonucunda sanatın yapısının, sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı yapıtaşlarını içeren bütünsel bir eylem-olgu-değer olduğu ve yapı unsurlarını yerellik ile evrenselliğin oluşturduğu ortaya konmuş, yerellik yerine kültürel, evrensellek yerine de insanşumûllük/insanlık kavramları önerilerek, sanatın kültürel ve insanşumûllük temelinde meydana geldiğine ulaşılmıştır. Bu bağlamda bütün sanat anlayışlarının önemi vurgulanarak, sanat değerinin yaşaması için sanatın geleceğine dair öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sanat, yapı, köken, yerellik, evrensellek, kültürel, insanlık.

ABSTRACT

STRUCTUREL PROBLEMS OF ART

Ömür KARSLI

In this thesis, two problems, the meaning of art and the place of locality and universality in art, are examined. The underlined problems were examined in the context of the structure of art in which they came together. In line with the universal needs of mankind, culture and its element have been produced in various ways by the communities that are together for geographical, social and historical reasons. Thus while local cultural formations were shaped within the universal culture, art which is the universal spiritual needs of man was also met by local arts and artistic understandings. However the views on the meaning of art and the role of locality and universality in art contain problems which have been developed starting from the modern period. Since art is explained by reducing it to a work of art, its integrity is fragmented and its social and cultural background is ignored. Another problem is that the modern art and philosophy of art which developed in 18th century saw Western art as universal, seeing the art of other societies as local, and spreading it globally. In the face of these problems it is necessary to discuss the structure of art to show that every art is established with locality and universality and to justify that all understandings of art are valuable. For the discussion in question, it is important to re-establish the problem to use a new approach and to produce an explanation model. With this understanding the structure of art is discussed in the context of its origin, locality, universality and future with an anthropological approach. As a result of the examination it has been revealed that the structure of art is a holistic action-fact-value that includes the artist-artwork-audience building blocks and that the structural elements are formed by locality and universality. In this context by emphasizing the importance of all understandings of art, suggestions for the future of art are presented so that the value of art can be lived.

Key Words: Art, structure, origin, locality, universality, culturality, humanity.

ÖNSÖZ

Felsefe anlayışının payandalarını üç temel ilke meydana getirmektedir. Türk düşüncesinin ustalarından derlediğim bu ilkeler, hocaların çeşitli çalışmalarından hareketle ilkeleştirilmiştir. Birincisi, Takiyettin Mengüşoğlu'ndan aldığım alçakgönüllülükle Türkçe düşünme ilkesidir. Nermi Uygur'dan devşirdiğim, dünya sorunlarına Türkçenin içinden cevap verme, ikinci ilkemdir. Eserlerinde sorunların yapısına eğilen ve açıklama modeli sunmaya yönelen hocam Ayhan Bıçak'ın yapı-model odaklı felsefe kurgusu ise üçüncü ilkemi oluşturmaktadır. Sıraladığım üç ilkem, felsefeye bakışımı ve tezimi biçimlendirmiştir.

Kaleme alınan *Sanatın Yapısal Sorunları* adlı doktora tezinde sanatın yapısının bir sorun olduğuna ve yapının unsurlarına dair problemlere işaret edilmekte, köken, yerellik, evrensellik ve gelecek bağlamında bütünsel bir açıklama modeli üretmeye çaba harcanmaktadır. Çalışma boyunca Türkçe düşünmeye, Türk düşüncesine katkıda bulunmuş düşünür ve sanatçıların görüşlerine öncelik vermeye, yerellik ile evrensellikte olduğu gibi kavramların tartışma için yetersiz olduğu düşünüldüğünde, Türk düşüncesindeki kavramların yeniden içeriklendirilerek kullanılmasına özen gösterilmiştir.

Tezin yazım sürecinde birçok fırsatın, sohbetin ve dostluğun büyük faydasını gördüm. Antropolojik yaklaşımın ve yerelliğin önemini anlamamda katıldığım sanat projeleri ve ekip üyesi olarak çalışmalara devam ettiğim Van Çavuştepe Kalesi ve Nekropolü kazıları, ufuk açıcı deneyimler kazandırdı. Kazılarına katılma fırsatını sunan YYÜ arkeoloji bölümü hocalarına ve sorularıma bıkmadan cevap veren arkeoloji bölümü öğrencilerine teşekkür ederim.

Sanat felsefesinin birçok kuramsal sorununu pratiğin içinden gelen birileriyle tartışma şansı da yine sorunlara bakışımı değiştirmiştir. Bu bakımdan fotoğraf sanatçısı kardeşim Kubilay Karslı ile kuramsal sorunlar hakkında pratiğin gerçek kaygılarıyla tartıştığımız sohbetler, sorunlara sanatçı perspektifinden eğilebilmeme imkân sunduğu için kendisine teşekkür ederim.

Antropolog Doç. Dr. Hakan Yılmaz, tanıştığımız günden bu yana dostluğu, ağabeyliği ve hocalığı ile her zaman yanımda olarak desteğini esirgememiş, bilgilerini

cömertlikle paylaşmıştır. En çok ihtiyacını duyduğum tezimdeki düşüncelerin sorgulanmasına, hiçbir zaman ertelemekten ve sıkılmadan iştirak etmiş, saatler süren tartışmalara içtenlikle katılarak, açık yüreklilikle eleştirilerini sıralamıştır. Eleştirilerinden ve bakış açısından çokça yararlandığım hocam Hakan Yılmaz'a teşekkür ederim.

Doktora öğrencisinin gereksindiği gücü, cesareti ve kazanabileceği en büyük zenginliklerden biri olan yeni görme biçimlerini sunan, eşit eleştirel diyalogla felsefi bakışı diri tutan ve yeni bir söyleme dair inancını aşıl原因an hocam Prof. Dr. Ayhan Bıçak'a ne kadar teşekkür etsem de kifayetsiz kalacaktır. Akademik öğretimin gediklerini, usta-çırak ilişkisinin kadim bilgeliği ve samimiyetiyle dolduran hocam olmasaydı bu tez de var olmazdı. Felsefenin, kendi kazı aletini kendisinin ürettiğini, ancak bu aletle kişinin üstündeki toprağı kazarak kendisini gün ışığına kavuşturabileceğini ve hakikatte felsefe yapmanın hürriyet olduğunu, konuşmalarımızdan, yürüyüşlerimizden ve yapıtlarından öğrendiğim hocam Ayhan Bıçak'a en derin saygılarımı ve şükranlarımı sunuyorum.

Tez izleme jürimde yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Oktay Taftalı'ya ve Doç. Dr. Cahid Şenel'e, verdikleri destek, paylaştıkları tecrübeler ve dile getirdikleri öneriler için de minnettar olduğumu ifade etmeliyim.

Tezin yazılması için gerekli koşulları sağlamaya çalışan, inancı ve desteğiyle yanımda olduğunu hissettiren eşim Duygu Ermiş'e ve zamanın ortasında tezimi bitirmemi heyecanla takip eden oğlum Teoman'a da teşekkür ederim.

Sanat duygusunu ilk defa kendisinde gözlemlediğim ve farkında olmaksızın sanat nedir sorusunu çocukluğumda zihnime düşüren babama ithaf ettiğim tezimin, Türk düşüncesine ve sanat felsefemizin gelişim çizgisine katkı sunmasını temennî ederim.

Ömür KARSLI

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM SANATIN KÖKENİ VE YAPISI

1.1. Sanatın Kökeni Sorusunun Önemi ve İçeriği.....	7
1.1.1. Köken Araştırmalarına Karşı Görüşler ve Eleştirisi: Takiyettin Mengüşoğlu ve Ömer Naci Soykan	9
1.1.2. Sanatın Kökenini İnceleyen Yaklaşımların Değerlendirilmesi: Sanat Tarihi, Felsefe ve Antropoloji	13
1.2. Kültürün Oluşum Sürecinde Sanatın Kökenleri.....	18
1.2.1. Sembolik Düşünme	19
1.2.2. Form Verme	22
1.2.3. Estetik Bilinç.....	27
1.3. Sanatın Gelişimi: Kökensel, Geleneksel ve Kurumsal Sanat.....	29
1.4. Sanatın Yapısı: Tanım Tartışmaları	39
1.4.1. Sacayağındaki Sanat.....	45
1.5. Sanatın Kökeni ile Yapısı Arasındaki İlişki.....	54

İKİNCİ BÖLÜM SANATIN YERELLİĞİ/KÜLTÜRELLİĞİ

2.1. Yerellik Kaygısı ve Yerellik Arayışları	65
2.2. Yerellik Kavramını Tartışmak	70
2.2.1. Yerellikten Önce Yerel	76
2.2.2. Yerellik: İnsan-Mekân-Tarih	78
2.2.3. Yerelleşme.....	85
2.2.4. Yerelliğin Nitelikleri, Sorunları ve Öneri: Kültürelilik.....	90
2.3. Sanatın Yerelliğinin/Kültürelliğinin İlkeleri	95
2.3.1. Malzemenin Kültürelliği	96
2.3.2. Gelenegın Kültürelliği.....	101
2.3.3. Sembollerin Kültürelliği.....	114

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATIN EVRENSELLİĞİ/İNSANŞUMÛLLÜĞÜ

3.1. Modern Sanat Sisteminin Kuruluşu ve Sanatın Evrenselliği	124
3.1.1. Sanatın Evrenselliği Düşüncelerinin Temel Özellikleri.....	128
3.1.2. Sanatın Evrenselliği Düşüncelerinin Eleştirisi.....	136
3.2. Evrensellik Kavramını Tartışmak	143
3.2.1. Evrensellik Söylemine Karşı Çıktılar	144
3.2.2. Evrensellik Söyleminin Kurgusalılığı	147
3.2.3. Evren Tasavvuru ve Evrensellikler	158
3.2.4. Evrenselliğin Sorunları.....	163
3.2.5. Evrensellik Kavramına Öneri: İnsanşumûl Sanat	167
3.3. Sanatın Evrenselliğinin/İnsanşumûllüğünün İlkeleri	170
3.3.1. Sanat Duygusunun İnsanşumûllüğü	171
3.3.2. Duy(g)uların İnsanşumûllüğü	178
3.3.3. Sanat Değerinin İnsanşumûllüğü	182

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATIN GÖRÜNÜMÜ VE GELECEĞİ

4.1. Sanatın Görünümü	194
4.2. Sanatın Geleceği.....	200
4.2.1. Sanatın Sonu Tartışmaları	203
4.2.2. Kaygılar ve İmkânlar.....	209
SONUÇ	230
KAYNAKÇA	234
ÖZGEÇMİŞ	254

GİRİŞ

Sanatın ne olduğuna ve sanatta yerellik ile evrenselliğin yerine dair kaygıların bulunduğu sanatın yapısı sorunu, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Ancak söz konusu sorunlar, sanatın neliği ve sanatın yerelliği ile evrenselliği niçin kaygı duyulmayı gerektirmektedir ve bu hususlarda verilmiş cevaplar niçin tatmin edici değildir, soruları cevaplandığında temellerini bulabilir.

Sanat, kültürün içinde doğmuştur. Burada bir öncelik-sonralık ilişkisini tartışmak yerine sanat-kültür bağlantısının zorunluluğuna dikkat edilmelidir. Kültür ise insanın ihtiyaçları doğrultusunda şekillenerek varlığa gelmiştir. İnsanoğlu, hayatını devam ettirebilmek için aletler yapmak, düşünceler geliştirmek, değerler üretmek ve bunlar etrafında kurumları geliştirmek zorunda kalmıştır. İşbu maddi ve manevi insan üretimlerinin sistematik bütünlüğüne kültür denmektedir. İnsan ile kültür arasındaki ayrılmaz ilişki, insanın olduğu her yerde geçerli olan, insanı anlamayı sağlayan evrensel/insanşumûl bir gerçekliktir. Kültürün geniş bağrında, coğrafi, tarihsel vd. nedenlerle, farklı insanların bir araya gelmesiyle oluşan ve birbirinden başkalaşan topluluklar ise yerel kültürleri, kültürel toplulukları oluşturmuşlardır. Böylece insanoğlu hem evrensel kültürleri hem de yerel kültürleri üretmiş bir merkez olarak, evrenselliğin de yerelliğin de sebeplerini kendisinde toplamıştır. Kültür sürecinde ortaya çıkan sanat da evrensel ihtiyaçlar ekseninde meydana gelmiş ve yerel kültürler nedeniyle çeşitlenmiştir. Sanatın varlığa getirilmesinin sebebi, insanın manevi yönünün fark edişlerini, arzularını, arayışlarını ve önerilerini dile getirmek istemesidir. Bu ihtiyaç bütün insanlarda bulunmakla beraber, her kültürel topluluk çeşitli malzemelere ve birikimlerine dayanarak, muhtelif ifade edişlere ulaşmış ve sanat evrenine kendi sesini ve rengini katmıştır. Sanatın evrenselliği, toplulukların sanatlarının yerelliğinin birlikteliği ile somutlaşmıştır. Buna göre sanat kültürün içinde yerellik ve evrensellik niteliklerini birlikte taşımaktadır.

Sanatın bir ihtiyaçtan doğması kabulü, sanatın neliği üzerindeki soru işaretlerini kaldırmaya yetmemektedir. İnsanın manevi katmanının karmaşıklığı, çok anlamlılığı, farklı alımlanmalara uygunluğu ve olgu dünyası gibi ölçüp biçmelere kapalılığı, sanatın yapısı üzerine nihai yargılara izin vermemektedir. Öte yandan sanatın sıradışı

ve cezbedici varlığı ise üzerine konuşup yorum yapmaya sevk etmekte, anlamaya çağırmaktadır. Tam da bu çarpışan nedenler ve istekler nedeniyle sanatın ne olduğu, diğer bir deyişle sanatın yapısı, sorun olarak önümüzde durmaktadır. Her toplumun sanatın neliğine dair cevapları bulunmasına karşın, kapsamlı, derin ve temellendirilmiş cevapları felsefe alanında aramak makul görünmektedir. Bu noktada 18. yüzyılda modernite içerisinde gelişen ve ekole dönüşen Batı sanat felsefesinin açıklamalarına bakıldığında sanatın, sanat eserine indirgendiği, toplum ve kültür bağlamlarından soyutlanarak ontolojik bir yaklaşımla ele alındığı göze çarpmaktadır. Bu nedenle anılan sanat felsefesi ekolünde sanatın bütünsel bağlamından uzak değerlendirildiği izlenimi uyanmaktadır. Türk düşüncesinde Batılılaşmanın etkisiyle Tanzimat'tan bu yana gelişen sanat felsefesi çalışmalarına bakıldığında da durum değişmemektedir. Rıza Tevfik'te eksik ve dağınık bir görünüm arz eden estetik açıklamalar, İsmail Tunalı ile felsefî bir sisteme girmiş olsa da sanat, sanat eseri merkezinde incelenmiş, Tunalı'da ve sonrasında, Batı sanatının anlayışı, değerleri ve felsefeleri itirazlara rağmen kabul edilerek sürdürülmüştür. Buna göre sanatın yapısı, Batı sanat felsefesi ekolünde ve Türk düşüncesinde getirilen açıklamalara karşın, bütünlüğü içinde kavranması için yeniden tartışmayı gerektirmektedir.

Sanattaki yerellik ve evrensellik ise diğer bir sorun olarak gün yüzüne çıkmaktadır. Batı sanatı 18. yüzyılda kurumsallaşırken güzel sanatların biricik kaynağı ve en ileri temsilcisi olarak kendisini görerek, sanatının evrensel olduğunu tasavvur etmekten şüphe etmemiştir. Peşi sıra gelişen sanat felsefesi ise evrensellik duygusuna ihtiyaç duyduğu rasyonel temeli geliştirerek sunmuş, Batı sanatının evrenselliği sanısı emin adımlarla sömürgecilik üzerinden dünyanın dört bir yanına yayılmıştır. Batı dışı toplumların geleneksel sanatları ve sanat anlayışları ötelenerek, modern sanat kurumları ve değerleri buralarda yerleşmiştir. 20. yüzyılda modern sanat eleştirilse dahi Batı sanatının evrenselliği esaslı bir hesaplaşmaya konu edilmemiştir. Diğer tarafta yani modernleşmeyi kaçırmış toplumlarda ise bu durum, kanıksanmış bir düşünme tarzının yeşermesine sebep olmuştur. Eğitim hayatım boyunca defalarca karşılaştığım bu düşünme tarzının yol açtığı huzursuzluğun konusunu da yerellik ve evrensellik kavramları teşkil etmektedir. Bahsedilen düşünme tarzı modern Batı dünyasının kurumlarını ve değerlerini evrensel, Türkiye'dekileri ise yerel görmekte,

yerelden evrensele gidilmesini salık vermektedir. Geride kalmışlık endişesi taşıyan toplumda bu düşünme biçimi gündelik hayatın birçok farklı alanında ideolojilerde, duygularda ve tavırlarda açığa vurmaya devam etmektedir. Toplumun önemli kurumlarından sanat alanında da yerelden evrensele gidilmesi bir zorunluluk olarak kabul edilmektedir. Fakat yerelden evrensele nasıl gidileceğinin yolu bulunamadığı gibi nasıl aranılacağı da bilinmemekte, evrensellik Batı tarafından tanınmak sığılığında sıkışıp kalmaktadır. Aynı düşünüş, yerel olduğu için kendi sanatını değersizleştirerek geri plana atmakta, kendi estetik duyusunu küçümsemektedir. Dahası Batı'nın evrensel bizim ise yerel olduğumuz kabulü Türk sanatı, Türk romanı, Türk resmi gibi kavramsallaştırmaları da muğlaklaştırmakta ve altını oymaktadır. Sanat evrensel Batılı bir değer olarak algılandığından, bir şeyin aynı anda hem yerel hem de evrensel olması anlamlandırılmamaktadır. Roman, resim ve heykel ithal edilen bir tür olduğuna göre yerli bir Türk romanı, Türk resmi, Türk heykeli olabilir mi? Türk resmini yerel yapan nedir? Türk romanı nasıl evrensel olabilir? sorularına derinlikli cevaplar bulunamamıştır. Sığ ve bulanık cevaplarla kafa karışıklığı sürmüş, yerelliğin ve evrenselliğin ne olduğu yeterince tartışılmamış ve Batı'nın evrensel bizim ise yerel olduğumuz kanısı yerini koruyarak, kendini değersizleştirme duygusunu beslemiştir.

Sanat evrensel bir ihtiyaç ve bütün toplumlarda görülen kültürel bir etkinlik olduğuna göre herhangi bir bölgenin sanatının evrensel, diğerlerinin ise yerel olarak değerlendirilmesi makul değildir ve başka etkenlerin rol oynadığını akla getirmektedir. Öyleyse sanatın, yerelliğin ve evrenselliğin tekrardan tartışmaya açılması, sanatın kavramsal haritasının baştan çizilmesine gerek görülmektedir. Bu bağlamda cevaplanması beklenen sorular sıralanmalıdır. Sanatın neliğine yönelik sorular şöyle belirlenebilir: Sanat nedir? Kültür-sanat ilişkisi nasıl tasvir edilebilir? Sanatın kökeni nedir? Sanatın kökeni niçin tespit edilmelidir? Sanatın kökeni üzerine çalışmalardaki sorunlar nelerdir? Sanatın kökenindeki etkenlerin sanatın oluşumundaki rolü nedir? Sanatın yapısını kuran nedir? Sanatın kökeni ile yapısı arasındaki ilişki nedir? Sanatın kökenindeki etkenlerin ve yapısının, yerellik ve evrensellekle arasındaki ilişki nedir? Sanat niçin ortaya çıkmıştır? Sanat ile zanaatın farkı nedir? Sanat niçin bir değerdir? Sanatın tarihsel gelişimi nasıl olmuştur? Sanatın tarihsel dinamikleri niçin değişmiştir? Sanat sistemleri nelerdir?

Sanatın yerelliğine ve evrenselliğine yönelik sorular ise şu şekilde sıralanabilir: Yerellik nedir? Sanatın yerellikle ilişkisi nedir? Yerellik sanat bağlamında doğru bir kavram mıdır? Sanatın yerelliği nerede saptanabilir? Evrensellik nedir? Sanatın evrensellelikle ilişkisi nedir? Evrensellik ile sömürgeci ideoloji ilişkili midir? Evrensellik yerine başka bir kavram önerilmeli midir? Sanatın evrenselliği nasıl temellendirilebilir? Sanatta yerellikle evrensellik ilişkisi kurulabilir mi? Sanat sistemlerinin yerellik ve evrensellelikle ilişkisi nasıl değerlendirilebilir? Yerellik evrensellik tartışması bağlamında sanatın tanımı nasıl yapılabilir? Yerellik-evrensellik ilişkisi penceresinden bakıldığında sanatın sonu gelir mi? Sanatın geleceği niçin tartışılmalıdır? Sanatın geleceğine dair beklentiler nelerdir? Sanat değeri gelecekte nasıl korunabilir?

Sanatın yapısının ve bu yapıda yerellik ile evrenselliğin yerinin temel problemi oluşturduğu tezde, sıralanan sorunlar cevaplandırılarak üç amaç gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Birinci amaç sanatın yapısını açıklayan bir model geliştirmektir. İkinci amaç, sanatın yapısındaki yerelliğin ve evrenselliğin payını tartışarak, bütün sanatların yerellik ve evrensellelikle yüklü olduğunu, yerelden evrensele gidilmediğini, yerellelikle evrensellik arasında hiyerarşi değil geçişlilik bulunduğunu, her toplumun sanatının şimdi ve burada yerellik ve evrensellik taşıdığı düşüncesini temellendirmektir. Üçüncü amaç ise sanatın yerellik yönünün temellendirilmesiyle bütün toplumların sanatının ve sanat anlayışlarının eşdeğer kılınmasının, toplumların kendi sanatlarına dayanarak sanat felsefelerini inşa edebilmelerinin felsefi zeminini kurmaktır.

Mevcut cevaplar sanatın yapısal sorunlarına tatmin edici bir kavram haritası veremediğine göre yeni bir açıklama modeline girilmesi kaçınılmazdır. Yeni bir model ise sorunu farklı bir biçimde kurmayı, alışıldık yaklaşımları ötelemeyi ve yeni kavramsallaştırmalarla incelemeyi gerektirmektedir. Sanat sorunu antropolojik yaklaşımla kökeninden geleceğine değin incelenerek, bütünsel bir harita oluşturulmalıdır.

Sanata bütünsel bakmak, ontolojik, epistemolojik ve sanat tarihsel yaklaşımlardan ayrıdır. Bahsi geçen yaklaşımlar sanat alanının bütünselliğini parçalamış ve indirgemeci bir tavır sergilemişlerdir. Bu hususta Mengüşoğlu ve Tunalı da ikazda bulunmaktadır. Ancak Mengüşoğlu'nun ontolojik-antropolojik yaklaşımı da

Tunalı'nın sanat ontolojisi de istenilen bütünselliğe erişememiştir. Sanatın bütünselliğiyle kavranması için antropolojik yaklaşım daha uygundur. Antropolojik yaklaşım, sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcının paydaşı insanı odağına alır ve sanatın yapıtaşlarını aynı düzlem üzerinde yorumlar. Ayrıca antropolojik yaklaşım incelemesinde nesnesinin kökenini ve gelişimini göz önünde tuttuğundan tarihselliği benimsemiş bir özellik taşır. Sanatı bütünselliği ile değerlendirebilmek için antropolojik yaklaşımın insan merkezli ve tarihsel bakış açısına başvurulmalıdır.

Sanatın yapısının antropolojik yaklaşımla inceleneyeceği bu tez dört bölümden müteşekkildir. Birinci bölümde sanatın kökeni ve yapısı araştırılmaktadır. Köken sorunuyla başlamak hem antropolojik yaklaşımın hem de felsefe araştırmasının önceliğidir. Sanatın temellendirilmesi ve kurgulanması için kökenin belirlenmesi elzemdir çünkü köken sanatın yapısını şekillendirmektedir. Bu görüşler doğrultusunda ilk bölümde sanatın kökeni irdelenerek verilen cevaplar gözden geçirilmekte, insanın kültürü oluşturma sürecinde sanatı ortaya çıkaran koşullar saptanmaya çalışılmakta, sanatın kökeninden günümüze tarihsel aşamaları ve sistemleri yeniden adlandırılarak değerlendirilmektedir. Kökende ulaşılan veriler rehberliğinde sanatın yapısı tanımlar üzerinden tartışılmakta, sanatın yapısını bütünüyle kucaklayacak bir tanımlama çabasının imkânı soruşturulmaktadır. Köken ile yapı arasındaki ilişki açığa çıkarılarak, sanatın yapısının yerellik ve evrensellelikle ilişkisi tespit edilmektedir.

Tezin ikinci bölümünde sanatın yerelliği tartışılmaktadır. Sanatın yerelliği düşüncesi, modern sanatta evrensellelik sanısı baskın olduğu için sanat felsefesinin gündeminde yeterince yer bulamamıştır. Bu nedenle Benedict Anderson'un milliyetçilik için söylediği büyük düşünürlerden yoksunluk, yerellik için de geçerlidir. Yerelliğin büyük düşünürleri olmamıştır. Ancak bu gerçeklik, sanatın yapısındaki yerelliğin tartışılması ihtiyacını yadsıyamaz. Modernleşmek isteyen Batı dışı toplumlar, geleneksel kimliklerinin tehdit altında olduğunu hissettikleri için yerelliği tartışmışlardır. Bu toplumlardan biri olarak yürüttüğümüz tartışmalara bakıldığında sorunun felsefileştirilemediği, birtakım reçetelerle yerelliğin bulgulanmaya çalışıldığı ama kuramsal eksikliğin kavramdan kaymalarla sonuçlandığı görülmektedir. Yerelliğin doğru tespiti, içeriğinin irdelenmesi ile mümkündür. Bu nedenle ikinci bölümde yerellik incelenmekte, taşıdığı sorunlu anlamlar nedeniyle kültürel

kavramı önerilmekte ve ardından sanatın yerelliğinin ilkelerinin neler olduğu ortaya konulmaktadır.

Tezin üçüncü bölümünde sanatın evrenselliği ele alınmaktadır. Sanatın evrenselliği düşüncesi modern dönemde Batı düşüncesinde toplumsal ve ekonomik gelişmelere paralel olarak üretilmiştir. Bu düşüncenin kuramsal zemini sanat felsefesinde bulunmaktadır. Sanatın evrenselliğinin nasıl temellendirildiği mercek altına alınarak, zayıf noktaları belirtilmektedir. Sorunların büyük bir kısmının evrensellik kavramından kaynaklandığı düşünüldüğü için evrensellik kavramı da irdelenerek çelişkileri işaretlenmekte ve yerine insanşumûl/insanlık kavramı önerilmektedir. Bunu takiben sanatın evrenselliğinin ilkeleri sanatın bütün yapıtaşlarını kapsayacak şekilde değerlendirilmektedir.

Tezin son bölümünde çağdaş toplumda sanatın görünümü ve geleceği tartışılmaktadır. Sanatın sonu tartışmaları değerlendirilerek, sanatın günümüzdeki sorunları ve gelecekteki olası değişimler karşısındaki değeri sorgulanmakta, kurumsal çağdaş sanat dünyasının Batı-merkezci ve piyasa odaklı değer sisteminden duyulan kaygılar doğrultusunda geliştirilen yaklaşımlar değerlendirilmekte, insanşumûl bir sanat sistemine geçişin imkânı araştırılarak öneriler sunulmaktadır.

Böylece sanatın yapısının ve sanattaki yerellik ile evrenselliğin, antropolojik yaklaşımla köken-yapı, yerellik, evrensellik ve gelecek başlıklarında tartışılmasıyla ulaşılan sonuçlar, tutarlı ve bütünsel bir sisteme kavuşturularak sanatın yapısına dair açıklama modeli ortaya çıkarılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATIN KÖKENİ VE YAPISI

Sanatın kökeni bir sorun görünümü arz etmektedir ve bu nedenle sanatın yapısını sorgulayan araştırmacı için öncelikli öneme sahiptir. Kökeni bilinmeden, kökendeki etkenler belirginleştirilmeden sanatın yapısını anlamak güçleşmektedir. Sanatın kökeni kültür bağlamında insanın farklı niteliklerinde bulgulanmaya çalışılarak, sanatın sembolik düşünme, form verme ve estetik bilinçle ilişkisi açığa çıkarılmalıdır.

Sanatın kökeni, sanatın gelişim sürecini belirlediğinden ve sanat tarihsel gelişiminde farklı kimliklerle karşımıza çıktığından ötürü, sanatın kökeninin gelişim sürecindeki sanat dönemleriyle ilişkisi de sorgulanmalıdır. Sanatın kökenden türeyerek gelişiminde hangi kimliklere büründüğü ve nasıl sanat sistemlerine dönüştüğü incelenmektedir. Sanat sistemleri arasındaki farklar bilinmeden tek bir sanat sistemini referans alan indirgemeci yorumlardan sakınmak için, sanatın gelişim dönemleri adlandırıp içeriği açıklanmalıdır. Sanat dönemlerine yeni kavramsallaştırmalar önerilerek temel nitelikleri ve değerleri ortaya konmaya, dönemler arasındaki süreklilikler ile başlıkların tespit edilmesine çaba gösterilmektedir.

Sanatın yapısı ise sanatın kökeninin ve tarihsel gelişiminin ortaya konmasının ardından irdelenmektedir. Sanatın yapısının incelenmesi için sanat felsefesinde geliştirilmiş tanım yaklaşımlarına bakılmakta, bu yaklaşımların sorunları belirlenerek, bütünsel bir tanımlama yapmaya ve böylece sanatın yapısını gün yüzüne çıkarmaya gayret edilmektedir. Sanatın kökeni ile sanatın yapısı arasındaki ilişki gözden geçirilerek hem sanatın hem de sanat sistemlerinin yapısındaki yerellik ve evrenselliğin yerinin belirlenmesi amaçlanmaktadır.

1.1. Sanatın Kökeni Sorusunun Önemi ve İçeriği

Felsefe araştırmaları için köken incelemesi önceliğe sahiptir. Felsefe araştırmacısı, ele aldığı konunun sorunlarına tatmin edici cevaplar vermek için konu alanının düşünsel haritasını ortaya serebilmelidir. Konusunun sorunlarını, bu sorunların hangi

sorunlarla komşu olduğunu, muhtemel cevapları, cevapsız soruları, yeni soru potansiyellerini içeren alanın düşünsel haritası, felsefeciye incelediği alandaki kendi konumunu da gösterecektir. Felsefecinin amacı, incelediği sorunlara açıklama gücü yüksek çözümler üretebilmekse, felsefeci, konu alanının düşünsel haritasında hangi sorunun geçici hangisinin kalıcı olduğunu, sorunlar arasındaki ilişkiselliği ve hiyerarşiyi görebilmelidir. Bu bağlamda bir şeyin kökeni sorunu, doğası itibarıyla önceliklidir, kalıcıdır ve diğer sorunların da sebebidir. Felsefe araştırmacısı köken sorununa dair ne denli güçlü düşünceler üretebilirse, o denli sorun alanını kavrayabilir ve sorun alanına hâkim bir konumda bulunabilir. Bunun yanında kökene dair kavrayış geliştirebilen felsefeci, alanının potansiyel ufuklarını seyrederek ve yeni sorun alanlarına işaret ederek, geleceğe yönelik düşünceler geliştirebilir. Kökeni araştırmak felsefeciye derin ve derinliği ölçüsünde geniş bir görüş açısı kazandırır. Sorun alanlarına yönelik yeni teoriler geliştirebilmek için köken incelemesine girişmek zorunluluktur.

Şiir Sanatı eserinde şiirin kökenini sorgulamayı amaçlayan George Thomson (1903-1987), kökeni neden incelediğini de açıklar (Thomson, 1984: 5);

“Şiirin tadına tam varabilmemiz için, onun ne olduğunu anlamamız gerekir; ne olduğunu anlamamız için de, nasıl ortaya çıkıp geliştiğini araştırmamız. Ayrıca, ilkel şiiri incelememizin kendi şiirimizin geleceği konusunda da bize yararlı şeyler öğreteceğine inanıyorum.”

Aynı duyarlılığa sahip diğer bir düşünür olarak Eliade ise, arkaik toplumlardaki mitleri ve mitsel düşünceyi incelerken, bu toplumlarda köken düşüncesinin yerine de değinmiştir. Eliade’ye göre mitler, şeylerin kökenini açıklamaktadır. Kökenin bilinmesinin niçin önemli olduğunu Eliade ifade etmektedir (Eliade, 1993: 20);

“Gerçekten de, bir nesnenin, bir hayvanın, bir bitkinin, v.b.’nin kökenini bilmek, onlar üstünde sihirli bir güç edinmek demektir; insan bu sayede onlara egemen olmayı başarır, çoğalmalarını ya da istenilen ölçüde üretilebilmelerini sağlayabilir. Erland Nordenskiöld, Cuna yerlileriyle ilgili özellikle etkileyici nitelikte birkaç örnek aktarmıştır. Yerlilerin inanışlarına göre, mutlu avcı av hayvanının kökenini bilen avcıdır. Bazı hayvanların evcilleştirilmesi sağlanabiliyorsa, bunun nedeni yaratılışlarına ilişkin sırrın büyücüler tarafından bilinmesidir.”

Arkaik toplumlarda yaygın olan köken inancı ve ihtiyacı, günümüz toplumlarında modernitenin etkisini hissettirip çoğalttığı günden beri azalmış ya da gündelik yaşamın telaşı içinde ötelenmiştir. Kökenin/kaynağın felsefede metafizikle ilişkilendirilmesi ve metafiziğin 18. yüzyıldan itibaren felsefe sahnesinde geri plana itilmesi sebebiyle, metafizikle bir tutulan köken araştırmaları düşünürlerin gündeminden de çıkmıştır. Buna karşılık köken açıklamalarına duyulan ihtiyaç ilksel ve vazgeçilmezdir. Thomson ve Eliade'nin görüşlerindeki ortak nokta, kökeni bilmenin insanı mutlu edeceğidir. İncelediği konunun ya da şeyin kökenini bilmek, insana tam bir emniyet, rahatlık ve hakimiyet duygusunu tattıracaktır. Bu bağlamda köken incelemesi, insanın varoluşsal kaygılarıyla yakından ilgilidir.

Sanatın kökeni ile kastedilenin ne olduğunu Heidegger, bu sorunu temel aldığı kitabının açılışında şöyle açıklamaktadır (Heidegger, 2011: 9);

“Köken kelimesi burada, bir şeyin nereden, ne sayesinde, ne ve nasıl olduğu, anlamında kullanılmaktadır. Oluş ve nasıl oluşa şeyin varlığı diyoruz. Bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağıdır. Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün kökeni sorusunu da içerir.”

Kökeninin ne olduğu bilinmeden şeyin ne olduğu bilinemeyeceği için, sanat nedir sorusunun cevabına da ancak köken araştırmasıyla erişilebilir. Dolayısıyla sanat nedir sorusunu araştırmada önceliği, sanatın kökeninin ne olduğu, ne zaman, nereden ve niçin doğduğu, hangi temel insan ihtiyaçlarıyla ilişkili olduğu türünden sorunlar grubuna vermemiz gerekmektedir. Sanatın anlamına ve yapısına ilişkin görüş, bu sorunlara verilebilecek olası cevap denemelerinden sonra şekillenebilecektir.

1.1.1. Köken Araştırmalarına Karşı Görüşler ve Eleştirisi: Takiyettin Mengüşoğlu ve Ömer Naci Soykan

Felsefe problemlerinde köken araştırmalarına girişmeye karşı olan, köken araştırmalarının zaman kaybı olduğunu öne süren düşünürler de mevcuttur. Bu düşünürlerden biri olarak Takiyettin Mengüşoğlu (1905-1984), cumhuriyet döneminde Türk düşüncesinde felsefi antropoloji ekolünü kurumsallaştırmayı denemiş ve eserleriyle insan felsefesine dair geniş bir düşünsel harita oluşturmuştur. Düşünür

geliştirdiği ontolojik-antropolojik bakış açısı uyarınca (Mengüşoğlu, 2020: 15), insan fenomenlerini irdelerken, bu fenomenlerin tasvirine ve işlevine odaklanmaktadır. Bu bağlamda Mengüşoğlu, felsefede tanımlar verilmesinden yana da değildir. Düşünürün tanım yaklaşımlarına eleştirilerine yakından bakıldığında, köken veya kaynak sorununa ilişkin görüşleri de anlaşılabilir. Mengüşoğlu, 2020: 15).

Mengüşoğlu'ndaki tanım karşıtlığı felsefesinin bütününe teşmildir. Tanım donmuş, kalıplaşmış olduğu için sakıncalıdır; hayat değişmeye devam etmektedir ve değişim süreklidir (Mengüşoğlu, 2017: 89, 119). Bunun yanında tanım, var olana doğrudan yaklaşmak yerine var olan üzerine düşünerek naif değil refleksif bir tavır takınır (Mengüşoğlu, 2017: 92-93). Refleksif tavır, düşünürü gerçek hayattan ve varlıklardan kopararak felsefi spekülasyonlar içine sürükler. Böyle bir durumda felsefecinin düşünceleri, varlıklar ve gerçek yaşam üzerine söz söyleyebilmekten aciz kalacaktır. Mengüşoğlu'nun önemseydiği ise var olanla doğrudan temas etmek, var olanı doğrudan ele almaktır. Düşünürün tanıma karşı çıkışının bir diğer sebebi tanımın metafizikle yakın ilişkisinde bulunabilir. Tanım soruları da tıpkı metafizik sorular gibi nedir'le kurulmaktadır. Her 'nedir' sorusu, incelediği konunun kökenine inmeyi amaçlar. Mengüşoğlu için köken sorunlarının hepsi metafizik karakterlidir (Mengüşoğlu, 2014: 359). Böylesi sorunların bir kenara konması gerekmektedir çünkü bu sorunların çözülmesi mümkün değildir. İnsan bilgisinin sınırlılığı bu gibi sorunların çözülmesine imkân vermez; sözde-cevapların ötesine geçilemez (Mengüşoğlu, 1965: 23).

Doğrudan sanatın kaynağı sorununun tartışılmasına itiraz eden diğer bir düşünür Ömer Naci Soykan'dır (1945-2017). Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*'nde, sanatın kaynağı sorununa geniş yer ayırmaktadır (Soykan, 2015: 71-146). Ancak Soykan'a göre sanatın kökenini tartışmak, boş bir çabadır. Bu türden metafizik sorular, önünde sonunda çıkmazlarla sonuçlanacaktır (Soykan, 2015: 71). Kökene dair cevap arama çabalarının nihayete ermesinin mümkün olmadığını, çünkü bulunacak her kökenin de bir başka köken arayışını kaçınılmaz olarak gerektireceğini düşünmektedir. Buna ilaveten Soykan, köken açıklamalarının indirgemeci tarzından sakınmaktan yanadır (Soykan, 2015: 72). Bu nedenle, köken sorununa sadece betimleme amaçlı yaklaşır ve sanatı, diğer kültürel fenomenlerle ilişkiselliği içinde çözümleyerek, kökenin/kaynağın çeşitli bileşenlerini zamansal olarak işaretlemek arayışındadır.

Soykan, sanatın kökenini zamansal olarak incelerken sırasıyla büyü, mitos, din, çalışma ve oyun başlıklarını açmıştır. Başlıklardan hiçbirisi tek başına sanatın kaynağı değildir. Bu kültür fenomenleri, sanatın tarihsel gelişiminde belli bir süre sanatla birlikte bulunduğundan, sanatın varlığını kavramak için onlarla ilişkisini de anlamlandırmak gerekmektedir. Burada amaç sanatın kökeninin hangisi olduğuna karar vermek değil, sanatın var oluşunun kültürel etkenlerini ayıklayarak açıklamaktır. Çünkü Soykan, sanatın kökeninin kendisinden başka bir şey olmadığını savunmaktadır. Sanatın, insanın bir varlık koşulu olduğunu belirten Soykan, hiçbir başka belirlenimin sanatın kökeni ve belirleyicisi olamayacağını, sanatın kendisinin kendisine yeterli bir köken olduğunu bildirmektedir (Soykan, 2015: 114).

Köken sorununa yaklaşımlarına yer verilen düşünürlerin görüşleri çeşitli açılardan eleştiriye ihtiyaç duymaktadır. Mengüşoğlu'nun köken sorununa yaklaşımı, arkasında geniş bir ontolojik-antropolojik perspektife yaslanan, felsefi antropoloji gereği tanım yerine tahlil ve tasviri yöntem edinen bir düşünsel tavrın sonucudur. Düşünürün benimsediği bu perspektif ve yöntem, sınırlılıklarının da nedeni olmuştur. Mengüşoğlu düşüncesindeki esas sorun, antropolojinin bir disiplin hüviyetiyle değil, yalnızca bir adlandırma olarak kavranmasındadır. Özlem'in vurguladığı Mengüşoğlu'ndaki ontolojik kısıtlamalar (Özlem, 2017: 23-35) ve antropolojinin disiplin derinliğinden uzak kavranışı, Mengüşoğlu'nun incelediği sorunları tarihselliği içinde ele alabilmesine engel olmuştur. Bu nedenle Mengüşoğlu düşüncesi, insan fenomenlerinin kuru bir tasviri olarak kalmış gibi görünmektedir. Düşünürün üretimindeki tarihsellik eksikliği, geleceğe yönelik bir perspektif sunabilmesinin de önünü tıkamıştır.

Soykan'ın sanatın kökeni sorununa yaklaşımında ise Mengüşoğlu'ndaki perspektif genişliğinden ziyade, sanatla sınırlandırılmış bir inceleme söz konusudur. Soykan, sanatın neliği ile kaynağı sorununu birbirinden ayırmaktadır. Sanatın kaynağı için gösterilebilecek belirlenimler, sanatın neliğini ilgilendirmemektedir. Çünkü sanat, gelişim süreci içinde kaynaksal belirlenimlerinden kurtulmuştur (Soykan, 2015: 147). Bu görüşün temel sebebi, Soykan'ın, sanatı kaynağı kendinden menkul olarak değerlendirmesidir. Ancak sanatın sebebini kendisi olarak görmek, eserinde geniş yer ayırdığı sanatın kaynağı incelemesinin zeminini boşaltmaktadır. Soykan yer yer sanatın, insanın oluşum süreci içinde ortaya çıktığını ve belli bir gelişim çizgisi

uyarınca ele alınması gerekliliğini dile getirmektedir (Soykan, 2015: 115). Bu anlamda sanatın bir tarihselliğin ürünü olduğunu kabul eder görünen Soykan, bazı yerlerde ise tarihselliği bir yana bırakarak sanatı müstakil, kendi kendinin nedeni olan bir varlık olarak öne çıkarmaktadır (Soykan, 2015: 84). Soykan sanatın, herhangi bir başka şeyin değil; kendi dünyasının, sanat dünyasının açıklaması olduğunu kabul eder. Sanatın yalnızca sanat dünyasının açıklaması olduğunu kabul etmek, bir sanat dünyasının mevcudiyeti söz konusu olduğunda geçerli olabilir. Fakat Soykan'ın bu görüşünü açıkladığı 'büyü' alt başlığında bahsi geçen dönemde sanatın, sanat dünyasının ifadesi olması mümkün değildir. Soykan, sanata kendisi dışında bir köken atfetmekten kaçınırken, kökenlerin indirgemeci ve abartılmış nedensellikleri bağlamında uyarıda bulunmakta haksız değildir. Ancak köken tek bir neden olmak zorunda değildir. Bunun yanında köken ile nelik, Soykan'ın iddiasının aksine birbirinden ayrı değildir ve insanın kültürü oluşturma süreci içinde gelişen sanatın tarihselliği, köken ile nelik arasındaki kıvrımlarda saklı durmaktadır.

Kaynak veya köken kavramına itiraz eden Mengüşoğlu bunun yerine 'temel' kavramını önermektedir. Herhangi bir alanda değişen fenomenlerin arkasındaki esas neden temeldir. Etik incelemesinde altını çizdiği temel kavramı, etik söz konusu edildiğinde değerlerdir (Mengüşoğlu, 1965: 15), muhtelif din fenomenlerinin temeli ise inanmadır (Mengüşoğlu, 1965: 21). Fakat 'temel'in nasıl saptanacağı da bir başka sorundur. 'Temel'in bulgulanabilmesi için fenomenlerin gözlenmesi ve benzer fenomenlerin ardındaki değişmez nedenin bulup çıkarılması icap etmektedir. Ancak sanat söz konusu olduğunda bu fenomenal gözlemcilik istenilen sonucu vermeyebilir. Çünkü çağdaş sanat eserleriyle önceki çağların eserleri varoluşları ve sergilenme biçimleriyle benzerlikten çok farklılık göstermektedir. Bu fenomenal hataya, 20. yüzyılın ikinci yarısında sanatın tanımı sorununu yeniden gündeme getiren Anglosakson düşünürler de düşmüşlerdir. Fenomenlerin benzerliğine dayanılarak varılacak 'temel', kaygan bir 'temel'dir ve ilk benzemezlikte işlevselliğini yitirecektir.

1.1.2. Sanatın Kökenini İnceleyen Yaklaşımların Değerlendirilmesi: Sanat Tarihi, Felsefe ve Antropoloji

Köken araştırmalarına karşı görüşlerin zayıflıklar taşıdığı gösterildiğine göre kökeni inceleyen disiplinlerin yaklaşımları ele alınabilir. Sanatın kökeni sorununu sanat tarihi, antropoloji ve felsefe disiplinleri incelemektedir. İlk bu sorunla doğrudan ilgilenen sanat tarihine bakıldığında, neredeyse her sanat tarihi kitabında hemen ilk bölümlerde soruna değinildiği görülmektedir. Sanat tarihlerinin birçoğunda sanatın kökeni olarak paleolitik dönem mağara resimleri işaret edilmektedir (Gombrich, 2016: 38-39; Bazin, 2015: 15). İpşiroğlu paleolitik dönem resim ve heykellerini başlangıç noktasına birlikte yerleştirirken (İpşiroğlu, 1983: 11), Fleming ve Honour dolaylı olarak heykelin (Fleming ve Honour, 2016: 25), Güvemli ise doğrudan heykelin, resim sanatından daha erken olduğunu söylemektedir (Güvemli, 1960: 11). Sanat tarihçilerinin değişen söylemlerinde başlangıç, köken ya da temel olarak resim veya heykeli görmeleri, sanat tarihi disiplininin 18. yüzyıldaki ilk örneklerinden beri resim, heykel ve mimari sanatlarının hakimiyeti altında olmasıyla ilgilidir. Söz konusu mağara resimlerinde kimi zaman dans eden insan tasvirleri bulunduğu veya bir mitolojinin ifade edildiği öne sürülse bile sanat tarihçiler, dansı veya mitolojiyi dile getiren söz sanatını sanatın daha erken örnekleri olarak dikkate almazlar. Bu bağlamda sanat tarihçiler, antropologların da sıklıkla başlangıç olarak gördüğü paleolitik dönem resim ve heykellerine odaklanmakta, onların bulgularına bağlı kalmaktadır.

İlk sanatların -paleolitik dönem mağara resimlerinin ve heykellerinin (figürünlerinin)- nedeni olarak büyü, sanat tarihlerinin çoğundaki açıklamadır (Bazin, 2015: 15-16; Tansuğ, 1992: 18-19; Gombrich, 2016: 38-39; İpşiroğlu, 1983: 12; Fleming ve Honour, 2016: 29). Sanatın kaynağının büyü olduğunda sanat tarihçiler arasında bir uzlaşma bulunmaktadır. Mağara resimleri ile amaçlanan av büyüğü olabileceği gibi bereket ve bolluğa yönelik büyüler de olabilir. Gombrich'e göre ilkel insan, hayvanların resimlerini yaparak gerçek hayvanların da kendisine boyun eğmesini sağlıyordu (Gombrich, 2016: 39-40). İpşiroğlu'nun belirttiği gibi ilkel insan için tasvir, yalnızca gerçek nesnenin sureti değildir ve suret gerçek nesnenin görünür görünmez gücüne de sahiptir (İpşiroğlu, 1983: 13). Paleolitik dönemde insanlar bu

resimleri yaparak doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışmakta ve ruhsal karmaşalarını da yatıştırmaktaydı (Tansuğ, 1992: 18). Bu nedenle büyü amaçlı resimlerin olduğu mağaralar, yılın belli zamanlarında toplanılan tapınaklar olabileceği şeklinde de yorumlanmıştır (Tansuğ, 1992: 23; İpşiroğlu, 1983: 12; Yalçıklı, 2019: 63-64).

Mağara resimlerinin büyü amacıyla yapıldığı görüşüne şerh düşenler de bulunmaktadır. Tansuğ büyüü ya da geniş bir planda dini, resmin ortaya çıkmasının nedeni değil, resmin ortaya çıktığı mecralardan biri olarak değerlendirmektedir (Tansuğ, 1992: 19). Resmin, dinden daha somut kaynaklarla ilişkili olduğunu düşünen Tansuğ, resmin büyüyle sıkı ilişkisini, resmin başlı başına estetik amaçları olmasının önünde engel olarak görmemektedir (Tansuğ, 1992: 18). Tansuğ, insan yaşamının somut gereksinimleri içerisinde soruna yaklaşmakta, resmin kaynağını insanın bilişsel ve duysal gereksinimlerinde aramaktadır. Büyü görüşünü eleştiren bir başka sanat tarihçi olarak Güvemli ise Breuil'ün av büyüü düşüncelerinin mağara resimlerini tutarlılıkla açıklayamadığını, resimlerde av büyüü ile uyumsuz öğelerin bulunduğunu ifade ederek, resimlerin amacının tartışılmaya devam ettiğini bildirmektedir (Güvemli, 1960: 21).

Sanatın başlangıcı olarak paleolitik dönem mağara resimlerinin alınması gibi bu resimlerin nedeni olarak av büyüü görüşü de antropolojiden gelmektedir. Av büyüü görüşünü ilk defa dile getiren, 19. yüzyılın ikinci yarısında İspanya-Fransa sınırındaki mağaralarda bulunan resimleri yakından inceleme şansı bulan ve aslen rahip olan arkeolog-antropolog Henri Breuil'dir (1877-1961). Bu görüş, konu hakkındaki ilk ve en eski görüştür. Av büyüü görüşü, soruna resimlerin hepsi, resimlerin mekânla ilişkisi ve mağaradaki kültürel dolgu hesaba katılarak bütünsel bakıldığında açıklama gücünü yitirmektedir. Resimlerin keşfedildiği birçok mağarada figürlerle birlikte soyut birtakım işaretlemeler de bulunmuştur ve bu soyut işaretlemelerin veya gravürlerin av ile ilişkisi açıklanamamaktadır. Dolayısıyla yalnızca hayvan resimlerinden hareketle akıl yürütülmesi yeterli değildir (Dutton, 2017: 13). Ayrıca söz konusu resimlerin bulunduğu mağaralarda, resimlerin mağara mekânıyla ilişkisi de tartışmalıdır. Bazı resimlerin neden mağaranın girişinde, iç galerilerinde veya ulaşılması oldukça zor bölgelerinde bulunduğu sorusu araştırmacıların önünde durmaktadır. Mağaralardaki

antropolojik incelemelerde avlanmayan hayvanların kemiklerinin saptanması veya söz konusu çağda nadir olan ve nesli tükenmiş hayvanların resimlerine de yer verilmesi yine av büyüğü hipotezine darbe vurmaktadır. Bu nedenle mağara resimleri üzerindeki tartışma çok katmanlı ve çetin birçok problemi içermektedir ve antropoloji dünyasında, Breuil'ün düşünceleri ardından birçok düşünce ortaya atılmıştır (Curtis, 2017). Sanat tarihi disiplininin, sanatın kaynağı sorusunda ilkin majör sanatlar denilen resim, heykel ve mimari ile kendini sınırlayarak dar bir alanı hedeflemekle, sanatın değil ama bu sanatların kökenini açıklamaya çalıştığı ve bunu yaparken faydalandığı antropolojinin aşınmış açıklamaları ile yetindiği yorumu yapılabilir. Bu yüzden sanat tarihinin soruna yönelik verdiği cevaplar, tatmin edici olmaktan uzaktır.

Antropoloji disiplininin sanatın kökeni sorununu ele alışı ise sanat tarihi disiplinininden daha kapsamlıdır. Sosyal antropoloji sorunu doğrudan merkezine alabilirken, fizik antropoloji ise erişebildiği bulgular üzerinden dolaylı olarak konuya ilişkin yorum getirebilmektedir. Her iki uzmanlık alanının birbirini yorumlarıyla desteklediği söylenebilir. Antropoloji sorunu, insanın evrimleşme süreci açısından değerlendirerek, kültür sürecinin içerisinde incelemektedir. Bu bağlamda sanatın kökeni, öncesinde insanda sembolik düşüncenin gelişimi, dil-sembolik düşünce ilişkisi, soyut düşünme ve alet yapma ilişkisi konularını da sorunlaştırarak tartışılmaktadır. Soyut düşünmenin, alet yapma becerisinin, dil gelişiminin ve sembolik düşünmenin gelişim aşamalarını, nedenlerini ve birbirlerinin nedeni olma durumunu sorgulayan antropoloji, sanatın ortaya çıkışına dair açıklamasını, bu sorulara verdiği cevaplar içerisinde yerleştirmeye çalışmaktadır. Bu nedenle antropolojinin konuya yaklaşımı evrimsel ve tarihsel olmasının yanında, insanın fiziksel ve kültürel katmanlarını birlikte hesaba katan bütünsel bir perspektiftir. Her ne kadar birçok antropolog, bulgu merkezli çalışmak zorunda olduklarından, sanatın kökeni için buluntulanabilmiş somut malzeme olarak resim ve heykeli (figürünü) başlangıç noktası olsa da bazı sosyal antropologlar sanat konusuna daha geniş yaklaşmaktadır. Sosyal antropolog Barnard, müziğin önceliği olduğunu düşünse de tam teşekküllü dilin de yaratıcısı olduğunu düşündüğü mitolojiye, bir anlatı sanatı olarak daha fazla değer vermektedir. Müziğin fiziksel ve biyolojik kaynakları olması olasılığı güçlüdür. Anlatı ise fazladan bir bilinçliliği ve yaratıcılığı gereksinmektedir

(Barnard, 2016: 22). Yapılan araştırmalarla bulgular çeşitlendikçe, antropolojinin geniş ve kökensel bakış ačíısı sayesinde yeni yorumlar yapma ihtimalinin yüksek olduğu tahmin edilmektedir.

Felsefenin sanatın kökeni sorununa yaklaşımında, daha Platon'da sanatın kökeni sorusunun filozofun gündeminde merkezi yeri işgal ettiği görölmektedir. Bilindiği gibi Platon ve Aristoteles, köken için *mimesis*'i işaret etmektedir. *Mimesis* görüşü, biyolojik ve kültürel içerimleriyle güçlü bir açıklama biçimi olarak yüzyıllarca güncelliğini korumuştur. Sonrasında köken sorununa cevap verme denemelerinin, örneğin oyun kuramının, dışavurumculuğun, sembolizmin ve diğerlerinin, Platon'daki kadar meseleyi bütünsel ve tutarlı bir kavrayışla incelediğini söylemek zordur. 20. yüzyılda *mimesis* görüşü geçerliliğini, daha 18. yüzyıldan başlayan şüphelerle birlikte kaybetmiştir. Ancak 20. yüzyılda sanat felsefesinin esas sorunu sanatın kökeni değil sanat eserinin neliğiydi. Soruna eğilirken köken ile neliğin ayrılması ise temel hatalardan biriydi. Bu nedenle 20. yüzyılda sanat felsefesi alanındaki araştırmacı sayısı çoğalsa da sanatın kökenine yönelik görüşlerde veya ilgide bir artış yaşanmamıştır. Sanat felsefesi geleneğindeki kökene dair ilgisizlik, ayrıca sorgulanması gereken bir konudur.

Bu noktada Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* alışması için bir parantez açılması gerekmektedir. Heidegger'in sanat anlayışı ve *Sanat Eserinin Kökeni* kitabı üzerine geniş bir literatür bulunmaktadır¹. Bu literatür ekseninde Heidegger'in sanat anlayışını etraflıca tartışmaktansa, tezin ilgili konusu bağlamında, köken sorununa Heidegger'in bakışı eleştiriden geçirilmelidir.

Heidegger'in sanat üzerine tefekkürü ne estetik ne de sanat felsefesidir (Schalow ve Denker, 2010). Yıldız da aynı nokta üzerinde durarak, Heidegger'in geleneksel bir estetik yapmayı tercih etmediğini, estetikle ilgili sorunları bile isteye göz ardı ederek, ontik zemini sorgulamaya yöneldiğini dile getirmektedir (Yıldız, 2017: 35). Heidegger sanat sorununa salt sanat açısından değil, geliştirdiği ontolojik perspektifin içinden bakmaktadır. Düşüncesinin merkezinde bireysel özne değil, varlığın kendisi bulunur (Tepebaşılı, 2011: 100). Heidegger'in sanat anlayışı, ontolojik görüşü içine

¹ Söz konusu yerli ve yabancı literatür için bkz. Yıldız, 2017.

yerleştirildiğinde, bu arka plan ekseninde okunduğunda anlam kazanmaktadır. Ontolojik bakış, sanat eserinin neliği ve kökeni sorunlarında içkindir.

Heidegger’de sanat eserinin varlığı, neliği ve kökeni birbirinden kolayca ayrılabilen özellikler değildir. Sanatın ne olduğu eserin kendisinden hareketle, eserin ne olduğu ise sanatın özünden hareketle açıklanabilir (Heidegger, 2011: 10). Heidegger’in eseri, sanatın kökeni yanında sanatın ve sanat eserinin de ne olduğunu açıklamayı denemektedir. Heidegger’in bu sorulara verdiği cevap ise hepsi için ortakdır. Heidegger’e göre sanat eseri, salt nesne değildir ve maddesel varlığının ötesinde bir şeyi ifade etmektedir; bu bağlamda sanat sembolik/simgeseldir (Heidegger, 2011: 11). Heidegger sanatı hakikatin açığa çıkması, hakikatin kendini dışavurması olarak görmektedir. Sanat eseri, yeryüzü ile dünya arasındaki mücadelede, hakikati açılar (Heidegger, 2011: 44-45). Eserin güzelliği, hakikatin açıklık olarak bir biçimidir (Heidegger, 2011: 50).²

Heidegger’in ontolojik bakışı iki açıdan köken sorununa yeterli cevabı verememektedir. Öncelikle Heidegger’in soruna yaklaşımı ontolojisinden hareketle hayat bulabildiğinden, ontolojisinin tutarlılığı ve doğruluğu oranında sanata yaklaşımı da doğrulanabilecektir. Bu anlamda Heidegger’in sanata bakışı, Heidegger felsefesi bağlamında kapalı bir sistemdir. Ontolojik bakışın sorun yarattığı bir başka husus ise sanat eseri ile zanaat nesnesi arasındaki ilişki ve geçişlilikte bulunmaktadır. Heidegger sanat eserinin zanaattan gelişmiş olabileceğine ihtimal vermeden esere ayrıksı bir ontolojik statü bahsetmektedir. Bu bağlamda sanat eserinin tarihselliğini vurgulasa da aslında sanat eserinin tarihsel bir ürün olduğunu düşündüğü izlenimi vermemektedir. Sanat eserine ontolojik bakışı, nesnenin tarihselliğini görmesini engellemiştir. Heidegger, zanaat ile sanat eserini bütünüyle kopardığı için, sanat eseri ile zanaat nesnesi arasındaki geçişliliği taşıyan eserleri, örneğin tasarım ürünlerini, çağdaş sanat yapıtlarını açıklamakta zorlanacaktır. Heidegger’in sanat okuması, modern sanat

² Tepebaşı’nın, köken kavramının Almanca’daki karşılığı olan 'ursprung' için yaptığı yoruma yakından bakıldığında, Heidegger’in düşüncesi daha açık anlaşılabilir (Tepebaşı, 2011: 117): “Köken kavramının (Ursprung) kökenini oluşturan ‘springen’ anlam olarak doğmak kaynamak..., yeryüzüne yani topraktan doğmak tıpkı suyun topraktan kaynaması, yeryüzüne çıkması gibi. Eğer schöpfen yaratmak demekse Heidegger için daha da sahici olarak ‘bir kaynaktan çekmek’ anlamına gelir. Bu yüzden sanatçının eseri lafzi bir ‘Var’ın kaynağından ışığı çekmedir bu kaynak koruyucu yer-toprağa gömülüdür.”

sınırlarını aşamamaktadır. Bu anlamda da Heidegger, aslında geç kalmış bir modern sanat okuması ve savunması yapmaktadır. Köken filozof tarafından düşünsel olarak anlaşılıp açıklanmaya çalışılmakta, tarihsel ve antropolojik kaynaklar tartışma dışında tutulmaktadır.

1.2. Kültürün Oluşum Sürecinde Sanatın Kökenleri

Sanatın kökeni sorunu sadece sanat bağlamında değerlendirilemez. Sanat ancak kültürün alt başlığı olarak incelendiğinde doğru bağlama oturabilir. Sanatın kökenine dair açıklama üretebilmek için, insanoğlunun kültürü üretme sürecinin yakından incelenmesi, bu süreçte sanatı doğuran etkenlerin belirlenmesi lüzumu baş göstermektedir. Sanat tek başına ve birdenbire ortaya çıkmamıştır. İnsanın kültür yolculuğu içinde birtakım biyokültürel gelişimlerle birlikte meydana gelmiş, kendisi de başka biyokültürel gelişimlere ön ayak olarak kültürü şekillendirmiştir. Sanat, kültür süreci içinde çeşitli dinamiklerin etkileşimleri içinden hayat bularak var olduğuna göre, kaynaklarını keşfedebilmek için felsefenin, antropolojinin yaklaşımından, bulgularından faydalanması zorunludur. Antropolojinin bulgulardan hareketle geliştirdiği yorumların kültürel uzanımları felsefeciyi ilgilendirmektedir. Felsefeci, bu yorumlara kendi sorunu bağlamında eleştirel yaklaşarak, antropolojik yorumlar üzerinden sorununa kendi önerisini getirebilir.

Bununla birlikte kültür sürecinin bütününe değil, bölümün sorunu bağlamında belli bir noktaya odaklanılmalıdır. Konvansiyonel anlamıyla kültür tanımı kabul edildiğinde, kültür insanın ürettiği her şeyin bütünü olarak yorumlanırsa³, başlangıç noktası olarak ilk alet yapımı alındığında dahi 2,5 milyon yıl (Barnard, 2016: 35) geriye götürülmektedir. Ancak kültür sürecinin geçmişi ve sürecin detaylarından ziyade, sanatın kökeni sorununu, kültürün oluşum sürecinde sembolik/simgesel⁴

³ Kültürün birçok farklı tanımı bulunmasına karşın, insanın ürettiği maddi ve manevi her şeyin toplamı olduğu yönünde uzlaşma bulunmaktadır. Kültür kavramının anlamı, medeniyet kavramıyla benzerlikleri ve farklılıkları için bkz. Ömür Karşı, "Ernst Cassirer'de Kültürün Anlamı", **JOMELİPS** 1/2, 2016: 40-44.

⁴ Türkçe'de simge ile sembol eşanlamlıdır. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük'ünde simge maddesi için açıklama verilmeden sembol denmekte, okur sembol maddesine yönlendirilmektedir. Sembol maddesinde kelimenin Fransızca *symbole*'den Türkçeleştirildiği belirtilmekte, sembolün "duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, simge" anlamına geldiği bildirilmektedir. Fransızca'ya da Eski Yunanca'dan geçen kavramın etimolojisini Yıldız açıklamaktadır (Yıldız, 2018: 49-50); "symbolon: İşaret, simge, amblem, kimlik, ipucu, çetele,

düşüncenin ortaya çıkışı ilgilendirmektedir. Dolayısıyla kültürün uzun hikayesinde, bu sürecin son aşamalarından biri olan, antropologların biyolojik ve kültürel planda ‘modern insanın’ ortaya çıkışı olarak gördüğü, bir başka açıdan ise bugünkü insanın başlangıcı olacak gelişmeleri doğuran sembolik düşünme, sanatın kökeni sorunu için esas tartışma zeminidir.

Sembolik düşünce ile sanat arasında yakın ilişki bulunmaktadır. Sanat ile alışlageldiği gibi sanat eseri anlaşıyorsa (tezin 1.4. alt başlığında bu anlayışa itiraz edilmektedir), sanat eserinin temel özelliği, kendi başına maddi bir varlık olmasının yanında varlığının ve içeriksel-biçimsel anlamının bir başka şeye işaret ediyor olmasıdır. Sanat eserinin kendisi, bir başka şeye gönderimde bulunur. Bu özellik sanat eserinin değerini alçaltmaz; gönderimde bulunduğu kendisinden daha değerli olduğu anlamına gelmez. Ancak sanat eserinin varlık koşulu, doğrudanlığında değil dolaylılığındadır. Bu nedenle sanat eseri sembolik/simgesel bir varlıktır. Fakat Barnard’ın Bloombos’taki kırmızı toprak boyası üzerine yerinde sorusunu hatırlamakta yarar var (Barnard, 2016: 90): “Bu sanat mı yoksa (sadece) simgesel düşünce mi? Kısacası, simgesel düşünce sanat olmak zorunda mı yoksa sanat kisvesine girmeksizin maddeten var olabilir mi?” Sanat sadece simgesel düşünce değildir; buna karşın simgesel düşünce sanat için başlangıç noktasıdır. Bu bağlamda sanatın kökeni sorunu irdelenirken kültür sürecinde sembolik düşüncenin ortaya çıkışı ile ilişkisi üzerinde durulmalıdır.

1.2.1. Sembolik Düşünme

Sosyal antropolog Barnard, yakın zamanda kaleme aldığı *Simgesel Düşüncenin Doğuşu* kitabında, sanatın kökenini sembolik düşüncenin ortaya çıkışı bağlamında incelemeye hak verecek bir açıklamada bulunmakta, sembolik düşünme ile sanatın birlikteliğine ve insana özgünlüğüne değinmektedir (Barnard, 2016: 17);

tamamlayıcı faktörler; garanti, teminat, yetki; antlaşma, kabul etme işareti; alamet, kehanet; tıp bakımından belirti, semptom; parola, şifre, gizli kod. ... Antik Yunan’da en basit anlamıyla, kilden yapılmış bir çeşit mühür olarak ikiye parçalanıp iki farklı tarafa verilen ve bu iki farklı taraf daha sonra bir araya geldiğinde aralarındaki bağın asıllığının ve hakikiliğinin fiziksel bir sembolü olacak olan bir şeydir.” Simgel kelimesinin etimolojisi hakkında da Nişanyan bilgi vermektedir. Simgenin, Adana yöresi ağzında el veya yüzle verilen işaret, mimik anlamına gelen *sim*’den türetildiği iddia edilmiştir. Ancak Nişanyan’a göre simge, Fransızca işaret, nişan anlamındaki *signe*’den serbest çağrışım yoluyla üretilmiştir, bkz. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/simgel>, Çevrimiçi, 30.09.2021.

“Pek çok canlı türü iletişim kurar ama sadece insanlarda dil var ve yalnızca insanlar simgeler aracılığıyla iletişim kuruyor. Simgecilikten faydalanmak, insan özelliğidir. Dolayısıyla simgelerle düşünmek de insan özelliği. Her ne kadar şempanzeler ‘düşünebilse’ de, Australopithecuslar ve ilk *Homo*’lar ‘düşünmüş’ olsa da, hatta ne kadar yaratıcı olsalar da, bunlar iletişim amaçlı mecaz yapma, simgecilik ya da sanat becerisi barındırmıyor ya da barındırmıyordu.”

Peki simgesel düşünce insanda ne zaman ve nasıl doğdu? Bu hususta kesin tarihlendirmelerden ve indirgemeci açıklamalardan kaçınarak kültür sürecindeki farklı biyokültürel etkenlerin etkileşimine eğilmelidir. Çünkü simgesel düşünme, soyutlama ve dilden bağımsız değildir. Dilin mi soyutlamadan önce geldiği, ya da simgesel düşünmenin mi soyutlamadan önce geldiği soruları önemli olmakla birlikte bir kısır döngüye düşme ihtimali de yaratmaktadır. Bunun için anılan kavramlar arasındaki ilişkisellik ve süreç üzerinde durarak, kesin açıklamalardan ziyade, bulanıklığı gidermeye yönelmeliyiz.

Tattersall, sembolik düşünme için biyolojik birtakım gelişmelerin sadece altyapı olduğunu düşünmektedir (Tattersall, 2018: 237);

“... *Homo sapiens* söz konusu olduğunda, sembolik düşünce potansiyeli açık biçimde, fark edilmemiş olarak yalnızca orada pusuda bekliyordu, ta ki mutlak biçimde kültürel olması gereken bir uyarıcı tarafından ‘serbest bırakılana’ kadar; ne de olsa biyoloji, olması gereken yerdedi.”

Tattersall’a göre söz konusu altyapı üzerinde sembolik düşünmenin gelişmesini - biyolojik potansiyeli açığa çıkaracak kültürel uyarıcıyı- açıklamak için iki teori ön plana çıkmaktadır: zihin teorisi ve dil (Tattersall, 2018: 240-241). Barnard’ın tanımlamasıyla zihin kuramı “başkalarının farklı düşündüğünü kişinin anlaması demektir” (Barnard, 2016: 18). Zihin teorisine göre insan ne düşündüğünü bilmekle birlikte (birinci dereceden amaçlılık), başkalarının da ne düşündüğünü tahmin etmekte, üçüncü bir kişinin diğer bir kişiye yönelik görüşlerine dair akıl yürütebilmektedir. Maymunlarda birinci dereceden amaçlılık bulunmakta ve ikinci derecesinin olduğuna dair yorumlar yapılmakta iken, insanda bu durum altıncı dereceye kadar varabilmektedir (Tattersall, 2018: 240). Zihnin insanda bu şekilde karmaşıklaşmasının sebebini toplumsal yapının karmaşıklaşmasına ve incelmesine atıfla açıklama eğilimi

yüksektir. Ancak Tattersall bu görüşü eleştirmektedir, zira maymunlarda da gelişkin bir sosyal yapı bulunmasına rağmen sembolik düşünme mevcut değildir. İkinci teori yani dil gelişimi, Tattersall nezdinde daha iyi bir açıklamadır (Tattersall, 2018: 241). Bununla birlikte Tattersall, sembolik düşüncenin ortaya çıkışının bir tedrici gelişmeden ziyade sıçrama olduğunu da kabul etmektedir (Tattersall, 2018: 223). Dolayısıyla Tattersall, belli etkenlere işaret etmekte ancak sembolik düşünmenin nedenlerini ve tarihini kesin olarak belirtme yaklaşımından uzak durmaktadır.

Doğrudan sembolik düşünce sorununu sosyal antropolog gözüyle inceleyen eserinde Barnard, sembolik düşüncenin doğuşunun toplumsal düzen-akrabalıkla, ritüel ve dinlerle, dil ile ilişkisini sorgular (Barnard, 2016). Barnard simgesel düşüncenin doğuşunu simge devrimi olarak adlandırır ve tarihlendirme için BÖ 130 bin yılı işaret eder (Barnard, 2016: 27). Simgesel düşüncenin kanıtı olan en önemli buluntular için de Güney Afrika'daki Blombos Mağarası'nda bulunan kırmızı toprak boyası işlemler ile deniz kabuğundan yapılma boncuk işlemleri anar (Barnard, 2016: 29). Bu iki buluntu 77 bin-75 bin yıl öncesi aralığa tarihlendirilirken, Güney Namibya'da bulunan gravürlü devekuşu yumurtaları ise BÖ 83 bin yılına tarihlendirilmiştir (Barnard, 2016: 29). Tattersall, sembolik düşüncenin ilk kanıtı olarak 100 bin yıl öncesine tarihlendirilen Skhul'daki buluntuyu örnek vermiştir; dizilmek üzere delinmiş küçük salyangoz kabukları ele geçirilmiştir. Ancak Skhul'un yetersiz kanıt sunduğunu düşünen Tattersall da Blombos Mağarası buluntularının sembolik düşüncenin ilk buluntularını sunduğunu belirtir (Tattersall, 2018: 224-225).

Simgesel düşüncenin ön plana çıkarılmasının nedeni ne sadece dil ne de sadece soyutlama becerisinden ötürüdür. Simgesel düşüncede soyutlama da dil de içerilmektedir. Bunlardan hangisinin önce geldiğini nihai olarak bilmek ise oldukça güçtür. Aynı zamanda simgesel düşünce maddi dünya yanında ötesinin de düşünülebildiğinin göstergesidir. Barnard, simgesel düşüncenin beyindeki, toplumdaki ve iletişimdeki değişikliklerin yanı sıra doğduğunu düşünmektedir (Barnard, 2016: 20). Yine de kapsamlı incelemesi sonucunda Barnard bir çizelge ile dil, sembolik düşünme ve sanat arasındaki ilişkinin nasıl gerçekleştiğini açıklar (Barnard, 2016: 154);

“Simgesel düşünce bir kez vücut bulunca dili, ritüeli, müziği, sanatı, inancı etkiler ve ardından daha tam bir dil gelişir. Bu kültürel biçimlerden de nihayetinde mitolojik düşünce için gerekli olan dilsel karmaşıklık filizlenir, yani mit aracılığıyla simgesel düşüncenin gitgide daha kapsamlı permütasyonları ortaya çıkar. Mitolojik düşünce, giderek daha çok karmaşıklaşan bir dil gerektirir, ardından bu da giderek karmaşıklaşan mitolojik ve simgesel düşünce doğurur.”

Barnard simgesel düşüncenin sanatı doğurduğunu ancak sonrasında sanat ve diğer etkenlerin de simgesel düşünceyi etkileyerek geliştirdiğini düşünmektedir. Barnard, sanatın ortaya çıkışını simgesel düşüncenin ortaya çıkışından sonrasına yerleştirmekle birlikte sanatın sadece simgesel düşünce olduğuna da itiraz etmektedir. Sanatın kökenini inceleme amacı gütmeyen sosyal antropolog bu konuda daha fazla yorumda bulunmaz. Ancak Barnard’ın saptaması ve eleştirisi önemlidir.

1.2.2. Form Verme

Sembolik/simgesel düşünce sanatın doğuşunda temel etkenlerden biri olmakla birlikte tek başına sanatı açıklamak için yeterli değildir. Sanatın ortaya çıkışı sembolik düşünme ile birlikte iki etkene daha gereksinim duymaktadır. Sanat eseri bir nesnedir ancak doğal ya da alelade bir nesne değildir. Sanat eseri denilen nesne, insan tarafından maddeye biçim verilmesiyle oluşturulmaktadır. Her sanat eserinin ardında, insanın maddeye biçim verme düşüncesi, arzusu ve iradesi saklı durmaktadır. Sanat eserini var eden temel saiklerden birisi de insanın maddeye form verme isteğidir.

İnsanın maddeyi şekillendirmesinin ilk örnekleri alet yapımı başlığı altında incelenmektedir. Alet yapma becerisi de tıpkı sembolik düşünme gibi sadece insana has bir niteliktir. Alet yapma becerisine dair ilk buluntular 2,5 milyon öncesine uzanmaktadır. İlk alet yapan insanın homo habilis olduğu kabul edilmektedir. Gezgin’e göre h. habilis’in alet yapma yeteneğiyle birlikte insan, doğal seçimden ilk sapmasını gerçekleştirmiş, evrim ağacındaki yerine yabancılaşarak hayvan olandan ayrıldığı noktayı belirlemiştir (Gezgin, 2021: 18).

Alet yapmanın amacı, insanın bedensel eksikliğini telafi ederek hayatta kalmasını sağlamaktır. Keskin dişlerden, pençelerden veya hızlı koşma yeteneğinden yoksun olan insan, avlanabilmek, avladığı hayvanın etine ulaşabilmek, etini paylaşabilmek, hayvanın derisinden kendine kıyafet yapabilmek vb. için doğadaki maddeleri

gözlemlemiş, amacına uygun maddeyi tespit ederek alete dönüştürmüştür. İnsan alet yapamasa, geçinmesi zorlaşacağından hayatta kalması ve türünü devam ettirmesi mümkün olmayabilirdi. Dolayısıyla form verme ve alet yapma insanın zorunluluğudur.

Bir taş alet olan el baltası, ilkin 1,76 milyon yıl önce kullanılmıştır ve Papagianni ile Morse'un değerlendirmesine göre bu alet, ömrünün uzunluğu bakımından insanın en büyük icadıdır. Homo erectus'un başlıca taş aleti olan el baltası, kemiklerin sıyrılması, derilerin yüzülmesi ve hayvanların öldürülmesi için işe koşulmuştur (Papagianni ve Morse, 2017: 36). Ancak el baltasının verimsizliğine rağmen çok uzun süre kullanılması ve taş teknolojisinde niçin gelişme yaşanmadığı, arkeolog ve antropologlar tarafından hâlâ tartışılmaktadır.

Zamanla taş alet teknolojisi gelişmiş ve 250 bin yıl öncesinde kesme aletleri daha sofistike ve küçük üretilmeye başlamıştır (Papagianni ve Morse, 2017: 57). Neandertal'lerle birlikte alet yapımında ciddi bir değişim yaşanmıştır; öyle ki alet teknolojisindeki farklılaşma alt paleolitikten orta paleolitike geçişi de işaretlemektedir (Papagianni ve Morse, 2017: 90). Bu yeni teknolojinin adı aynı zamanda Levallois alet yapım tekniğidir ve bunun niçin önemli olduğunu Papagianni ve Morse açıklamaktadır. Levallois öncesinde ele geçirilen bir çekirdek taş alete dönüştürülürken, Levallois ile çekirdek, kendisinden yeni taş aletlerin yapılması için parçaların ayrıldığı bir hammaddeye dönüşmüştür (Papagianni ve Morse, 2017: 91-92). Böylece alet yapımında ileriye dönük planlama gerçekleştirilebilir hâle gelmiştir (Papagianni ve Morse, 2017: 93). Yenilikler bununla da sınırlı kalmamaktaydı; planlama yetisi daha uzağa seyahat edebilme ve yeni yiyecek kaynaklarına ulaşabilme imkânlarını doğurmaktaydı (Papagianni ve Morse, 2017: 95). Taş alet yapımındaki gelişme türün devamlılığını, sosyal yaşamı ve bilişsel etkinlikleri de etkilemekteydi (Papagianni ve Morse, 2017: 106);

“Bu uzak geçmişten bize kalan neredeyse tek bulgu olan taş alet ve kemikleri kullanarak Neandertallerin sosyal yaşamı hakkında ne söyleyebiliriz? İleri dönük planlama kavramını toplumsal birimlere uygulayarak, Neandertallerin, arkadaş ve ailelerinin farklı durumlarda ne yapabileceğini tahmin etme konusunda atalarından daha başarılı oldukları sonucuna varabiliriz. Diğer bir deyişle, gittikçe

daha sofistike hale geliyorlardı; bu da daha güçlü bağlar ve daha geniş sosyal birimler kurmalarını mümkün kılıyor, sonuçta da hayatta kalma becerilerini geliştiriyordu.”

İnsanın alet yapması, kemik ve taşa şekil vererek el baltası, dilgi, mızrak gibi araçlar üretmesi kültürün oluşum sürecinde kesintisizce devam ederek nicelik olarak artmış ve nitelik olarak gelişmiştir. Bu gelişme, öncelikle doğrudan zanaatların, sonrasında da dolaylı olarak sanatın ortaya çıkışını da etkilemiştir. Alet yapmak, fiziksel bir yatkınlık ve beceri gerektirmektedir. Grup içindeki herkesin alet üretmesini beklemek güçtür; aleti üretecek kişinin ya da kişilerin, fiziksel olarak bunu yapabilecek donanımına sahip olması ve mümkünse bu işlemi gerçekleştirebilecek yatkınlıkta olması tercih sebebidir. Örneğin bir çekirdekten el baltası üretmek için, kişinin çekirdeği kavrayacak gücünün bulunması, ellerinin yeterli büyüklükte olması, çevik, dikkatli ve özenli olması lazımdır. Aksi durumlarda çekirdek verimsiz kullanılıp kullanışsız hale gelebilir, çok zaman verilip az iş üretilebilir veya kişi kendine zarar verebilir. Fiziksel donanımına sahip olduğu halde her kişi bu işlemi layığıyla gerçekleştiremeyebilir. Bu nedenle fiziksel donanım ve yatkınlık bir arada bulunmalıdır. Üretilen aletin yapılacak işi layığıyla yerine getirmesi beklenmektedir. Alet, gereken işe uygun olarak üretilmişse kullanan tarafından da beğenilecektir. Bu durumda beğeni duygusunun, insanın biçim vererek oluşturduğu nesneler söz konusu olduğunda, sanat eserlerinden önce, insanın hayatını devam ettirebilmek için üretmek zorunda olduğu bu türden maddi kültür ürünlerine yöneldiği yorumu yapılabilir.

Alet yapımının zamanla gelişmesi, farklılaşarak çeşitli kollara ayrılması, bu alandaki bilgilerin saklanarak sonraki kuşak üyelerine öğretilmesi alet yapımını canlı tutmuş, bu alandaki birikim farklı zanaatları doğurmuştur. Topluluk hayatta kalmak ve hayatını devam ettirebilmek için bu aletlere gereksinim duydukça, söz konusu aletler belirli kişiler tarafından üretilmiştir. Bu bağlamda ister arkaik isterse güncel zanaat için olsun aynı amaç geçerliliğini korumuştur; gündelik yaşamın fiziksel sorunlarını gidermek için uygun aletler üretmek. Üretilen alet, kullanıcısının gündelik hayatındaki fiziksel bir sorununu uygun şekilde çözebiliyorsa, bu alet başarılıdır ve zanaatkâr görevini yerine getirmiştir.

İnsanın maddeye biçim vermesinin kadim örnekleri olan aletler sanatın ortaya çıkışı hakkında birçok yoruma imkân vermektedir. Her şeyden önce anlaşılmaktadır ki zanaat, sanattan evvel var olmuştur ve sanatın kaynaklarından biridir. Alet yapımındaki yatkınlık, ustalık ve beğeni duygusu sonrasında sanatın da temel kavramlarını ve değerlerini oluşturacaktır. Zanaattaki yatkınlık sanatta yeteneğe, ustalık sanatçılığa dönüşecek, beğeni duygusu ise güzel kavramında ve değerinde yaşayacaktır. İnsanın maddeye form verme zorunluluğu zanaat ve sanat üzerinden devam etmiştir.

Sanatı açıklarken sembol ve forma yer veren düşünürler bulunmaktadır. Sanatın hem sembol hem de form olduğunu kabul eden E. Cassirer (1874-1945) ve S.K. Langer (1895-1985), görüşleriyle 20. yüzyılda öne çıkmıştır. Cassirer'in sanat felsefesi, *İnsan Üstüne Bir Deneme*'nin sanat alt başlığında genel hatlarıyla verilmektedir (Arat, 1977: 51). Burada Cassirer sanatın kökenini değil ne olduğunu açıklamaktadır. Cassirer'e göre sanat semboliktir (Cassirer, 1980: 140). Bunun yanında sanat, formlarda açığa çıkar; sanat formların bulgucusudur (Cassirer, 1980: 138). Cassirer'deki form, insanın biçim verme iradesinden çok, sanat eserindeki elemanların birbirine eklemlenerek, birbirlerine karşı konumlanarak oluşturdukları bütünsel biçimdir. Form, sanatçının doğal nesnenin biçimini görerek eserinde yeniden yorumlaması; doğal biçimden ayrılarak sanat biçimini yaratmasıdır. Cassirer, sanat eserinin diğer maddi kültür ürünlerinden ayrılan yanını belirtmek için sanat eserinin biçimindense, bu biçimin işlevi üzerinde durmaktadır. Bu yüzden sıklıkla sanatın bir keşif ve derinlik olduğunu söylemektedir. Langer'ın düşüncelerinin en önemli kaynaklarından biri Cassirer olduğu için (Arat, 1977: 180), o da Cassirer gibi sanatı sembolik form olarak kabul etmiştir (Arat, 1977: 137-157). Her iki düşünürün açıklamaları özünde ayrılmamaktadır.

Cassirer'in sanat felsefesi birçok doğru nokta barındırmasına karşın, sembol ile form arasındaki bağlantının nasıl kurulduğunu açıklayamamaktadır. Ayrıca sanatçıyı eser üretmeye itenin ne olduğu, sanatçının neden semboller üzerinden konuştuğu da cevapsız kalmaktadır. Cassirer'in sembolik form anlatısı gündelik nesneden ayırt edilemeyen çağdaş sanat üretimlerinin bulunduğu sanat ortamında da açıklama gücünü kaybetmektedir. Kutluğ Ataman'ın düzensizce yırtılarak ikiye bölünmüş gerçek bir

yataktan müteşekkil *fiction(forever)* isimli enstalasyonunun, bir galeride ya da bienalde sergilenmeseler, dış görünüşlerine bakarak sanat eseri olduklarını çıkarsayabilir miyiz? Çünkü fiziksel olarak gündelik nesneden ayırt edilemeyen eserin sembolik bir form olduğu da anlaşılamamaktadır. Son bir eleştiri ise hem Cassirer'e hem de Cassirer gibi sembol üzerinden sanatı açıklamaya çalışan diğer felsefecilerin hepsine yönlendirilebilir. Sembol üzerinden sanatı açıklayan felsefeciler verdikleri örneklerle ve söylemleriyle daima yüksek sanatı konu ediniyor izlenimi vermektedirler. Yüksek sanat kapsamına girmeyen eserlerden bahsetmemekte, bu türden nesneleri sanat saymamaktadırlar. Oysa herhangi bir resim, yüksek bir sanat eseri hüviyetine erişemeyecek olsa da sanat sayılamaz mı?

Sanat eserlerinin sembolik bir yanı bulunmakla birlikte her sanat eserinin sembolik olduğunu iddia etmek, sembolizm ısrarına neden olmaktadır. Yahşi Baraz, çağdaş Amerikalı sanatçı Julian Schnabel'in (1951) plastik sanat işlerinin sembolik değil olduğu gibi alımlanmasının doğru bir yorum olduğunu düşünmektedir (Baraz, 2021: 62-63). Cumhuriyet dönemi resmimizden örnek vermek gerekirse, Fikret Mualla'nın Paris resimlerini yorumlayan Edgü, ressamın çalkantılı yaşamına rağmen yaşamı ile sanatı arasındaki sınıra dikkat çekmiş, resminin yaşamındakilerin sembolü olarak okunmasına karşı çıkmıştır (Edgü, 2003: 41). Edgü'ye göre ressamın basbayağı sembolik özellikler taşıyan resimleri de bulunmaktadır (Edgü, 2003: 48-49). Ancak sembolik özellikler taşımayan eserleri de en az diğerleri kadar başarılıdır. Burada sorun, sanat eserlerinin sembolik anlamları açısından okunmaya zorlanmasıdır. Oysa sanat eserinin varlığı, maddi olmasına karşın manevi olana açıldığı için, semboliktir. Dolayısıyla varlığıyla sembolik olan bir sanat eserinin, iç yapısında sembolik anlamı arama ısrarı, sembolizm hatasına düşmeye yol açabilir.

Zanaat ürünü, gündelik hayatın fiziksel sorunlarını gidermek için üretilen aletlerdir. Oysa sanat eseri, gündelik hayatın fiziksel bir sorununa yönelik değildir. Aydınlanma dönemi sonrasındaki filozofların, bir başka deyişle modernite filozoflarının sanatı sembolik olarak yorumlama eğiliminin baskın olduğu gözlenmektedir. Bu düşünürlerdeki amaç, sanat eserinin aşkın bir nesne olduğunu, belli aşkınlıklara, kutsala (Tokat, 2005) işaret ettiğini dile getirmektir. Ancak sanat eseri, sembolik olmadığında da bizatihi aşkındır. Çünkü sanat eseri, gündelik fiziksel sorunlara

yönelmeyerek, öncelikle gündeliği, fiziksel problemleri aşmakta ve manevi alana yönelmektedir. Natürmort resimler, doğadaki varlıkları olduğu gibi resmettiğinde de sanat eseridir ve içeriğiyle zanaatten ayrılmaktadır. Burada araştırılması gereken esas soru, natürmort resmin sembolizm içerip içermediği değil, insanı natürmort çizmeye iten güdünün ne olduğudur. Sembolik kaynak, resmin çizilmesinin insandaki nedeninde bulunmalıdır.

1.2.3. Estetik Bilinç

Sanatın kökeni olarak sembolik düşünce ve biçim verme, sanat eserlerinin neden ortaya çıktığını açıklamak için yeterli değildir. Alet yapımı ya da zanaatkârlık, birtakım sanatların kaynağı olarak yorumlanabilirse de bütün sanatlar için geçerli olamaz. Müzik, ritüeller ve anlatılar hâlâ açıklanmayı beklemektedir. Ayrıca sadece sembolik bir form olarak sanat da ontolojik nedenden yoksun kalmaktadır. Bu nedenle sembolik düşünme ve biçim vermenin yanında sanatın kaynağı olarak üçüncü bir neden daha gereklidir.

Sembolik düşünme ve biçim verme ancak estetik bilinçle buluşursa, sanat ortaya çıkabilir. Mağara resimlerini ilk keşfinden günümüze kadar inceleyen çalışmasında Curtis, bu resimleri yapmış insanların neden buraları seçtiğini anlamaya çalışırken, sadece pratik nedenlerin yeterli olmayacağını, manzaranın güzelliğinin de nedenlerden biri olduğunu eklemiştir (Curtis, 2017: 18-19). Üst paleolitikteki insanların da bir beğeni duygusu ve estetik bilinçleri vardı. Aksi takdirde yapımı aylar süren, ustalık ve teçhizat gerektiren mağara resimlerini açıklamak güçleşmektedir. Estetik bilinç sadece güzelliği kasteden bir kavramsallaştırmadan daha geniş kapsama işaret etmektedir. Ömerustaoğlu üst paleolitikten beri var olduğunu düşündüğü estetik bilinci şöyle tanımlamaktadır (Ömerustaoğlu, 2007: 19-23);

“Estetik bilinç, aslında insanın doğayla ve toplumla olan özel bir münasebetidir ki burada da duygusallık, hisler, heyecanlar ön plana geçmektedir. Aynı zamanda estetik bilinçte olan bu özellikler sanatta en yüksek şekilde tezahür etmektedir. Sanatsal bilinç, estetik bilincin spesifik bir tarzda daha doğrusu sanat diliyle ifadesi olarak tanımlanır. ... Estetik bilinç, kavramı aynı zamanda estetik haz,

estetik zevk, estetik his, estetik duyarlılık, estetik beğeni, estetik idea gibi kavramlarla da doğrudan ilişkilidir.”⁵

Ömerustaoğlu’nun tanımının yeniden toparlanmasına ve açılanmasına ihtiyaç duyulmaktadır çünkü bu haliyle hem kapalıdır hem de döngüselleşmektedir. Estetik bilinç, kişinin duyularının ve duygularının farkında olmasıdır. Estetik bilincin iki temel özelliği duyarlılık ve beğenidir. Estetik bilinç, sadece kendinin değil, paylaştığı grubun diğer üyelerinin de duygularının farkında olmak demektir. Bu bağlamda estetik bilince sahip olmak, kendinin ve başkalarının neyi beğenip beğenmediğini, neden hazzedip etmediğini, neyi değerli bulup bulmadığını bilmek; yaşamakta olduğu ve değişen duygularını takip edebilmektir. Estetik bilinçte farkındalık, duygu, değer ve anlam hep birlikte içerilmektedir.

Yukarıda sembolik düşünmenin nasıl ortaya çıktığına dair Tattersall’ın tartışmasında zihin kuramından bahsedilmişti. Zihin kuramına göre üçüncü seviye amaçlılık, “üçüncü bir kişinin ne istediği ya da düşündüğü hakkında ikinci bir kişinin ne düşündüğünü akıldan geçirmektir” (Barnard, 2016: 19). Barnard, beşinci seviye amaçlılığının anatomik anlamda modern insanda, bir başka deyişle en geç 200 bin yıl önce bulunduğunu bildirmektedir (Barnard, 2016: 19). Bu bağlamda estetik bilincin de üst paleolitikten daha evvel gelişmeye başladığı ve tıpkı zihin kuramının beşinci seviyesi gibi gittikçe karmaşıklaştığı iddia edilebilir.

Sanatın; estetik bilinç, form verme isteği ve sembolik düşünmenin karşılıklı etkileşimi ile meydana geldiğini söylemek, açıklama gücü daha yüksek bir argümandır. Bu sayılan niteliklerden hangisinin daha erken ortaya çıktığını söylemek zordur. Ancak bu nitelikler sanatın ortaya çıkması için birbirini gerektirmiştir. Kendisinin ve ötekinin duygularının farkına varmaya başlayan kişi, kendi duygu ve düşüncelerini ortaya koymak ve diğerlerinin duygu ve düşüncelerini etkilemek için, uygun bulduğu maddeyi yeni bir anlam vererek biçimlendirmiştir. Sanat, sadece

⁵ Doğrudan *Estetik Zihin* adını taşıyan bir inceleme de yakın zamanda yayımlanmıştır. Ancak Ölçener’in yazdığı bu kitapta, estetik zihin ile kastedilen, estetik ile zihnin birlikte değerlendirilmesi gerektiğidir (Ölçener, 2020: 10). Bu nedenle Ölçener araştırmasına, estetik ile zihin arasındaki ilişkiyi ilk kez ele aldığını ifade ettiği Baumgarten ile başlamaktadır (Ölçener, 2020: 23). Ölçener’in estetik zihin kavramsallaştırmasının, orta veya üst paleolitikte insanda gelişmeye başladığı düşünülen, kendini, doğayı ve evreni estetik açıdan değerlendirmeye ilgisi bulunmamaktadır.

bireyin duygu-düşüncelerini açığa vurma isteğiyle değil; aynı zamanda diğerinin duygu-düşüncelerini değiştirme arzusuyla ilişkili olarak hayat bulmuştur. Sanat eserini ortaya koyan sanatçı, diğer insanların da dünyayı kendisinin görme biçimiyle görmesini ve kavramasını istemektedir.

1.3. Sanatın Gelişimi: Kökensel, Geleneksel ve Kurumsal Sanat

Sanat -tıpkı din, bilim ve felsefe gibi- kültürün oluşum sürecindeki birikimiyle kendine has kimliğine kavuşmuştur. Thomson, sanatların birdenbire var olmadığını, bir kökenden hareketle gelişip bağımsızlaştığını, ortak bir gövdeden farklı sanat dallarının türediğini düşünmektedir. Thomson türküden şiirin, şiirden hikâyenin ve hikâyeden de romanın nasıl doğduğunu anlatmaktadır (Thomson, 1984: 26). Thomson'ın şiirin kökenini ve insanın özünü incelediği çalışmalarının önemi, kökenin ve özün ne olduğuna verdiği cevaptan ziyade konuya yaklaşımındadır. Böylece Thomson, sanatın kökenini ve sanatların gelişim çizgisini genel hatlarıyla tasvir ederek, anakronik ve analogik hatalara düşmekten kurtulmaktadır.

Sanat üst paleolitikte, sembolik düşünmeye, form verme gücüne ve estetik bilince sahip homo sapiens ile başlamıştır. Sanat, günümüzdeki haline belli bir gelişim çizgisini takiben kavuştuğuna göre, başlangıcından günümüze sürekliliğini ve başlangıçtaki ile günümüzdeki farklılıklarını belirtecek bir yeniden kavramsallaştırmayı denemek, sanatın değişen anlamının altını çizerek ve sanat dönemlerinin birbiriyle kıyaslanmasında yanlış yorumlar yapılmasının önüne geçebilecektir.

Homo sapiens ile başladığı çoğunlukla kabul edilen mitoloji, ritüel, resim ve figürin türünden ürünlere hem başlangıçta olmaları hem de din gibi diğer alanlardan ayrılmamış olduğu için, 'kökensel sanat' kavramsallaştırması önerilebilir. 'Kökensel sanat', üst paleolitikte insanın gündelik fiziksel ihtiyaçlarının ötesindeki sorunları için üretilmiş görsel ve işitsel nesnelerin tümüne denmektedir. Kültür hız kazandıkça, birikimin artması sonucunda sanat alanı; üreticisi, yöntemi, öğretimi ve alımlanma biçimi ile diğer alanlardan ayrılmıştır. Neolitik toplumlara geldiğimizde sanat, yerleşik toplumların gündelik ihtiyaçlarını karşılayan zanaatla birlikte kendi kulvarında belirginleşmiştir. Neolitik toplumda zanaatların ayrılarak her birinin iş

bölümüne uygun kolda uzmanlaşması gibi sanat da belirli bölümlere ayrılmıştır. Ancak sanat ile zanaatın keskin bir kopuş yaşamadığı, sanatçı ile zanaatkârın aynı kavram altında anıldığı, öğretimin profesyonelleştirilmediği sanatın bu dönemine ‘geleneksel sanat’ denmektedir. Modern döneme geldiğimizde ise Batı’da sanat alanındaki birikim düzenlenerek sistematize edilmiş ve sanat kurumsallaşarak özerkleşmiştir. Bu nedenle, modern dönemde bağımsızlığını kazanan ve çağdaş sanatla dönüşerek günümüze değin süren sanata ise ‘kurumsal sanat’ ismi teklif edilebilir.

Buna göre sanat ortaya çıkışından itibaren üç kavramsallaştırma altında sınıflanarak incelenebilir: kökensel sanat, geleneksel sanat ve kurumsal sanat. Her sanat dönemi, bir öncekinden gelişmiştir; geleneksel sanat kökensel sanatın içinden, kurumsal sanat da geleneksel sanatın içinden doğmuştur. Kökensel sanatta sanatın ayrımlaşmamış karakteri geleneksel sanatta da sürmüştür ama sanat, zanaatla birlikte uzmanlaşma yoluna girmiştir. Geleneksel sanatta kurumsallaşma belirtileri başlamıştır ama bu durumun ayırt edici bir karaktere dönüşümü kurumsal sanatta gerçekleşmiştir. Sanat dönemleri arasında keskin sınırlar değil geçişler ve dönüşümler mevcuttur. Bu açıdan bakıldığında sanatta bir süreklilik bulunmaktadır. Ancak her sanat döneminin kendisine kimliğini veren farklılıklar da söz konusudur.

‘Kökensel sanat’ta sanatçı kimliği, sanat kaygısı ve sanat türleri ayrımlaşmamıştır. Kaygılarının benzerliğinden ötürü ‘kökensel sanat’ birçok araştırmacı tarafından dinle iç içe olarak yorumlanmıştır. Paleolitik dönemdeki ilk sanatçıların kimler olduğu bilinmemektedir ancak arkaik dönemlere uzanan büyücü tipinde sanat ile din bir arada gözlemlenmektedir. Bu sebeple ilk sanatçıların büyücüler olduğu yorumuyla literatürde sıkça karşılaşılır. Bir büyücü türü olarak şamanlara bakıldığında ve yaşayan şamanlar düşünüldüğünde, din ile sanatın bütünleşik olarak günümüze kadar geldiği anlaşılmaktadır. Avrasya’daki şamanları yakından inceleyen Hoppal kitabında, ‘sanatçı olarak şaman’ alt başlığına yer vermiştir. Şamanın giyiminden aksesuarlarına ve söyleminin tipinden içeriğine değin sanat ile dopdolu olduğu söylenebilir. Hastalıkları tedavi eden, doğum, ölüm ve kurban törenlerini yöneten, ölmüş bireylerin ruhlarını öte dünyaya taşıyan şaman aynı zamanda sözlü geleneğin de koruyucusudur (Hoppal, 2019: 32-47). Şaman görevlerini yerine getirirken, şarkı söyler, dans eder,

davul çalar, şiir okur. Üstelik bu şarkılar bir sanatçıdan beklenebilecek yaratıcılık ve orijinallik niteliklerine sahiptir çünkü her şamanın kendine özgü bir şarkısı bulunmaktadır (Hoppal, 2019: 48, 61). Şaman mitolojiyi dillendirirken ayrıca onu canlandırır da. Şaman kişiliğinde birçok sanatın ilk biçimlerini girift olarak barındırır; edebiyat, müzik, dans, tiyatro şamanın kişiliğinin bileşenleridir. Hoppal, şamanların sanıldığı gibi topluluğun zihinsel olarak zayıf ya da histerik kişileri olduğunu reddetmektedir (Hoppal, 2019: 53). Şamanlar hakkındaki bu yaygın kanı sanatçılar için de tekrarlanmaktadır. Sanatçı imajının ayrılmaz bir parçasını histerik karakterin oluşturduğu iddialarına denk gelmektedir. Ancak Hoppal sanılanın aksine şamanların fiziksel ve entelektüel düzeyde mükemmel olduğunu, güçlü ve karizmatik bir yapıya sahip olduklarını vurgulamaktadır (Hoppal, 2019: 53-54). Şaman, şaman olarak kabul edilmek için zor sınavlardan geçmekte, günlerce süren törenleri yönetmekte olduğuna göre sıradan bir bünyeden daha dayanıklı olması gerekmektedir. Bunların yanında şamanın iyi bir müzik kulağı olması ve hatırlama gücünün gelişmişliği de aranan özellikler arasındadır (Hoppal, 2019: 159). Buna göre şamanlar/sanatçılar sanılanın aksine zayıf-histerik değil, duyarlılık fazlası olan insanlardır.

Şamanlar ya da bir başka deyişle bilebildiğimiz ilk sanatçılar söyledikleri ve yaptıklarıyla neyi göstermektedir? Özellikleri sayılan bu kişiler toplumun ileri gelen kişileri olup toplumsal sorunlarda kendilerine başvuru, bu sorunları çözmekle yükümlü bireyler olduklarından, bireysel değil kolektif bir hakikati dışavururlar. Topluluğun kabul edip inandığı kolektif hakikatin temsilcisidir şaman. Barnard, simgesel düşünmenin önce kolektif olduğunu, ardından keyfileştiğini bildirmektedir (Barnard, 2016: 89). Thomson ilkel büyücünün önder kimliğiyle toplumla doğa arasındaki çatışmayı yönettiğini söyler ve uygar şiirin bireyselleşmiş bir toplumun eseri olduğunu, şairin bireyle toplum çatışmasında söz aldığını ifade eder (Thomson, 1984: 32-34).

Kökensel sanat, sunulan verilere göre sistematize edildiğinde şu sonuçlara varılır: Kökensel sanatta sanatçı kimliği anonimdir ve diğer kimliklerden kopmamıştır. Büyücü kişiliği kökensel sanatın icracısını da kapsamaktadır. Büyücü kişiliğinden ötürü kökensel sanat din ile birlikte bulunduğundan, anlam değerinin güzel değerinden

öncelikli olduğu sonucuna varılabilir. Kökensel sanat kolektif hakikatle ilişkili olduğundan alımlayıcı tarafından doğru ve kesin bilgi olarak kabul edilir. Kökensel sanatta sanatçı kimliği gibi sanat dalları da birbirlerinden ayrılmamıştır.

Neolitik topluma geçişle birlikte ‘kökensel sanat’, ‘geleneksel sanat’a dönüşmüştür. Öğretim yönteminin ve kurumsallığının yapısından dolayı ‘gelenek’ adı, modern döneme kadarki sanat uğraşısı için verilmiştir. Yerleşik toplumların artan ihtiyaçlarına mukabil zanaatlar ve sanatlar iş kollarına ayrılmaya bu dönemde başlamıştır. Neolitik toplumda çömlekçi, metal işçisi, terzi grupları vd. ayrılarak gruplaşmaya başladığı gibi şairler, ressam, heykeltıraşlar, tiyatrocular da ayrı ayrı boy göstermiştir. Sanatçı ile zanaatkâr tipleri nihai bir kopuş yaşamamakla birlikte, sanatçı kimliğinin tebarüz etmeye yöneldiği görülmektedir. Kris ve Kurz, sanatçı imgesi hakkındaki eserinde sanatçı adı üzerine şöyle demektedir (Kris ve Kurz, 2013: 11-12-13);

“Çok genel olarak konuşursak, bir sanat eserinin yaratıcısının ismini dile getirme arzusunun, sanat eserinin artık dinsel, ritüel ya da daha geniş anlamda büyüsel bir işleve, tek bir amaca hizmet etmediğini, ona verilen değer en azından belli ölçüde bu tür bağlantılardan kurtulmuş olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz. ... Bu değerlendirmelerin kökenleri daima Yunan dünyasına aittir. Kadim Doğu’dan ve Hanedanlar Dönemi Mısır’ından günümüze ulaşan kayıtlarda bir sanatçı ismi bulmak istisnai bir durumdur.”

Antik Yunan’da sanatçı adları görünürlük kazanmasına karşın yine de sanatçı, modern anlamdaki özgün kimliğinden uzaktır ve zanaatkârın ustasına yakındır; onunla aynı alanı işgal eder. Bu nedenle geleneksel sanatın sanatçısı, kökensel sanatın büyücü-sanatçısından, zanaatkâr-sanatçı biçimine geçmiştir. Geleneksel sanatın sanatçısı, zanaatkârla bağlarını çözmediği için ve sanatın kendine has problemleri yerleşmediği için, burada üretilen yapıtların temel değerlerini biçim vermede hüner, anlam ve güzellik oluşturmaktadır. Antik Yunan heykelleri bu üç değer içiçe geçtiği örneklerdir.

Geleneksel sanatın temel özellikleri; el işçiliğine dayanması, usta-çırak eğitimi çerçevesinde gerçekleşmesi, babadan oğula geçmesi ve hamilik/mesenlik mekanizmasıyla hayat bulmasıdır. Geleneksel sanat, zanaat-sanat birlikteliği olduğu için, şiir, resim, müzik kadar takı yapımı, çömlek, teçhizat yapımı ve benzeri unsurları

da kapsamaktadır. Bu sebeple el işçiliği, geleneksel sanatların büyük kısmına yaygın bir özelliktir. Geleneksel sanatta bir öğretim yöntemi bulunmakla birlikte burada yöntem, modern dönemdeki okullaşmanın getirdiği profesyonellikten uzakta bulunmaktadır. Yine geleneksel sanatların yapımı babadan oğula teslim edilmektedir. Babadan oğula aktarım Osmanlı'da 15. yüzyılda kurulup 19. yüzyıla kadar yaşatılan (Kalyoncu, 2015: 282-283, Kırımtayfı, 1996: 15) Ehl-i Hiref adlı sanatçı sınıfı için geçerli olduğu gibi Çin el sanatları sistemi için de geçerlidir (Qiuhui, 2017: 52). Avrupa'da da aynı durumun söz konusu olduğu Nochlin'in makalesinden çıkarılabilmektedir. Nochlin, sanat tarihinde büyük kadın sanatçıların neden çıkmadığını soruşturduğu makalesinde, sanatın babadan oğula geçen hiyerarşik yapısının etkisine de vurgu yapmaktadır (Nochlin, 2020: 156-157).

Geleneksel sanattaki usta-çırak eğitimi ve babadan oğula devredilen yapı, sanatın kurumsallaşmasının ilk adımlarına da işaret etmektedir. Ancak kurum geleneksel sanatta yarı-profesyonel bir görünüm arz etmektedir. Bu yapının ayakta kalmasını sağlayan esas itici güç ise hamiliktir. Geleneksel sanatın sanatçısı, bağımsız değildir ve devlet yöneticileri, soylular veya din görevlileri tarafından himaye edilmekte, kendisine sipariş verilmekte ve bu kişilerden gelen siparişleri üretmekle yükümlü bulunmaktadır. Bu türden bir himaye veya sipariş olmadığında sanatçının çalışmasının imkânı ve anlamı kalmamaktadır. 1587 yılında kaleme alınan *Menakıb-ı Hünerveran*'da Gelibolulu Mustafa Âli, Osmanlı'da çeşitli türlerde emek veren sanatçıların üretimlerinin kaynağını hamilik üzerinden açıklamaktadır (Mustafa Âli, 2012: 72-73);

“Gizli olmaya ki, bilgi erleri zümresinin ve eserleri övülmeye değer sanatçılar fırkasının sanatlarında ustalığa çabalamada ve güçlerini artırmada büyük himmetle çalışmış olmak ve günden güne bilginin olgunlaşmasıyla savaşıp (bu bilgilerin olgunlaşması ile kibirlenmeden, ben artık ‘oldum’ demeden) bereketli vakitlerini ciddilikle ve çabayla devamlı olarak uğraşmaya sarf etmek, ya ihsanı bol padişahların iltifatıyla ya da şanlı vezirlerin uçsuz bucaksız arzusuyla olduğu şüphesizdir.”

Geleneksel sanatlar sisteminin çöküş nedenleri de kendi içindeki bu özelliklerinde yatmaktadır. Avrupa'da 16. yüzyıldan itibaren açılan sanat akademileri ve 18.

yüzyıldan itibaren gelişen modern sanat anlayışı, sanayi devrimi ve mesenlik sisteminin ortadan kalkmasıyla sanatın özerkleşmesi, geleneksel sanatların üretimini sonlandırmıştır. 19. yüzyıl, geleneksel sanatların hüküm sürdükleri ülkelerdeki son aşamadır. Avrupa sömürgeciliğinin etkisini arttırmasıyla geleneksel sanatlar yerini modern sanat sistemine bırakmıştır. Qiuhui, Çin geleneksel sanatlarının sona erişini ve modern sisteme entegre edilmesini şu sözlerle dile getirmektedir (Qiuhui, 2017: 52);

“... Batılı maddi kültürün etkisiyle Çin geleneksel yaşam tarzı, üretim biçimi ve onunla uyumlu geleneksel sanatlar ve el sanatları yeni bir yola sapmaya zorlandı. Bir kere, yurtdışından sermaye ithalatını takiben, makine kullanan üretim teknolojisi Çin’e getirildi ve geleneksel el becerilerinde yavaş yavaş modern teknolojiye geçilerek bu beceriler makine üretimine uyarlanabilir hale geldi. İkincisi, hizmet hedefleri değişti. İmparatorluk ailesi ve aristokratlar tarafından kullanılan elişlerinin bir kısmı yurtdışı pazarın ihtiyacına uygun olarak ihraç edilirken, daha geleneksel el sanatları da yurtiçindeki insanların ihtiyaçlarına karşılık verecek şekilde düzenlendi. Ayrıca, geleneksel el sanatlarının ustadan çırağa, anne babadan çocuklara aktarılma biçimi de değişmişti. Qing Hanedanlığı’nın sonlarında, 1898 Yüz Gün Reformu’ndan sonra ortaya çıkan bazı misyoner okulları, sanayi okulları ve yeni tip okullarda hem el becerileri hem de makine teknolojisi bilgisi öğreten okullar temelinde modern el sanatları eğitimi başladı.”

Avrupa’da 16. yüzyıldan itibaren baş gösteren yenilikler, 18. yüzyılda zanaat ile sanatın ayrılmasına varmış, sanat alanı akademi ve müzelerle zenginleşerek özerkleşmiş ve yenilikler doğrultusunda geliştirilen felsefelerle sistematik bir bütünlüğe kavuşturulmuştur. Avrupa’da modernite içinde doğan ve sömürgecilik marifetiyle tüm dünyaya yayılan bu sanat anlayışı ‘kurumsal sanat’ olarak adlandırılabilir. Kurumsal sanatın iki alt sistemi modern sanat ile çağdaş sanattır ve bu bağlamda kurumsal sanatın küresel egemenliği devam etmektedir. Modern dönemle birlikte sanatı belirleyen en önemli kriter kurumlar olmuştur. Bu anlamda kurumsal sanat, kendi ölçütlerine uymayan sanatı dışlayan bir hüviyete sahiptir. Sanatın anlamını tayin eden kurumlardır. Tam da bu nedenle kurumsal sanat, kendi kodlarına sahip ve kendi içine kapanmış bir sanat alanıdır. Kurumsal sanatın değerlerine karşı çıkmasına rağmen ona boyun eğen çağdaş sanat, bu şifreli iç dilin son aşamasıdır.

Kurumsal sanatta sanatçı kimliği, kendine has ayrı bir varlık kazanmıştır. Bu durumun ön belirtileri, geleneksel sanatın gelişim çizgisinde bulunmaktaydı. Sanatçı

figürü bağımsız bir konumla tarih sahnesine 14.-15. yüzyıllarda çıkmıştır ve bu tarihten itibaren sanatçı biyografileri de temayüz etmiştir (Kris ve Kurz, 2013: 14). Sanatçı biyografisi yazarlığının en meşhur örneğini veren Giorgio Vasari (1511-1574), *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* eserinin yazarıdır ve 1563'te kurulan Academia del Disegno'nun da kurucusudur. Sanat tarihçi Minor'a göre burası "sanatçılara yönelik, formel eğitime dayalı ilk akademi, yani az çok modern anlamda bir sanat okuluna veya bir üniversitenin güzel sanatlar bölümüne tekabül eden bir yer"dir (Minor, 2017: 29). Bu gelişmenin ardından Fransa'da ise 1648 yılında Academie Royale de Peinture et de Sculpture kurulur (Minor, 2017: 30).

Avrupa sanatındaki akademileşme rekabeti arttırmış, yeni sanat anlayışlarının meydana gelmesine zemin hazırlamıştır. Geleneksel sanatlar imparatorluk veya kilise hamiliği ile idare edilirken, Vasari'nin kurduğu akademiye finanse eden yeni burjuva sınıftan gelen Medici ailesidir (Artun, 2014: 63). Böylece Avrupa'da imparatorluk, kilise ve burjuva sınıfının desteklediği sanatçıların kendi aralarında, Avrupa'da hüküm süren imparatorlukların birbirleriyle mücadelesi, Avrupa kıtasının sanat hayatında ciddi bir etkileşimin, rekabetin, çeşitliliğin ve eleştirel ortamın oluşmasına imkân vermiştir.

Finans kaynaklarının çeşitliliği ve gücü Avrupa'da sanatı yeni evreye götürürken, Ehl-i Hiref tarzı geleneksel sanatın sürdürüldüğü yapılar, arkalarındaki hamilik sistemi gücünü yitirince çökmek zorunda kalmıştır. Ayrıca Ehl-i Hiref, sanattaki bireysel çeşitliliğin artmasına ve bir yanıyla da sanat felsefesinin gelişmesine de mâni olmuştur yorumu yapılabilir. Osmanlı sarayına bağlı sanatçı topluluğun adı olan Ehl-i Hiref, sarayın verdiği siparişleri yerine getirmektedir (Kırımtayfı, 1996: 10-15). Kalyoncu, merkezi otoritenin sanat üzerindeki hakimiyetini, çeşitli sanatlardaki üslup birliğinin ve sürekliliğinin kaynağı olarak görmekte ve takdir etmektedir (Kalyoncu, 2015: 282). Fakat aynı yüzyıllarda (15.-19. yüzyıl) Batı sanatındaki gelişmelerin yarattığı çeşitlilikle kıyaslayınca merkezi otoritenin sanata etkisinin olumlu olduğu tartışmalıdır. Merkezi otorite etkisi kalıplaşmış bir sanat hayatının üretilmesine sebep ve büyük değişimlerin yaşanmasına engel olduğu gibi, otoritenin zayıflaması sanat hayatına canlılık değil çöküş getirmiştir. Kırımtayfı, 17. yüzyıldan itibaren imparatorlukta baş gösteren ekonomik sıkıntıları, değerli malzeme temininin

zorlaşmasını, sanayileşmeyi Ehl-i Hiref'in işlevsizleşme nedenleri olarak saymaktadır (Kırımtayfı, 1996: 138). Ehl-i Hiref teşkilatı 19. yüzyılda farklı fabrikalaşmalarla sürdürülmeye çalışılsa da (Kırımtayfı, 1996: 139), 19. yüzyıl aynı zamanda Batı sanatının kurumlarıyla (müze ve akademi) Osmanlı'ya intikal ettiği, modern sanatın geleneksel sanatlara galip geldiği zamanların başlangıcıdır. Geleneksel sanatların Batı sanatına nazaran tekdüze kalması ve bir felsefelerinin geliştirilmemiş olması savunulmalarını güçleştirmiş, Batı modernitesinin cazibesi geleneksel sanatın gözden düşmesine ve sanat hayatından çabucak çekilmesine zemin hazırlamıştır.

Kurumsal sanatın serpilerek yapısına kavuştuğu yüzyıllar 18-19. yüzyıllardır. 18. yüzyılda sanat zanaattan kesin olarak ayrılmış, bağımsız bir alan bulmuş ve Kant'ın estetik teorisiyle de felsefi özerkliğine erişmiştir. Orta Çağ'dan başlayan sanat-zanaat tartışması, mekanik sanatlar ile liberal sanatları ayırmaya uğraşırken, 18. yüzyılda güzel sanatlar kategorisi benimsenerek Avrupa'da yaygınlaşmıştır. Yine 18. yüzyılda, nadire kabinelerinden⁶ gelişerek yapılaşan müze kurumu da güzel sanatların etrafını çeviren yeni beğeni kültürünün oluşmasına ve gelişmesine yardımcı olmuştur. Söz konusu beğeni kültürünün kavramlarının (güzel, yüce, deha, beğeni vd.) alınarak sistematize edilmesi ise felsefe sayesinde gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda kurumsal sanatın iki temel dayanağı, akademi ve müze gibi kurumları ile sanat felsefesidir. Kurumsal sanat, kökensel ve geleneksel sanatta rastlanamayacak denli sistematik, profesyonel ve felsefi olduğu için güçlü bir yapıya sahiptir.

Kurumsal sanatın değerlerini iki evrede ele almak gerekmektedir: 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadarki süreç modern sanat, 20. yüzyıldan günümüze kadarki süreç ise çağdaş sanat olarak ayırt edilebilir. Çağdaş sanatın bağımsız bir varlığı olup olmadığı, modern sanatın bir türevi olduğu veya çağdaş sanat adının problematikliği tartışılmaya devam etmektedir. Bunun yanında moderne karşı olarak konumlandırılan modernist estetik adlandırması, moderniteye muhalif sanat eserlerini ve dolayısıyla çağdaş sanat

⁶ Modern müzenin gelişim tarihinde en önemli durak nadire kabineleridir. Nadire kabineleri, adının da işaret ettiği gibi ender olan bitki, hayvan ve nesnelerden meydana gelen kişisel koleksiyonlardır. Nadire kabinelerinde kurutulmuş bitki, dondurulmuş kuş, deniz kabukları, sanat eserleri, antikalar, ucubeler ve kitaplar, haritalar, kataloglar bir arada yer alır (Artun, 2014: 29-30). Nadire kabineleri ilkin 14. ve 15. yüzyıllarda Fransa'da, Kral V. Charles'ın ve kardeşinin koleksiyonlarında görülür. Avrupa'nın birçok ülkesinde farklı adlarla kurulan kabineler, 17. yüzyıla gelindiğinde yüzlerce sayıya ulaşmıştır (Artun, 2014: 30).

eserlerini de kapsayan bir genişliğe sahip diğer bir tanımlama biçimidir. Ancak her ikisi de Batı dünyasının ve düşüncesinin iç dinamiklerinden türeyen ve değer sistemleri olarak ayrı ama durum olarak benzer nitelikler arz eden modern sanat ve çağdaş sanatı, aynı başlık altında ama farklılıkları belirterek ele almak daha doğrudur.

Kurumsal sanatın ilk evresi olan modern sanatta sanatın temel değeri öncelikle özerk olmasıdır. Bu anlamda sanatın sadece din ya da zanaattan değil, ahlaktan da ayrılarak tek başına bir değer taşıdığı düşünülmüştür. Sanatın diğer değerleri ise beceri, beğeni, yüce, güzellik, evrenseldir. Beceri değeri, kurumsal sanatın geleneksel sanattan ödünç aldığı bir değer olarak dikkat çekmektedir ancak Kant estetiğinde de görüldüğü gibi diğer değerler kadar baskın değildir. Evrensellik değeri ise ilk defa modern sanatta söz konusu edilmiştir. Modern sanatta sanatçı da özerk bir kimliktir ve kendine has değerleri bulunmaktadır. Sanatçıyı kimliğine kavuşturan özgürlük, yaratıcılık, bireysellik, deha değerleridir. Modern sanatta alımlayıcı daha çok pasif tasvir edilmiştir ve kendi başına bir değer olduğunu söylemek zor görünmektedir. Bununla birlikte alımlayıcının seyri sonucu yaşadığı beğenin, alımlayıcının en belirgin değeri olduğu görülmektedir. Sanat, sanatçı ve alımlayıcı dışında modern sanatta kurulan müze, akademi, sanat eleştirmenliği kurumları da modern sanatın değer sistemi içinde sayılmalıdır ki modern sanatın kurumsal sanat olarak değer sistemi bütünsel anlamda tarif edilebilsin.

Kurumsal sanatın ikinci evresi olan çağdaş sanat, modern sanat değerlerinin eleştirilmesiyle hayat bulmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde alışılmadık sanat eserlerinin üretilmesiyle başlayan, yüzyılın ikinci yarısında ise yaygınlaşan ve kurumsal kaynaklara ulaşan çağdaş sanatın temel ilkesi her şeyin sanat olabileceğidir. Bu nedenle çağdaş sanatın değerleri içinde güzellik değil anlam ön plandadır. Hatta güzelliğin çağdaş sanat değer sisteminde neredeyse literatürün dışına itildiği görülmektedir. Çağdaş sanatta anlamın yanında eleştirelilik/muhaleflik de bir başka değerdir. Baskın olmamakla birlikte yerellik de bir değer olarak görünürlük kazanmıştır. Çağdaş sanatta sanatçının özgürlük ve özerklik değeri yine korunmuştur ama sanatçı deha değildir ve herkese sanatçı olma imkânı açıktır. Alımlayıcı da çağdaş sanatta pasiflikten kurtularak sanat eserinin oluşumuna katılan ve sanatçıyla birlikte eser üreten aktif bir kimliğe bürünmüştür. Çağdaş sanatta alımlayıcıdan beklenen eseri

beğenmesi değil, eserin onu düşünmeye ve dönüşmeye sevk etmesidir. Günümüzde çağdaş sanat okullarda öğretilerek ve müzelerde, galerilerde sergilenerek, bienal ve festival gibi küresel etkinliklerle yaygınlaşarak kurumsal sanata dair baskın nitelikleri taşımakta ve sürdürmektedir. Bu noktada çağdaş sanatın değerleri içine galeri, bienal-festival, küratör gibi kurumsal yanı baskın değerler de eklenmeden geçilmemelidir. Çağdaş sanat, modern sanat değerlerini eleştirerek yola çıkmış olsa da kurumsal bağlamda o değerlere kapılmaktan kurtulamamıştır.

Sanatın gelişimi ve devinimi ulaştığı son aşama olan kurumsal sanat basamağında da devam etmektedir. Modern sanatın özerkleşerek güzel sanatları bağımsızlaştırması, çağdaş sanatta bu kategorinin işlevsizleşmesine ama yeni bağımsız sanat türlerinin çıkmasına yol açmıştır. Performans sanatı, enstalasyon, arazi sanatı, video sanatı gibi yeni sanat türleri, çağdaş sanatla meydana gelerek başlı başına değere dönüşmüştür. NFT sanatı ve yapay zekâ sanatı gibi 21. yüzyılda gittikçe artan örnekler, çağdaş sanat alanının yeni değerler yaratmaya açık olduğuna işaret etmektedir.

Sanatın tarihsel gelişimini üç başlık altında toplayarak özelliklerine ve değer sistemlerine bakıldığında şu sonuçlara ulaşılmaktadır: Sanat, üst paleolitikten bu yana kökensel, geleneksel ve kurumsal olmak üzere üç farklı anlam ve değer sistemi biçiminde tebarüz etmiştir. Söz konusu değer sistemleri arasında keskin bir ayrılıktan ziyade, tarihsel ve toplumsal gelişmeler ekseninde birbirleri içinden evrilme ve dönüşme olduğu gözlenmektedir. Ancak bu dönüşümler, sanat dönemlerinin birbirlerinden farklarını belirlemiştir. Örneğin kökensel sanatta sanatın değerleri arasında bulunan anlam ile çağdaş sanatın değeri olarak anlam aynı değildir. Kökensel sanattaki beğeni ile modern sanattaki beğeni de aynı değildir. Sanat dönemlerinin her biri, sanatın yapıtaşları olan sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı ilişkisini yeniden şekillendirmiştir. Böylece bütünsel olarak sanat dönemleri birbirlerinden başkalaşmıştır. Sanat dönemlerinin farklarını belirleyen bir başka etken ise yeni değerlerin sanat dönemine eklenmesidir. Bu durumun bariz örnekleri kurumsal sanatın iki veçhesinde oluşturulan yeni kurumlar, sanatlar ve yapılanmalar üzerinden anlaşılabilmektedir. Kurumsal sanatın değer sistemindeki değişim sonucunda evrenselliğin ve yerelliğin gündeme gelmesi, sanat anlayışları arasında hiyerarşiler

oluşmasına ve Batı dışı sanat anlayışlarının değersizleşmesine yol açtığından, sanatın yapısının tartışılması gerekliliği doğmuştur.

1.4. Sanatın Yapısı: Tanım Tartışmaları

Sanatın kökündeki sembolik düşünme, form verme ve estetik bilincin etkileşimiyle meydana gelmesinin ardından üst paleolitikten itibaren gelişerek günümüze kadar olan süreci ortaya konulduğuna göre sanatın yapısını tartışmak için ihtiyaç duyulan zemine de kavuşulmuştur. Yapı, kendisini oluşturan etkenlerin anlamlı bütünlüğüdür. Sanatın yapısı söz konusu olduğunda ise onu oluşturan kuvvetlerin bütünlüğünün irdelenmesi beklenmektedir. Bu noktada sanatın nasıl tanımlandığına bakmak gerekecektir. Çünkü tanımlarda sanatın yapısına dair görüşler, yeni tartışmalar için ipuçları bulunmaktadır. Tanımlardaki eksiklikler, sanatın yapısını yeniden tanımlamak için imkânlar da doğurmaktadır.

Sanatın tanımı Platon'dan beri yapılagelmektedir. Ancak 20. yüzyılda sanat eserinin değişimi, sıradan nesneden ayırt edilemez hale gelişi, 20. yüzyıl öncesi tanımlarını geçersiz kılmıştır. Çünkü bu tür tanımlar, 20. yüzyıl sanatını da kapsayacak güçte açıklamalar sunamayacaktır. Bu nedenle 1950 sonrası tanımlara odaklanmak tercih edilmelidir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, çağdaş sanatla gelişen tablo karşısında sanatın tanımı sorununa yeni cevapların üretilmeye çalışıldığı görülmektedir. Diğer bir deyişle 20. yüzyılda, sanat felsefesinin kadim sorusu olan sanatın neliği, yeni veriler ışığında tekrar tartışma konusu olmak zorunda kalmıştır. Sanatın tanımına verilen cevapları ve düşünürleri iki başlık altında toplamak mümkündür: sanatın tanımlanamayacağını iddia edenler ile sanatın tanımlanabileceğini iddia edenler. Sanatın tanımlanamayacağını savunan düşünürlerde kısmen Wittgenstein'in ikinci dönem görüşlerinin etkisi söz konusu olduğundan bu gruptaki düşünürlerle Yeni Wittgensteinciler adı verilmektedir.

Wittgenstein'in ikinci dönemine tarihlenen *Felsefi Soruşturmalar*'da öne sürülen aile benzerlikleri görüşünden ve tanımdan sakınan tavırdan etkilenecek (Wittgenstein, 2017: 51-53), estetiğin geleneksel yaklaşımındaki sanatı tanımlama uğraşına eleştirel yaklaşan kimi Anglosakson düşünürlerin, sanatı tanımlanamayacak açık bir kavram olarak yeniden değerlendirmek isteyen düşünceleri Yeni Wittgensteincilik diye

isimlendirilmiştir (Carroll, 2016: 309). Yeni Wittgensteincılar olarak adlandırılan düşünürlerin 1950 sonrasında estetik teoriye getirdikleri eleştirilerle öne çıkan Amerikalı analitik felsefeciler olduğu görülmektedir. Bunlar arasında Paul Ziff (1920-2003), Morris Weitz (1916-1981) ve William E. Kennick'in (1923-2009) makaleleri, Yeni Wittgensteincilik'in temel argümanlarını ve itirazlarını anlamak için başvurulacak kaynaklardır. Yeni Wittgensteincı düşünürlerin sanatın tanımlanamayacağı argümanının temeli, sanatın yeniliklere açıklığı ve her zaman yeni akımlarla birlikte yeni işlerin üretilecek olması dolayısıyla, sınırlandırılmış, gerekli ve yeterli nitelikleri sabitlenerek kapatılmış bir tanımın anlamsız olduğu düşüncesine dayanmaktadır.

Paul Ziff ve Morris Weitz'a göre sanatın özcü tanımı yapılamaz. Sanatın değişmeyen özsel niteliklerle kurulu bir tanımı sanatın doğasına aykırıdır. Sanat, değişim ve yenilik demektir. Sanat kendini tekrar ediyorsa ya da olduğu gibi kalıyorsa sanat değildir (Ziff, 1953: 77) ve görüldüğü gibi sanat alanında sürekli yeni formlar ve yeni hareketler sahneye çıkmaktadır (Weitz, 1956: 32). Bu nedenle Weitz'ın da vurguladığı gibi sanatın tanımını yapmaya çalışmak mantıksal olarak imkânsızdır ve hatalıdır (Weitz, 1956: 30). Her tanım denemesi kullanışsız olma riskini de beraberinde taşır çünkü sanattaki değişimlerle birlikte tanımın da gözden geçirilmesi ve yenilenmesi gerekecektir (Andina, 2013: 101). Ziff, estetikçinin kâhin olmadığını, sanatın geleceğini öngöremeyeceğini ve yaptığı her tanımı değiştirmesinin kaçınılmaz olacağını bilmesi gerektiğini söyler (Ziff, 1953: 78). Bu doğrultuda sanat kavramı, yeniliklerle sürekli zenginleşen bir alana işaret ettiğinden, değişmez gerek ve yeter şartları belirlenemeyeceğinden, açık bir kavramdır.

Sanatın tanımı açık doğasından ötürü yapılamıyorsa, özellikle de sürekli genişleyen sanat alanı düşünülürse, neyin sanat olup olmadığı nasıl anlaşılabilir? Herhangi bir olgunun sanat olduğuna nasıl karar verilebilir? Bu soruya verilen cevaplar, *Felsefi Soruşturmalar*'daki 'aile benzerlikleri' görüşü ile yakından ilişkilidir. Kennick'in depodaki adam örneği, Yeni Wittgensteincıların yaklaşımını anlamak açısından dikkat çekicidir (Kennick, 1958: 21-22). İçinde her türlü nesnenin tıka basa dolu olduğu bir depoya, oradaki sanat eserlerini dışarıya çıkarmakla görevlendirilecek bir adam gönderilirse bu adam, başarılı bir şekilde sanat eserlerini dışarıya çıkaracaktır. Adam sanatın tanımını bilmemesine karşın neyin sanat eseri olup olmadığını bilir. Çünkü

neye sanat dendiğini, sanat kavramının nasıl kullanıldığını bilmektedir. Ziff ise karşılaşılabilecek belirsizlikleri aşmak için bir yöntem önermektedir. Herkesin sanat eseri olarak kabul edeceği tartışmasız bir eseri örnek olarak almayı tavsiye eden Ziff (örneğin Poussin'in *The Rape of the Sabine Women* ya da Da Vinci'nin *Mona Lisa* ya da Rembrandt'ın *Night Watch* eserleri) (Ziff, 1953: 58), bu eserin bir sanat eseri olarak karakteristik özelliklerini sıralamaktadır. Ancak sıralanan karakteristik özellikler sanat eseri olarak sanat eserinin karakteristik özellikleri değildir; örneğin Poussin'in resminin karakteristik özellikleridir (Ziff, 1953: 62). Dolayısıyla bu karakteristik özellikler diğer sanat türlerinde değişiklik gösterecektir. Başka sanat türlerine ait eserlerin başka karakteristik nitelikleri olacaktır. Bir resmin seyredilmesi resim olarak karakteristik özelliği ise şiirin karakteristik özelliği okunmasıdır (Ziff, 1953: 67). Örnek olarak alacağımız tartışmasız bir sanat eserinin karakteristik özelliklerini referans alarak, karşımıza çıkan belirsiz durumlarda, tespit edilen karakteristik özelliklerin yeni durumda bulunup bulunmadığına bakılarak karar verilebilecektir. Ziff, açıkça belirgin bir sanat eserinin varlığı sayesinde, daha belirsiz durumlar hakkında benzerliklere dayanarak yargıda bulunabileceğini belirtmektedir. Weitz'ın değindiği gibi, neyin sanat olduğu problemi olgusal bir problem değildir; karar verme problemi (Weitz, 1956: 32). Bu nedenle tanımlar yerine herhangi yeni bir olgunun sanat eseri olduğuna dair karar verebilmek için benzerliklere bakılmalıdır (Weitz, 1956: 31). Sanat olarak çoktan kabul edilmiş eserler ile yeni eser adayları arasındaki benzerlikler bulundukça eser adayları da sanat hüviyetine kavuşacak ve böylece sanat kavramı açıklığına uygun olarak durmadan genişleyecektir.

Yeni Wittgensteincılar'ın aile benzerlikleri yöntemini önerirken, yeni bir sanat eseri adayı ile karşılaştığımızda başlangıç noktası olarak alacağımız örnek sanat eserlerine işaret etmeleri, görüldüğü kadar hoşgörülü ve farklı yerellikleri kuşatıcı genişlikte değildir. Hem Ziff hem de Weitz, herkesin tartışmasız kabul ettiği, üzerinde uzlaşa bulunan sanat eserleri olarak Batı dünyasında üretilmiş sanat eserlerini örnek gösterirler. Evrensel olduğu ima edilen eserler Batı dünyasının üretimleridir ve kıstas olarak alınması gerekmektedir. Ancak örnek verilen eserler üzerinde böyle geniş bir uzlaşa olduğuna nasıl hüküm verilebilir? Van Gogh bugün için çoğunluk açısından tartışmasız bir ressam olarak kabul edilmesine rağmen, yaşadığı zamanda resimleri

sanat eseri olarak değerdendirilmiyordu. Dolayısıyla Yeni Wittgensteincilerin farz ettiği gibi tartişmasız ve çoğunluk tarafından kabul edilen bir sanat eseri bulmak ve kıstas olarak almak sanıldığı kadar kolay değildir. Yeni Wittgensteincilik, 20. yúzyıldaki artan sanat úretiminin yeni úrünlerini kabul etmekte zorlanan estetik teorilerin tutucu tanımlarına itiraz etmeye ve sanat tarihinin gösterdiği sürekli değişim ve yenileşmeye bakarak sanatı tanımın boyunduruğundan kurtarmaya çalışmış, Wittgenstein'dan devşirdiği aile benzerliği yöntemi ile de sanat alanının sürekli zenginleşmesinin temellerini inşa etmeye niyetlenmiştir. Ancak Weitz'ın önceki sanat kuramlarına getirdiği eleştirilerden biri olan, bazı tanımların çok geniş olması ve sanat olanla olmayanı birlikte içermesi (Weitz, 1956: 29), aile benzerliklerinin taşıdığı boşluklar nedeniyle Yeni Wittgensteinciliđa da yóneltilmiřtir. Ayrıca Margolis'in de vurguladığı gibi herhangi bir kültürel alanın değişmesi ve genişlemesi, tanımlanması önünde engel teşkil etmemektedir (Margolis, 1958: 88-95).

Yeni Wittgensteincilerin ardından yeniden sanatın tanımlanabileceği görüşü düşünürlerce paylaşılarak sanatın tanımı ya da belirlenimi için denemeler yapılmıştır. Tanım yaklaşımlarının hepsini incelemek tartişmanın sınırlarını aşacağından, farklılıklarıyla óne çıkan kurumsal sanat kuramı, tarihsel anlatı kuramı ve temsili kuramın bir órneđi olarak A. Danto'nun sanat anlayışı incelenebilir.

G. Dickie'nin (1926-2020) temsilcisi olduğu kurumsal sanat kuramı, düşünür tarafından zaman içinde değişikliğe uğratılmış ve dördüncü denemede son şeklini almıştır (Dickie, 2000: 93-99). Buna karşın kurumsal sanat kuramının ana argümanını her belirleme denemesinde değişmeyen iki temel özellik bulunmaktadır. Dickie, sanat dünyasının işaret ettiği sanat topluluğunun, sanatın tanımı için zorunlu bir nitelik olabileceğine dikkat çekmiştir (Dickie, 1969: 254). Böylece Dickie sanatın yapısını, sanat dünyasının dinamikleriyle açıklamayı denemiştir. Kurumsal sanat kuramına göre herhangi bir şeyin sanat eseri olması için insan elinden çıkmış olmasının yanında, úretilen nesnenin sanat eseri adaylığından sanat eseri konumuna geçebilmesi için, sanat kurumunu meydana getiren toplulukça takdir edilmesi gerekmektedir (Dickie, 1969: 254). Sanat dünyasının onayını alamayan bir aday nesne, sanat eseri olarak addedilemeyecektir.

Dickie'nin kurumsal sanat kuramı ile tarihsel bir dönem olarak tezimizde adlandırılan kurumsal sanat arasında farklılık bulunmaktadır. Öncelikle Dickie kurumsal sanat kuramını, sanatın tanımı için geliştirmiştir ve kurumsal sanatı kendi başına bir sanat sistemi olarak düşünmemektedir. Bu nedenle Dickie, sanatın kurumsal yapılanmasının sorunlar yarattığını da görmezden gelmektedir. Dickie kurumsal sanat kuramı ile sanat eserlerinin arkasındaki toplumsal bağlama işaret ederek, bu bağlamı sanatın yapısına dâhil etmek istemiş, böylece hem öncü çağdaş sanat eserlerinin sanat dünyasına katılmasına hem de Batı dışı kültürlerin sanat kabullerinin meşruiyetine sağlam bir zemin teşkil etmeyi amaçlamıştır. Dickie, Weitz'ın aile benzerliği düşüncesinden hareketle yeni sanat eseri adaylarının sanatlığına dair hüküm verme yetkisini bıraktığı birey yerine, hüküm verici merci olarak sanat dünyasını ikame etmiştir. Sanat dünyasını oluşturan üyelerin alacakları kararlarda başvuracakları yöntemin yine aile benzerliği olacağı ise kaçınılmazdır. Bu bağlamda Weitz'ın aile benzerliğine yönelik eleştiriler Dickie'nin kuramı için de geçerliliğini korumaktadır. Kurumsal sanat kuramı, sanat dünyası mensuplarına verdiği hâkim rol dolayısıyla seçkincilik yapmakla sıklıkla eleştirilmesinin yanında (Carroll, 2016: 339), sanat dünyasının açıkça belirlenmiş kurumsal özelliklere sahip olmadığı savlarına da yeterince tatmin edici cevaplar verememiştir (Carroll, 2016: 342).

Tarihsel anlatı kuramının geliştiricisi N. Carroll (1947), yeni bir sanat eseri adayının sanat eseri olarak belirlenebilmesi için, sanat eseri olduğu geniş kabul görmüş eserlerle tarihsel bağının kurulmasını, böylelikle yeni eserin, mevcut sanat geleneklerinin tarihsel anlatısına eklemlenerek meşrulaştırılmasını gerekli görmüştür. Carroll'un kuramındaki temel yöntemin, Wittgenstein'in aile benzerliklerinin değiştirilmiş bir biçimi olduğu anlaşılmaktadır. Wittgenstein aile benzerlikleri derken benzerlik ile her tür benzerliği kastetmiş ancak aile kavramı üzerinde çok durmamıştı. Carroll ise Mandelbaum'un eleştirilerini dikkate alarak aile kavramının içerdiği genetik faktöründen yola çıkmış, benzerliğin genetik kaynaklı ve dar kapsamlı olduğunu düşünmüştür. Buna göre tarihsel anlatı kuramındaki sanat gelenekleri, tıpkı aile genetikleri gibi kendi mirasını bir sonraki kuşağa aktaran ve gelişimine devam eden yaşayan bir organizmadır. Yeni bir sanat eseri adayını, bu sanat geleneklerinin tarihsel anlatısı bakımından anlamlı ise, sanat eseridir (Carroll, 2016: 373-376).

Carroll'un kuramında Wittgenstein etkisinin yanında Dickie'nin kurumsal sanat kuramına benzerlikler de bulunmaktadır. Çünkü sanat geleneklerinin tarihsel anlatılarına hâkim olanlar, Dickie'nin bahsettiği sanat dünyası üyeleridir. Öyleyse neyin tarihsel anlatılarla ilişkili olduğuna karar verecek olanlar sıradan insanlar değil, belli bir sanat tarihi eğitimi almış ve sanat dünyasındaki gelişmeleri takip eden, sanat dünyasının içinden kişiler olacaktır. Bu bağlamda Carroll'ın Dickie'ye yönelttiği seçkincilik eleştirisi kendisine de yöneltilebilir. Tarihsel anlatı kuramı, çağdaş sanatın aykırı çalışmalarını kolaylıkla kabul edecek bir esneme payına sahiptir. Ancak farklı coğrafyaların yerel sanat ürünlerini nasıl sanat kabul edebileceğimize dair muğlâklıklar taşımaktadır. Bunun için kendi sanat tarihlerinin anlatısına mı bakacağız? Böyle bir anlatısı olmayan toplumların sanat eserleri nasıl açıklanabilir? Örneğin, çağdaş sanat dünyasında sıklıkla duyduğumuz 'Afrika sanatı' tanımlamasının kıtanın kendi içindeki sanatçılardan değil, Batılılar tarafından verildiğine dair tartışmalar yapılmaktadır (Cakpo, 2019). Kıtaya has ve kıtanın her tarafına yayılmış homojen bir sanat anlayışı olup olmadığı da yine tartışma konusudur. Afrika'nın bir bölgesinde üretilen bir nesnenin sanat eseri olduğuna karar verirken, Batılılar tarafından icat edilen 'Afrika Sanatı' tanımlamasına mı bakılacaktır? Afrika'da, Batıdaki benzerleri gibi bir tarihsel anlatı bulunmadığında sanat eseri sıfatının yakıştırılabileceği hiçbir şey bulunmayacak mıdır? Carroll'un tarihsel anlatı kuramı Batı'daki çağdaş sanat eserlerinin sanat eseri olarak tanımlanmasında başarılı olabilirse de Batı dışı bölgelerin kültürel ürünlerinin nasıl sanat olarak tanımlanabileceği noktasında cevap vermekte zorlanmaktadır.

20. yüzyılda sanatın tanımı sorununa cevap verme denemeleri içinde, son olarak Danto'nun (1924-2013) görüşlerinin de incelenmesi gerekmektedir. 50 yılı aşkın bir süre sanatın tanımı ile ilgilenen Danto'nun görüşleri, 20. yüzyılda aşınmış bulunan mimesis teorisinin yenilenmiş bir versiyonu olarak değerlendirilen temsil kuramı yaklaşımı başlığı altında da anılmaktadır (Carroll, 2016: 87).

Danto'nun sanat tanımının temeli 1964 yılında Stable Galeride gördüğü Andy Warhol'un (1928-1987) işi *Brillo Kutuları*'na dayanmaktadır. *Brillo Kutuları*, marketlerde satılan bir temizleyici markası olan Brillo kutuları ile görsel açıdan birebir aynıdır (Danto, 2015: 47). Bu durum Danto'yu, sanat eseri ile gündelik nesne

arasındaki farkın görsel/duyusal zeminde tayin edilemeyeceğini düşünmeye sevk etmiştir. Danto, iki nesne arasında bir fark bulunduğunu ancak bunun duyusal olmayan bir fark olduğunu öne sürmektedir (Danto, 2015: 48). Danto, tartışma konusu kıldığı farklılığı, sanat eserinin görünmez bir niteliğinde bulur ve her sanat eserinin bir şey hakkında olduğunu dile getirir. *Brillo Kuruları*, markette satılan Brillo kutuları hakkındadır. ‘Hakkındalık’, sanat eserinin bir anlamı olduğunu söylemektir. Sanatçı, bir şey hakkında ürettiği eser ile o şeye verdiği anlamı ifade etmektedir. Öyleyse her sanat eseri bir şey hakkında olduğuna göre bir anlam taşımaktadır ve bu anlam ancak sanat eserinin maddesel yapısı aracılığıyla ortaya konabilir. Buna göre Danto, sanat eserlerinin ‘cisimleşmiş anlam’ olduğu görüşünü öne sürmüştür (Danto, 2015: 48).

Anlamın cisimde temayüz etmesi sebebiyle temsil kuramı içinde görülen Danto’nun görüşleri, sanat eserinin ontolojik ayrıcalığına odaklanmıştır. Danto’nun tanımındaki esas problem, ontolojik farklılığına eğildiği sanat eserinin diğer nesnelerden farkını, yaptığı tanım ile açık kılamamasıdır. Çünkü ‘cisimleşmiş anlam’, sanat eseri dışında diğer bazı nesneler için de geçerli bir belirlenimdir. Örneğin bazı zanaat ürünlerinin üzerindeki süslemeler de cisimleşmiş anlamdır; ancak bu süslemeler dolayısıyla ürün bütünüyle sanat eseri olarak sınıflandırılmayacaktır. Ayrıca kullandığımız gündelik eşyaların bazılarına yüklediğimiz anlam nedeniyle o eşyalar da bizim için cisimleşmiş anlamı temsil edebilir. Özel günlerdeki ritüel davranışlar da yine cisimleşmiş anlamdır ama bunlar o ülkedekiler tarafından performans olarak değerlendirilmez. Danto’nun tanımı görüldüğünden daha geniştir; sanat eseri ile zanaat nesnesini ve diğer gündelik nesneleri ayırt etmekte beklendiği kadar eleyici bir niteliğe sahip değildir.

1.4.1. Sacayağındaki Sanat

Sanatın tanımı sorununa yaklaşım biçimlerinin, 20. yüzyıl öncesinde olduğu gibi 20. yüzyılda ve sonrasında da ortak sorunlara sahip olduğu, dolayısıyla da sanatın yapısına dair bütünsel ve yeterli cevaplar veremedikleri görülmektedir. Sanat tanımlarının ortak sorunları dört maddede toplanabilir: 1) tanımların tanım kavramına yükledikleri anlamın belirsizliği ve yanlışlıkları, 2) tanımların benimsediği ontolojik yaklaşımın yetersizliği dolayısıyla sorunu bütünsel olarak kavrayamamaları, 3) 20.

yüzyıl öncesi ve 20. yüzyıl başlarındaki tanımların kapsamının dar olması ve 4) 20. yüzyıldaki tanımların kapsamının ise geniş olması.

Sanatın tanımını konu edinen çalışmalara bakıldığında tanımın ne olduğunun, hangi türden bir tanım arayışı içinde olunduğunun yeteri kadar tartışılmadığı göze çarpmaktadır. Sanatın tanımı tartışması alışıldık bir tanım anlayışı üzerine dayanılarak yürütülmektedir. Söz konusu anlayış Aristoteles'in özcü tanım yaklaşımıdır ve sanatın tanımı tartışmalarında, tartışmalar çoğunlukla özcü yaklaşımlardan yana ya da karşısında tavır alarak sürdürülmektedir. Tanım sorununa *Topikler*, *Analitikler* ve *Metafizik*'te geniş yer ayıran Aristoteles (Charles, 2010: 1), *İkinci Çözümlemeler*'de tanımın neliğe özgü olduğunu, her neliğin tümel ve olumlu olduğunu açıklamakta, "tanım neliğe ve öze, varlığa ait" demektir (Aristoteles, 2018: 90b-91a). Özsel olan, tek tek varlıklarda ortak olarak bulunan ve o varlıkların öyle olmasının sebebi olan, tek tek varlıkların aynı başlık altında toplanmasını sağlayan şeydir. Sanatın özcü bir tanımından yana hareket edenler ise özün ne olduğu hususunda anlaşılamamaktadır. Oysa tanım dendiğinde anlaşılması gereken tek tanım anlayışı Aristoteles'ininki değildir; birçok tanım yaklaşımı ve tanım türü bulunmaktadır. Sanat felsefecilerinin sanatın tanımı sorununa eğilirken yaptıkları bir diğer hata ise sanatın tanımı sorununu esas olarak sanat tarihinin içsel gelişiminin yarattığı bir sorun olarak kavramaları ve sorunu kültürün içinde konumlandırmaktan kaçınmalarıdır. Tanım sorunu incelenirken kültür ve toplum ile bağı ihmal edilmemelidir.

Tanım çeşitleri her kültürde aynı anlama gelmemektedir ve farklı kültürlerin düşünürleri tanım çeşitlerini kendi evren tasavvurlarına göre yeniden şekillendirebilmektedir. İlgi çekici örneklerden birini de Aristoteles'in özcü tanım anlayışına karşı çıkan ilk dönem İslam mütekellimlerinden bazıları oluşturmaktadır. Cübbâiler, Aristotelesçi özcü tanım yaklaşımını doğru bulmazlar (Mert, 2002: 63-64);

"... hicrî üçüncü asrın sonlarına doğru tanımlamanın nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili bazı tartışmalara şahit olmaktadır. Bunlar tanımın tekniğiyle ilgili olmaktan daha çok amacıyla ilgili yorumlardır. Sözgelimi Kadı Abdülcebbar'ın belirttiğine göre baba oğul Cübbâiler, tanımın amacını, maksadı açıklamak olarak görürler. Dolayısıyla tanımlayacağımız şeyi en iyi belirleyen ibare onlara göre tanım olmaktadır. ... bu, onların tanımı, özlerle ilgili değil de ilintilerle ilgili gördükleri anlamına gelir. Bu, onların varlık anlayışlarıyla da uyum içindedir. Zira onlar, varlıkları oluşturan cevherlerin aynı olduğu, varlıklardaki değişikliklerin

arazlardan kaynaklandığı inancındadırlar. Dolayısıyla böyle bir yapıya sahip olan varlıklarda özsel karakter olmadığı için, tanım da özle ilgili olmaz.”

İslam dünyasında düşünürlerin varlık anlayışlarına bağlı olarak tanım görüşleri değişkenlik göstermektedir. Hatta düşünürler aynı ifadeleri kullanmalarına rağmen bu ifadeye farklı içerikler de yükleyebilmektedir. İslam mantıkçıları arasında sıkça anılan ‘tanımın ağıyarını mâni, efradını cami olması’ gerektiği ifadesinde, varlık anlayışlarına paralel olarak bu ifadenin nasıl değiştiği incelenebilir. Aristocu tanımı savunan Eş’arî, tanımı Aristo gibi özlerle ilgili görerek tanımın efradını cami, ağıyarını mâni olmasını şart koşar (Mert, 2002: 65). Öte yandan Eş’arî takipçisi olarak değerlendirilen Bakıllanî de tanımın efradını cami, ağıyarını mâni olması gerektiğini söyler ama tanımı özlerle ilgili görmez ve bir şeyi zatî olmayan fakat benzerlerinden ayıran niteliklerle ilgili görür (Mert, 2002: 65-66). Bu konuda mantık araştırmacılarının da tercihleri farklıdır. Öner ve Özlem ‘efradını cami, ağıyarını mâni’ ifadesinin tam özsel tanımın gerçek bir ifadesi olduğu görüşündedirler (Öner, 1991: 41, Özlem, 1994: 315). Çapak ise söz konusu ifadeyi özsel tanımla ilişkili görmeyerek, resmi tanım içinde konumlandırmayı uygun bulmaktadır (Çapak, 2013: 126).

Bu tartışmada dikkat edilmesi gereken nokta, tanımlama işleminin tarafsız olmadığıdır. Tanım yapmak her şeyden önce düşünürün varlığa nasıl baktığıyla ilgilidir; düşünürün varlığa bakışı tanım anlayışını belirler. Aristoteles’in özcü tanım anlayışı, varlıklarda özler bulunduğunu düşünmesiyle doğrudan ilgilidir. Düşünürlerin varlık anlayışları ise mensup oldukları kültürce şekillenmiştir. Kültür her düşünürü aynı biçimde düşünmeye zorlamamakla birlikte düşünürlerin tanım faaliyetlerinde yönlendiricidir, temel başlangıç noktasıdır. Bu nedenle düşünürlerin tanım önerileri herkese hitap edecek evrensellikte görünmesine karşın, kendi ontolojilerinin ürünüdür. 20. yüzyıldaki sanat felsefecileri tarafından Aristocu özcü tanım yaklaşımının en doğru tanımlama olarak a priori kabul edilmesi sorunludur. Bu bağlamda sanatın tanımı tartışması, özcü tanım bulmaya çalışanlar ile özcü tanım hedef alarak her tür tanıma karşı çıkanlar arasında ya da özcü tanımlar arasında da hangi özün daha doğru bir nitelik olacağına indirgenerek kısır bir döngüye girmektedir. Bu sorunu aşmak için özcü tanımın tek ve evrensel geçerliliği olan tanım biçimi olduğu sanısından sıyrılmalı,

farklı tanım düşüncelerinin sanatın tanımı sorununa yaklaşımına olanak sunulmalı ve sanatın tanımını sanat eseri üzerinden yapmak yerine soruna bütünsel bakılmalıdır.

Tanımların ortak sorunlarından bir diğeri de tanımların sanata ontolojik yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Çoğu düşünür sanatı açıklamak arzusu ile sanat eserine yönelik açıklama yapmaktadır. Bu durumda sanatın tanımı sorunu sanat eserine indirgendiği gibi sanat eserine ilişkin varılan bulgular da genelleştirilerek sanatın tüm alanlarına genişletilir. Sanatı, sanat eserinden ibaret sayan ya da sanat eserinde özetlenmiş olduğunu varsayan ontolojik yaklaşım, sanat eserinin diğer nesnelerden maddi ve düşünsel ayrımının altını kalın çizgilerle çizerek sanat eserini ayrıcalıklı bir konuma yerleştirir. Ontolojik yaklaşımın temel amacı, sanat eserinin sahip olduğu niteliklerle niçin ve nasıl var olduğunu açıklamaya çalışmaktır.

Yalnızca sanat kuramcılarında değil, sanat tarihçilerinde de yaygın olarak görülen bu tutumun birkaç nedeni olduğu düşünülebilir. Bunlardan birincisi sanat kelimesinin kökeninde bulunabilir. Arapça bir kelime olan sanat, ‘yapmak, etmek’ kökeninden türeyen yapılan iş, meslek anlamlarına gelir (Koç, 2009: 90). Aynı şekilde Yunancada da sanatın karşılığı olan *poiesis* kelimesinin yapmak, etmek, eylemek anlamlarına gelen *poiein*’den türediği ve yapma, biçimlendirme, oluşturma anlamlarına karşılık geldiği bildirilmektedir (Peters, 2004: 307). Yapmak, etmek, yapılan iş gibi anlamlara sahip sanat kelimesi, doğal olarak dikkatleri yapılan işe, karşımızda oluşturulmuş, şekil verilmiş, gördüğümüz ve tepki verdiğimiz nesneye çekmektedir. Sanat kelimesi sanat eserinin üzerine ışık düşürürken, sanatçıyı ve alımlayıcıyı gölgede bırakmıştır.

Dikkatlerin sanat eserinde toplanmasının bir diğer nedeni, ‘başyapıt’ kavramsallaştırmasıyla ilgili olabilir. Bir nevi sanatçının sembolü haline dönüşen başyapıtlar, aslında 18. yüzyıldan öncesinde, özgünlüğü dolayısıyla övülen yapıtlardan tamamen başka bir niteliği haizdi. Başyapıt, modern sanat sistemi öncesinde ayrılmamış zanaatçı/sanatçının, mensup olduğu loncaya, sanatında geldiği seviyeyi göstermek üzere sunulmuş örnek yapıtlardı (Shiner, 2013: 177). Bu yapıtların nasıl olması gerektiği de loncalar tarafından belirtiliyordu. Ancak 18. yüzyılda yayılan, imal edilen zanaat ürünü yerine yaratılan sanat yapıtı düşüncesi ile başyapıt kavramının birleşmesi, başyapıt kavramının eski anlamını sökerek kavrama, benzersiz, dâhiyane gibi yeni alt anlamlar yüklemiştir (Shiner, 2013: 178). Sanat tarihlerinin de modern

sanat sistemi içinde geliştiği düşünülürse, sanat tarihi anlatılarının niçin genellikle sanatçıların başyapıtları üzerinden ele alınarak ilerlediği anlaşılmaktadır.

Her sanat eseri bir insanın ürünüdür ve sanat eseri, alımlayıcı karşısına çıkınca sanat eseri adayı olabilir. Bu bağlamda sadece sanat eserini açıklamaya çalışmak, sanatın tanımını ve yapısını vermeyeceği gibi sanatla ilgili diğer sorunlara da yetersiz cevaplar üretilmesine neden olacaktır. Sanatı tanımlarken ya da sanat hakkında düşünürken sanatçı ve alımlayıcının da hesap edilmesi, sanatçının, sanat eserinin ve alımlayıcının zorunlu varlığının ve birlikteliğinin tümünün kuşatılmasına önem verilmesi gerekmektedir.

Düşünce tarihimizde bu uyarıyı Mengüşoğlu⁷ ve Tunalı yapmıştır. Tunalı, estetik fenomenin dört temel ögenin birleşiminden meydana geldiğini savunur; estetik suje, estetik obje, estetik değer ve estetik yargı (Tunalı, 1989: 21). Estetik fenomeni anlamak için sayılan dört ögenin her birini bilmek ve birbirleriyle ilişkilerini çözümlemek elzemdir. Estetik araştırmalarında yapılan en büyük hatalardan biri, estetik araştırmayı bu dört ögeden birine indirgemektir (Tunalı, 1989: 21). Tunalı, estetik araştırmaların objede yoğunlaşmasına karşı çıkmaktadır (Tunalı, 1989: 20). Geliştirmiş olduğu felsefi estetiğin, estetik fenomeni tüm öğeleriyle birlikte, bütünlüğü içinde değerlendirdiğini ve bu bakımdan en doğru, en işlevsel yaklaşım olduğunu düşünmektedir. Estetik fenomenin öğeleri homojen değildir ve bu nedenle estetik fenomen ancak heterojen bir bütünlüğe sahip olabilir. Felsefi estetiğin, estetik fenomeni tek yanlı olarak değil integralitesi (bütünselliği) içinde gördüğünü, felsefi estetiğin integral bir estetik anlayış olduğunu söylemektedir (Tunalı, 1989: 50). Tunalı, estetik tarihinin bu integraliteyi hiçbir zaman yakalayamadığına, estetik varlığın parçalarına takılıp kaldığını da işaret etmektedir.

Fakat eleştirilerine karşın Tunalı da onaylamadığı diğer yaklaşımlar gibi estetik fenomenin bir parçasına odaklanmıştır. Tunalı, estetik varlığın integralitesinin ana kaynağının sanat yapıtının varlığı olduğunu iddia etmektedir (Tunalı, 1989: 51). Bu nedenle Tunalı, sanat eserinin analizini hem öncelikli bulmakta hem de zaten estetik fenomenin diğer katmanlarının da bu temel üzerine inşa edildiğini düşünmektedir.

⁷ Mengüşoğlu'nun sanat anlayışı ve sanat tarihi ile estetiğe yönelttiği eleştiriler için bkz. Karslı, 2021: 308-344.

Tunalı'nın gözünde sanat eseri, estetik fenomenin integralitesinin özetidir. Sanatçının düşünceleri de alımlayıcının değer yargısı da aslında sanat eseri üzerindedir; yapılması gereken sanat eserinin ayrıntılı olarak çözümlenmesi ve estetik fenomenin öğeleri arasındaki ilişkiselliğin haritasının çizilebilmesidir. Bunun için Tunalı felsefi estetiğin aslında ontolojik bir estetik olduğunu düşünür ve sanat eserinin ontolojik kategorisini belirleyerek eserin ayrıcalıklı niteliklerini açığa çıkarmaya çabalar. Bu bağlamda Tunalı da yukarıda ontolojik yaklaşım olarak isimlendirilen perspektifle aynı doğrultuda buluşur. Tunalı'nın diğerlerinden tek farkı, yaklaşımının integral olduğunu savunmasıdır. Estetik fenomenin integralitesini sanat eseri üzerinden okumaya çalışan Tunalı'nın tüm eserlerine ve sanat eleştirisine bakıldığında ise görülmektedir ki eser çözümlemeleri ne denli güçlü olsa da sanatçı ve alımlayıcı değerlendirmeleri aksine cılız ve yüzeyseldir. Sanata bütünsel yaklaşmak için ontolojik tavır yerine antropolojik bir bakış açısının benimsenmesi gerekmektedir.

Sanat tanımlarının üçüncü problemi tanımların dar olmasıdır. Bu problem bazı tanımlar için geçerlidir ancak dar kapsamlı tanımlar olarak genellikle 20. yüzyıl öncesi ile 20. yüzyıl başında yapılan tanımlar örnek gösterilebilir. Tanımların dar kalmasının esas sebebinin, 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni sanat türleri ve yeni sanat anlayışları olduğu söylenebilir. Platoncu taklit kuramı, açıkça taklit olmadığı görülen sanat eserlerini açıklayamaz. Picasso'nun kübist resimleri, Duchamp'ın *Büyük Cam* enstalasyonu, Abramovic'in *Rhythm 0* performansı bildiğimiz hiçbir şeyin taklidi değildir. Bahsedilen sanat eserlerinin özellikle 20. yüzyıldan seçilmesinin nedeni, mimesis teorisinin 20. yüzyılda geçerliliğini yitirdiğini ifade etmek içindir. Mimesis teorisi, yalnızca taklit ürünü sanat nesnelerini açıklayıp diğerlerini açıklayamadığından dar bir tanımdır ve tanımdan beklenen kapsamlılığı karşılamamaktadır. Olumlu özelliklerine karşın dışavurumculuk kuramı da bütün sanat eserlerine uygulanabilir bir tanım sunmakta güçlü değildir. Dışavurumcu kurama göre sanat, sanatçının deneyimlediği bireysel duygu durumunun, çizgiler, şekiller, renkler, sesler ve hareketlerle alımlayıcıya iletilmesidir (Carroll, 2016: 99). Sanat eserini sadece akılla üretilen bir şey olarak değil öncelikle sanatçının duygu durumu ile ilişkili görmesi ve alımlayıcı ile eser arasındaki duygusal etkilenime ağırlık vermesi bu kuramın yakaladığı önemli ayrımlardır. Ancak 20. yüzyılda üretilen sanat eserlerinin

büyük bir çoğunluğunda duyuşal veya duyguşal etkilenimi kırmaya gayret sarf edilmiştir. Sanat eserinin taşıdığı duygular önemlidir ama sanat yapıtının tamamı duygu aktarımı değildir. Sanat eseri sadece duygu ile kurulmaz; sanatçının eğitimi, tercihleri ve kararları gibi rasyonel süreçler de sanat eserinin varlığında mevcuttur. Bu bakımdan dışavurumculuk, soyut sanat ve romantik sanat eserleri gibi dışavurumcu ağırlıklı yapıtları açıklayabilir görünmekle birlikte çağdaş sanat eserlerinin büyük bir kısmını kapsayamaz. Dar kapsamlı tanımın bir diğere örneğı biçimcilik kuramının, 20. yüzyıl başındaki yeni resim ve heykel çalışmalarının etkisiyle geliştirildiğı ve Batı dışı kültürlerin üretimlerinin de sanat eseri olarak kabul edilmesinde avantajları olduğı belirtilmektedir (Carroll, 2016: 162-165). Biçimciliğın temel savı; herhangi bir nesnenin, belirgin bir biçime sahip olmak ve sergilenmek için tasarlanmışsa sanat eseri olduğudur. Carroll, öncelikle her sanat eserinin esas amacının belirgin biçim sergilemek olmadığını, çoğı sanat eserinin ana kaygısının toplumsal gündemle ilişkili olduğunu ifade etmektedir (Carroll, 2016: 174). Ayrıca eleştirilerine ‘belirgin biçim’ ile kastedilenin belirsiz kaldığını da eklemektedir (Carroll, 2016: 177). Spontan performansların belirgin bir biçimi yoktur, keza soyut dışavurumcu resimlerin de belirgin biçimlerini saptamak çok güçtür.

Tanımların dördüncü sorunu olarak genişlik sorunu ise 20. yüzyılın ikinci yarısında tartışma evrenine sokulan tanımlar için söz konusudur. Tanımların geniş kapsamlı olması sorununu Anglosakson düşünürlerin ürettiğı kurumsal sanat kuramı, tarihsel anlatı kuramı ve Danto’nun kuramı paylaşmaktadır. Bu kuramlar her ne kadar sanat eserini, diğere nesnelerden ayırmak için çabalamışlarsa da sonuçta kapsamlarına zanaat ürünlerini ya da sanat amacıyla yapılmamış diğere nesneleri de katmak zorunda kalmışlardır. Bu kuramların temel endişesi, geleneksel olarak sanat eseri olduğuna kabul edilen sanat eserlerini dışlamadan, çağdaş sanat eserlerini de yanlarına sanat eseri olarak yerleştirmektir. Burada dikkat çekici olan husus ise anılan kuramların her birinin çağdaş sanat eserlerinin sanat eseri olduğuna baştan kabullenmiş olmalarıdır. Duchamp’ın pisuarının (*Çeşme*) neden sanat eseri olduğuna üzerine bir tartışma yürütmektense, pisuar ile Leonardo Da Vinci’nin resimlerinin bir tanım ekseninde nasıl yan yana getirilebileceğı üzerine sorgulama yürütmektedirler. Dolayısıyla bu tanımlar, kendi sanat dünyaları tarafından bir şekilde sanat eseri olduğuna kabul edilmiş

Çalışmaların niçin sanat eseri olduğunu açıklama görevini yerine getiriyor kanısı uyandırmaktadır. Öte yandan, gelecekte ortaya çıkacak muhtemel alışılmadık sanat eserlerinin neliğinin belirlenmesinde adını anarak ya da anmadan başvurdukları Wittgenstein'ın aile benzerliği yöntemi, tanımlarını muğlklaştırmaktadır. Aile benzerliğine kimin karar vereceği, neye bakarak yargıda bulunulacağı ve benzerliğin oranının ne kadar olması gerektiğine yönelik verilen farklı cevaplar tanımları belirginleştirmekten uzaktır ve belirsizlikler yüzünden tanımların sınırları genişlemekte, gündelik nesneler de sanat tanımlarının içine sızabilmektedir.

İncelenen sanat tanımlarının paylaştıkları problemler göstermektedir ki sanat tanımları, içinden çıktıkları kültür dünyasının kabullerini benimsemekte ve sanat konusuna yaklaşımlarında bu kabulleri görüşlerine ikinleştirmektedir. Tanım çabalarındaki zclkleri ve sanata ontolojik yaklaşımları, sanatın yapısını bütünsel görmelerini engellemektedir.

Sanatın tanımı sanat eserinin tanımlanması değil, sanatın yapısının kavranışı olarak anlaşılmalıdır. Böyle bir kavrayışın da sanatın bütününü kuşatmakla birlikte farklı yerelliklere de açıklama getirebilecek genişlikte ve esneklikte olması gerekmektedir. Tanımlama işlemi, '*definition*' kavramının hatırlattığı gibi konusunu sonlandırmak, nihai olarak belli bir alana sıkıştırmak olarak anlamlandırıldığında, tanımlanan nesne ilişkili olduğu varlık bütünlüğünden kopmakta ve statikleştirilmektedir. Oysa tanım, nesnesini varlık bütünlüğünün içinde kavradığında sadece nesnenin hatları(hadd) zerinden kalın çizgilerle geçecek ve nesnesini ilişkili olduğu bütünselliğin içinde yalıtmadan ne çıkaracaktır.

Sanatın böyle bir kavranışı için ontolojik ya da epistemolojik tavırlar yerine sanatın oluşumuna uygun olan kültürel bakış açısını içeren antropolojik yaklaşımla deneme yapılmalıdır. Çünkü sanat, kültür içinde anlam bulmaktadır ve antropolojik yaklaşım sanata kültürün içinden ve kltrellikleri de kapsayacak genişlikte bakabilmektedir. Bunun da en önemli sebebi bu yaklaşım tarzının insan odaklı olmasıdır. Antropolojik yaklaşım hem sanat-toplum bağını hem de sanatın birliğini, Tunalı'nın bahsettiği integraliteyi sağlayabilecek olanaklar taşımaktadır.

Antropolojik yaklaşım, sanatın integralitesini insanda bulur ve insanda bulduğu için de sanatın tüm yapıtaşlarına aynı mesafeyi korur. Antropolojik yaklaşıma göre sanat eserini sadece insan üretir ve diğer insanlar için üretir. Sanat eseri insanın ürettiği nesnelerden biridir ve sanat eserini değerlendiren de yine insandır. Sanat dediğimiz ve tanımlamaya çalıştığımız şeyin merkezinde insan bulunmaktadır. Ancak burada insan ile kastedilen sanatçı ya da alımlayıcıdan biri değildir. Sanat eserini varlığa getiren, algılayan ve dönüştüren insan yani, sanat eserinin arkasında önünde ve içinde yer alan insandır. Sanatın yapıtaşlarının hiçbirinde tüm öğeler tam olarak bulunmaz. Antropolojik yaklaşım, sanatın merkezine insanı koymakla sanatın tüm öğelerini de kapsamakta, sanata integral bakmaktadır.

Sanatın varlık nedeni incelendiğinde ve tarihsel gelişimi gözlemlendiğinde, sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı sürekliliğinden kaçınmak olanaksızlaşmaktadır. Sanatın yapısını sacayağı gibi üç temel öğe/yapıtaşı oluşturmaktadır; sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı. Bu yapısal öğelerin her biri diğerini gerektirdiğinden, sanatın tanımı yalnızca birine dayanılarak yapılamaz. Tek başına birini alarak tanımlama yapıldığında sanat, kültürel, ontolojik ve epistemolojik olarak temelini yitirmektedir. Sanatı bütünsel kavrayış; sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcının birlikteliği ve bütünlüğüdür. Buna göre sanat; bir insanın, herhangi bir nesneye şekil ve anlam vererek bir başkasına sunmasıdır. Diğer bir deyişle herhangi bir nesnenin insanın kendine has görme biçimiyle şekillendirilerek başka insanların önüne serilmesidir. Dolayısıyla sanat ne sadece bir nesne ne bir eylem ne de bir değerlendirmedir. Sanat üç katmandan oluşur ve bu katmanlar birbiri içine geçerek bir hareketlilik meydana getirmektedir. Sanatçı, üretici olarak sanatın edimsel katmanını; sanat eseri olgusal olduğundan ötürü sanatın maddi katmanını ve alımlayıcı ise yorumlayıcı/değerlendirici katmanını ortaya koymaktadır. Sanatın, zanaatın aksine bütünlük ve karmaşık bir yapı görünümü taşımasının sebebi, katmanlı yapısından ve yapıtaşları arasındaki sürekli diyalogdan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sanat, kültür penceresinden bakıldığında yalnızca olgu ya da nesne değil, ‘eylem-olgu-değer’dir. Sanatın esas kavranışı için sacayağındaki ateş metaforuna başvurmak gerekmektedir. Sanatın yapıtaşları sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcıdır ama bu yapıtaşları arasındaki hareketlilik sanatı var etmekte, sanata canlılık kazandırmaktadır. Sanat, sanatçı-sanat

eseri-alımlayıcı arasındaki devamlı etkileşimle kültürün içinde yanan bir ateştir. Söz konusu ateş, yapıtaşlarındaki yerellik ve evrensellik damarlarıyla anlamına kavuşmakta ve beslenmektedir.

1.5. Sanatın Kökeni ile Yapısı Arasındaki İlişki

Köken sorunu, felsefe araştırması için birincil sorundur. Önay Sözer, köken araştırması için şöyle demektedir (Sözer, 1994: 21);

“Felsefe daima köken (arkhe, substans) üzerine bir düşünmedir ve bu düşünmenin insanı aynı zamanda geleceğe hazırlaması gerekir. Kökenle gelecek arasındaki canlı bağın fabrika dişlilerince koparıldığı günümüzde felsefe de ciddi bir tehditle karşı karşıya bulunmaktadır.”

Sözer’in de üzerinde durduğu gibi köken araştırması felsefenin öncelikli işidir ve böyle bir araştırma gelecek perspektifini de araştırmacıda diri tutmaktadır. Felsefeci köken araştırmasından kaçındığında irdelediği alanın sorun ve kavram haritasını çıkaramayacak, bütünsel kavrayıştan uzak düşecek, tarihsel bağlantıları ıskalayacak ve alana ilişkin sorunlara çözüm üretme kapasitesi zayıf düşecektir.

İnsanın yarattığı kültürden bağımsız olmadığı için sanat, insanın kültür yolculuğu içinde değerlendirilmelidir. Bu bağlamda sanatın kökeni indirgemeci yorumlardan uzak durularak, birden fazla nedenin etkileşimi üzerinden temellendirilebilir. Buna göre sanatın kökeni, üst paleolitikte homo sapiens’in sembolik düşünme, form verme ve estetik bilinç özelliklerinin etkileşimiyle açıklanabilir.

Sembolik düşünme, sembolizm değildir. Sembolik düşünme dendiğinde anlaşılması gereken insanın soyutlama yeteneği, yeni anlamlar üretmesi ve bu anlamları nesneleştirebilmesidir. Bu bağlamda sembolik düşünme, sembolden fazlasıdır ve sembolün yanında gerçek ve sanattaki anlamıyla dili, zihni, anlamı ve nesneleştirmeyi de kapsayan geniş bir içeriğe sahiptir. Bununla birlikte sembolik düşünme tek başına sanatın ortaya çıkış nedeni olmaktan uzaktır. İnsanın temel ihtiyaçlarını gidermek için başvurmak zorunda kaldığı nesnelere yeniden form vermenin de sembolik düşünme ile buluşması gerekmektedir. Sembolik düşünme ve form verme isteğine ek olarak estetik bilinç de nesnelerin biçimlendirilmesinde ve

dünya karşısında duyulan sanat duygusunun, nesneler aracılığıyla bütünsel olarak ortaya serilmesinde etkin bir unsurdur.

Sanattan önce zanaatın gelişmiş olduğu, buluntulanan taş aletlerin, sanat eserlerinden çok daha eskiye tarihlenmesinden çıkarsanabilir. İnsan, hayatta kalmak ve soyunu devam ettirebilmek için, elde ettiği doğal nesnelere yeni biçimler vererek amaçları doğrultusunda kullanmış ve hayatını sürdürebilmiştir. Taş aletler gelişip incelmış, çeşitlenmiş, günlük hayatın ihtiyaçlarını gideren birçok versiyonuyla zenginleşmiştir. Zamanla taş dışındaki maddeleri de kullanmayı öğrenen insan, alet kültürünü arttırmıştır. Kendine has bir tekniği, ustalığı, öğretimi ve beceriyi gereksinen alet yapımı, zamanla gelişerek zanaat dediğimiz kurumu meydana getirmiştir. Buna göre zanaat, insanın gündelik fiziksel ihtiyaçlarını karşılayan aletleri üreten ve tamir eden uğraşın adıdır.

Sanat eseri ise gündelik fiziksel ihtiyacın ötesine geçildiğinde insanlık sahnesine çıkmıştır. Modern insanın şafağı denilen kültür devriminin başlangıcında, yaklaşık olarak üst paleolitikte, insanın ulaştığı bilişsel yetileri dahilinde ortaya çıkan yeni ihtiyaçları, yeni nesnelerin üretilmesini zorunlu kılmıştır. Bu defa üretilecek nesneler fiziksel ihtiyaçlara yönelik değil, fiziksel ihtiyacı aşan manevi ihtiyaçların giderilmesi içindir. Bu ihtiyaçlar içinde güzellik ihtiyacı, ölüm korkusunu yenme olabileceği gibi, yaşamın anlamı, ölümden sonrasının açıklanması, kişinin kendi duygularını ve kişiler arası ilişkilerini anlamlandırması türünden ihtiyaçlar da söz konusudur. İşte bu ve benzeri manevi ihtiyaçların karşılanması için insanın bir görme biçimi eşliğinde aklı, duyguları ve inancıyla bütünsel olarak kavrayıp şekillendirdiği nesnelere sanat eseri denmektedir. Sanat eserinin karmaşık yapısının ilk işareti buradadır; maddi olmasına karşın manevi dünyaya seslenmektedir. Üstelik manevi dünyanın anlam katmanı, maddi olan üzerinden okunmak zorunda olduğu için de çok yorumluluğa müsaittir. Bu da sanatın yapısını karmaşıklaştıran ikinci bir etkidir. Her sanat eseri, kendisinin ötesinde bir anlam havzasına yöneldiği, bir forma sahip olduğu ve insanın duyguları ile duygularını harekete geçirebildiği için, sembolik düşünmenin, form vermenin ve estetik bilincin ürünüdür.

Sanatta ortaya çıkarılan ürünün adı, yani eser kavramı, sanat alanına özeldir. Eser kavramı⁸ sanatın benzeri etkinliklerden ayrılmasını ve yapıtaşları arasındaki bütünlüğü sağlamakta, ayrıcalığını açığa çıkarmaktadır. Sanatta üretilen nesne yapıt değil, eserdir. 'İz' anlamındaki eser ancak birinin izidir (sanatçı), somutlaşmıştır (sanat eseri) ve bu 'iz'i ancak başka birisi tecrübe ederek 'iz' olduğuna karar verebilir (alımlayıcı). Sanat eserinin eser olmasını sağlayan temel neden ise sanatçının görme biçimidir. Görme biçimi; sanatçının dünyayı kendine has bir açıdan duyumsaması ve anlamasıdır. Sanat eserinde, sanatçının görme biçimi duyusallaşır, somutlaşarak paylaşıma hazır hale gelir. Anlam ve duygu ile yoğrulan sanat eserinin maddi varlığı, diğer nesnelerde bulunmayan empatik bir yönelişe müsait imkânlar içermektedir. Sanat eseri barındırdığı duygu ve anlam katmanları dolayısıyla, empatik bir nesne hüviyeti kazanmaktadır. Diğer bir deyişle sanat eseri, tecrübe eden kişiye maddi varlığının ötesine giden çağrışımlar yaptırmakta, empati yapmasına zemin hazırlayabilmektedir.

Ancak üretilmiş öyle türden nesneler bulunmaktadır ki hem gündelik fiziksel ihtiyacın karşılanması sağlamakta hem de insanın beğenisine ve anlam dünyasına hitap etmektedir. Sanatsal dediğimiz bu türden nesneleri nasıl tanımlamak gerekmektedir? Sanatsal nesneler, zanaat ile sanat arasında duran melez formlar olarak günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan bir nesne çeşididir. Bir yanıla fiziksel ihtiyaçları karşılayan, bunun yanında beğeniye ve dünya görüşüne de seslenen bu nesnelere geleneksel sanat sisteminde daha fazla rastlanmaktadır. Türk-İslam kültürü özelinde bakıldığında çeşmeler, mezarlar, kilimler vd. bu türden sanatsal nesnelere örnek verilebilir. Günümüzde ise tasarım denilen ve gitgide bağımsızlaşan alan, sanatsal nesne üretimini üstlenmiş görünmektedir.

Herhangi bir nesne, sadece gündelik fiziksel ihtiyaca yönelik üretilmişse buna zanaat tanımı uygun bulunmuştur. Fakat nesne biçimlenişi ve içerdiği öğelerle, gündelik fiziksel ihtiyacın sınırlarından taşarak insanın beğenisine ve anlam dünyasına, bir başka deyişle özne bakış açısına eğildiği oranda sanatsallaşır.

⁸ Eser ile yapıt eşanlamli kullanılsa da birbirinden farklıdır. Arapça'dan gelen eser, 'varlığa delalet eden şey, iz, kalıntı' anlamlarına gelir, bkz. Özön, 1997. Nişanyan sözlük ise eser karşılığı olarak sadece iz'i göstermektedir, bkz. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/eser>, Çevrimiçi, 20.10.2021.

Sanatsallaşmayı sağlayan unsur süslemedir. Basit bir zanaat ürününe süsleme ögesi eklenirse, o nesne sanatsallaşmaya başlar. Artık sadece gündelik fiziksel ihtiyacı giderme kaygısının yanına yeni kaygılar da eklenmiştir. Bir nesneyi süslemek, o nesneyi özelleştirmek, diğerlerinden farklılaştırmak ve ayrıcalıklı kılmaktır. Süslemenin kökeni, insanın biyokültürel gelişiminde bireysel duyumsamanın farkındalığına erişildiği ve özel duyumun bilinçlilik kazandığı zamanlara değin geri götürülebilir ve bu bağlamda süslemenin kökeni, sanatın kökenlerinden estetik bilinçle ilişkili değerlendirilebilir.

Zanaat nesnesi süslendiği nispette sanatsal olur ve sanata yaklaşır; 'sanatlaşır'. Bu durumda ortaya paradoksal ancak verilerle de doğrulanmış bir durum ortaya çıkmaktadır. Kavramsal olarak sanat, sanatsaldan önce gelmektedir ve ancak sanatı bilirsek bir nesnenin sanatsal olduğuna karar verebiliriz. Ancak zanaatın sanattan önce gelmesi ve insanlık tarihinde süslenmiş buluntulara, mağara resimleri veya figürün gibi sanat eserlerinden önce tesadüf edilmiş olunması, sanatsalın sanattan önce geldiğine dair paradoksal düşüncüyü doğrulamaktadır.

'Sanatlaşma', zanaat nesnesinin süslenmesi ile gerçekleşmesine karşın bir nesne, ne denli süslense de sanat eseri olamaz. Çünkü nesnenin sanatlaşmasını sağlayan öğeler, bütünüyle nesnenin gündelik fiziksel ihtiyaca yönelik amacını ortadan kaldıramaz. Gündelik fiziksel ihtiyacın o nesnede azalması ve sanatlaşmanın artması nesneyi sanat eseri yapabilir mi? Örneğin eski ve dikkate değer bir Osmanlı çeşmesi harap bir hale geldiği için çeşme niteliğinden sıyrılmıştır ama kompozisyonuyla beğeni ve anlam dünyasına hitap eden bir nesne olarak artık sanat eseri sayılabilir mi? Bu sorunu aşabilmek için yeni bir kavramsallaştırmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Bir nesnenin yapılış amacı o nesneyi şekillendirir. Zanaat, sanatsal ve sanat bağlamında bir nesnenin üretilme amacına, gerçekleştiren özneyi dikkate alarak 'sanat niyeti' kavramsallaştırması önerilebilir. Bir nesne gündelik fiziksel ihtiyacı karşılamak için yapıldığında burada sanat niyeti form verme isteği ve estetik bilinçle sınırlıdır. Süslenmiş, sanatsal zanaat ürünlerinde form verme isteği, estetik bilinç ve sembolik düşünme etkindir ama nesne hâlâ gündelik kullanım amacı sınırlarındadır. Sanat niyeti, nesneyi yeni bir anlam ile şekillendirme iradesidir. Artık burada nesne, gündelik

kullanım amacının dışına çıkmakta, maddi dünyayı aşmakta ve bir görme biçiminin izini taşımaktadır. Bu doğrultuda sanat niyetinin apaçık olduğu nesne sanat eseridir.

Şehir meydanlarında turistik gezilerde birkaç dakikada çizdirilen karakalem portreler veya güzel bir manzara önünde hemen çekilip teslim edilen a la minute fotoğraflar, gündelik fiziksel ihtiyacın ötesine geçmektedirler. Bu türden nesneler de estetik bilinç ve form verme isteği ile şekillenmektedirler. Ancak bu nesneler de sanat eseri değildir; bu tip üretimler ancak tür olarak sanattır. Sanatın sözlüklerde karşılaşılan geniş anlamda kullanımı, yani bir nesneye hünerli biçim verme zanaatı ve tür olarak sanatı kapsamaktadır. Sanat eseri ise bir görme biçiminin yönlendirmesiyle nesneye anlam doğrultusunda biçim vermektir. Sembolik düşünme, form verme ve estetik bilinç, sanat niyeti ile buluştuğunda sanat eseri meydana gelir.

Sanatın yukarıda sunulan gelişim sürecine bakıldığında bir başka paradoksa daha ulaşılmaktadır. Kökensel sanatta sanat tanımı bulunmamasına karşın sanat niyeti belirgin ve kolektiftir. Kökensel sanatın örnekleri olan mağara resimleri ve figürinlerin, mitolojilerin, kökensel sanatın icracısı olan büyücünün performanslarının fiziksel ihtiyacın dışına çıkan ve görme biçimi barındıran nitelikleri, sanat niyetinin varlığına; bu niyetin ve anlamın toplulukça paylaşılması da kolektifliğine, sanat niyetinin hakikatine işaret etmektedir. Geleneksel sanatta sanat niyetinin kolektifliği, hamilik sistemi nedeniyle dağılmaya uğramıştır. Bu noktada sanat eseri, sanatçı ile sipariş veren arasındaki ilişkiye bağımlı olduğundan, sanat niyeti kolektif değil ama özneler arasındır. Kurumsal sanatta ise sanatın ve sanatçının özerkleşmesi, sanat niyetini ve hakikatini bireyselleştirmiştir. Kurumsal sanatın ilk evresi modern sanatta bu bireyselleşme belirginleşirken, ikinci evresi çağdaş sanatta sanat niyetinin bireyselliği temel bir kalkış noktası olmuştur. Çağdaş sanatta sanat niyeti baskınlaşmasına karşın bu niyetin kolektif yönü giderek zayıfladığından, çağdaş sanatla birlikte sanat şifreli bir dile dönüşmüştür. Çünkü çağdaş sanat alımlayıcısının, bir nesnenin sanat eseri olup olmadığını anlaması için öncelikle sanat niyeti ile yapılma durumunu açıklığa kavuşturması gerekmektedir. Günümüzde çağdaş sanat eserlerinin birçoğunu müzelerden veya galerilerden çıkarıp günlük kullanım mekânlarına bıraktığımızda sanat eseri olduğu anlaşılamayacaktır. Çağdaş sanat izleyicisinin, nesnenin sanat eseri olduğunu anlaması için sanat niyetini bulgulaması, bu amaçla da

nesnenin sıradan bir nesne olmadığını fark edebileceği işaretlere; icrasına, sergilenme mekânına ve biçimine bakması gerekmektedir. Dolayısıyla çağdaş sanat eserinde sanat niyeti kendisine gönderme yapan bir iç dile sahiptir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanat niyetinin kolektif hakikati, kökensel sanatta baskın bir karakter iken giderek geleneksel sanatta parçalanmış, kurumsal sanatın ilk kısmında bireyselleşmiş, ikinci kısmı çağdaş sanatta ise bireyselleşme üst düzeye varmış ve hakikat bulanıklaşmıştır.

Sanatın kökensel özellikleri ile yapısı, yapı ile yerellik-evrensellik ilişkisi doğrudan belirlenebilmektedir. Köken, yapıyı içermekte ve kurmaktadır. Yapı ise yerellik-evrensellik bağlamında hem kurulmakta hem de anlamına kavuşmaktadır. Bu nedenle köken, yapı, yerellik-evrensellik ilişkisi öncelik sonralık zamansallığında değil de iç içe değerlendirilmelidir. Sanatın kökeninde sembolik düşünme, form verme, estetik bilinç bulunmakta, sanatın yapısını ise sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı bütünlüğü kurmaktadır. Kökendeki sembolik düşünme, yapıdaki bütün öğeleri kuşatmaktadır. Sembolik düşünme öncelikle sanatçının bir niteliğidir. Sanatçı, sembolik düşünmenin içerdiği dil, soyutlama, kurgulama ve anlam verme sayesinde eserini meydana getirmektedir. Sanatçının görme biçimi, sembolik düşünme aracılığıyla somutlaşabilmektedir. Sanat eseri ise varlığıyla, maddi dünyanın ötesine hitap ederek, sembolik bir varlığa sahiptir. Bunun yanında alımlayıcı da sanat eserini duyumsadığında çağrışımlar yoluyla maddi olanı aştığı için sanat eseri, alımlayıcı bakımından da semboliktir. Kökendeki form verme isteği de yine yapıdaki sanatçıda, sanat eserinde ve alımlayıcıda varlık kazanmaktadır. Sanatçı, görme biçimini ifade edebilmek için nesneye form vermek zorundadır. Bu ister anlatı sanatlarında olduğu gibi dil'e, isterse tiyatrodaki olduğu gibi bedene veya resimde yüzeye, heykelde ham maddeye olsun, sanatçı form vererek görme biçimini paylaşabilir. Sanatçının form verme arzusu sanat eserinde somutlaştığında sanattan bahsetmek mümkün hale gelecektir. Form verme, alımlayıcıyı da bağlayıcı bir etkiye sahiptir. Çünkü alımlayıcı da sanat eserinin ilkin formuyla ayırdına varmakta, formu ilginç bulmakta veya beğenmekte, form sebebiyle esere yönelmektedir. Son olarak estetik bilinç de yine sanatın yapı unsurlarının hepsini kuşatmaktadır. Çünkü sanatçı estetik bilinç doğrultusunda eserini şekillendirirken, söz konusu bilinçle hayat bulan eser de

alımlayıcının estetik bilincine doğrultulmaktadır ve alımlayıcı da eseri estetik bilinci ile değerlendirmektedir.

Görüldüğü gibi sanatın yapısında sanatın köken özellikleri içerilmektedir. Bununla birlikte sanatın yapısı, kültürün evrenselliğine karşın kültüreliliklerin yerelliği ile de kurulmakta ve anlam bulmaktadır. Yerelliğin ve evrenselliğin sanatın yapısını nasıl kurduğu, yapıdaki öğeleri hangi bakımlardan biçimlendirdiği tezin 2. ve 3. bölümlerinde tartışılmaktadır. Bu nedenle burada sadece sanatın yapısının anlamını sağlamak için yerellik ile evrensellik bağlamlarının gerekliliği açıklanacaktır.

Sanatın kültür içinde bağlama oturması, kültürelilik içinde ontolojik ve epistemolojik olarak değerini bulması için evrensellik-yerellik ikiliğine başvurmak gerekmektedir. Sanatın yapısının anlaşılmasında yerellik ve evrensellik açıklayıcı bir işleve sahiptir. Diğer bir deyişle, sadece sanatın veya sanat eserinin oluşumunda değil, tanımlanmasında da evrensellik ve yerellik etkindir. Biçimsel olarak sanata, eylem-olgu-değer bütünlüğü olarak yaklaşıldığında, h. sapiens ile paleolitik dönemden beri varlık göstermesi itibariyle, h. sapiens'in oluşturduğu kültürde ve kültüreliliklerde denk geldiğinden, kültür içinde sanat evrensel bir kimliğe sahiptir. Herhangi bir toplumda gözlemlenebilecek her eylem-olgu-değer birlikteliği, benzerliklerinden ötürü sanat olarak adlandırılabilir. Bu tümel ve biçimsel tanımlama, sanatın kültürle sıkı ilişkili ve kültüre içkin varlığından ötürü, sanatın evrensel yanını işaretlemektedir. Bununla birlikte sanatın, özel anlamında sanat eserinin karmaşık varlığının anlama kavuşması için ise yerellik bağlamına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durumun temel nedeni sanat eserinin belli bir kültürelilik içinde üretilmesi değildir yalnızca; kültürelilik içinde varlıksal anlamına ulaşabileceğidir. Sanatçının, sanat eseri ürettiğinin anlaşılabilmesi için, sanat niyetinin eserini sunduğu insanlar/topluluk tarafından alımlanabilmesi, değerlendirilebilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla sanatçı ile hitap ettiği toplum arasında, sanat bağlamında ortaklıklar, asgari müştereklerin bulunması elzemdir. Sanatçı ile toplum arasındaki müştereklik söz konusu değil ise sanatçının ürettiği eserin sanat eseri olarak alımlanması güçleşecek, hatta imkânsızlaşacaktır. Biçimsel olarak ortaya konan şey sanat tanımını hak etse de sanat eseri olarak değerlendirilemeyecektir. Sanatçı ile insanlar/topluluk/toplum arasındaki ortaklığı/diyalogu sanatın yapısındaki sembol(ik düşünme) de zorunlu kılmaktadır.

Sembol, ancak toplumsal bağlam içinde sembol anlamına eriştiğinden ötürü, sanatın sembolik düşünmeyle irtibatı sebebiyle, sanatçı ile toplum arasında belli bir uzlaşma zemini gereksinilmektedir. Öyleyse sanatın, kültür içindeki ontolojik ve epistemolojik muğlaklığı ve karmaşıklığı ancak kültürellik yani yerellik içinde giderilebilecek, sanat kültürelliğinin içinden anlamlandırılabilir. Çeşitli sanat eserleri göz önüne getirildiğinde sanatın daima tanımlanmaya direnmesi ve muğlak kalmasının sebebi kültürellik/yerellik bağlamının gözden kaçırılmasında aranmalıdır. Buna göre sanatın yapısı, hem kültür içinde ontolojik ve epistemolojik varlığının tanınması/tanımlanması bakımından (varlığı), hem de bir eylem-olgu-değer olarak ortaya çıkışı bakımından (oluşumu) yerellik ve evrensellik kavramlarının ilişkiselliği ışığında açıklanabilir. Bu durum, kültürün geniş bağlamında sanatın biçimsel olarak her kültürde bulunmasının tekliğinin ve evrenselliğinin yanında, ontolojik ve epistemolojik varlığının yerellikler sebebiyle ortaya çıkmasından ötürü sanat anlayışlarının çoğulluğunun (ve dolayısıyla sanat felsefelerinin imkânının) üzerinde yer aldığı zemini meydana getirmektedir.

Sanat kökeni ve yapısı gereği hem evrensellik hem de yerellekle yüklü olduğuna göre, tarihsel gelişimi verilen sanat sistemlerinin hepsinde de evrensellik ve yerellik birlikte bulunmalıdır. Bu perspektifle sanat sistemlerine bakıldığında, kurumsal sanatın evrensellik iddiası da tartışmalı hale gelmektedir.

Üst paleolitikten neolitik döneme kadarki sanat sistemine kökensel sanat, neolitikten modern döneme kadarki sanat sistemine geleneksel sanat, modern dönemden günümüze kadar süren ve devam eden sanat sistemine ise kurumsal sanat denilmiştir. Söz konusu sanat sistemleri arasında keskin kopuşlar ve karşıtlıklar aramak insanlık tarihinin gelişiminin doğasına aykırı olduğu için, sistemler arasındaki geçişliliğe ve birbirleri içinden evrilmelerine dikkat etmek önemlidir. Bu bağlamda arkeologların ve antropologların dönemleştirme sorununda başvurdukları gibi ‘geç’ ve ‘erken’ kavramları kullanılabilir. Kökensel sanatın geleneksel sanat içindeki son evrelerine ‘geç kökensel sanat’, geleneksel sanat içindeki kurumsal sanata yönelik ilk adımlar için ise ‘erken kurumsal sanat’ gibi tanımlamalar yapıldığında, sanat sistemlerinin geçişliliği ve bir sanat sistemi içindeki önceki veya sonraki sistemlerin izleri daha yerinde anlamlandırılabilir.

Sanat sistemleri arasında ilerlemeci değil, öncelik-sonralık ilişkisi kurulmalıdır. Bütün sanat sistemlerinde üretilen sanat eserleri, toplumun manevi ihtiyaçlarına cevap verdiğinden ötürü, hiçbir diğlerinden daha ileri değildir. Herhangi bir sanat türündeki ilerilik, o nesnenin karşıladığı ihtiyaçtan değil, o nesnenin ait olduğu türün anlatım tekniklerindeki değişimlerden ötürüdür. Ancak tek tek sanat eserleri değil de sanat sistemleri kültür bağlamında değerlendirildiğine, ilerilik sorunu geçerliliğini yitirmektedir.

Bununla birlikte sanat sistemlerinin gelişim çizgisinin her yerde aynı olduğu öne sürülemez. Kökensel ve geleneksel sanata toplumların gelişim çizgisinde rastlanmakla birlikte, kurumsal sanat Batı'da ortaya çıkmış bir sanat sistemi olarak ayrılmaktadır. Kurumsal sanatın Batı coğrafyasında ortaya çıkmasının tarihsel, ekonomik ve sosyo-politik koşulları bulunmaktadır. Bu koşulları paylaşmayan toplumlarda kurumsal sanatın gelişmesini beklemek ya da bu toplumlarda da kurumsal sanat aramak zorlama çabalardan öteye gitmeyecektir. Kurumsal sanatın dünya ölçeğindeki yaygınlığı modernitenin başarısı ve sömürgeleştirme ile ilgilidir. Ancak bu durum kurumsal sanatın evrensel meşruiyetini ve nihai doğruluğunu temellendirmekte yetersizdir. Kurumsal sanat Batı coğrafyasında şekillenmiş bir sanat sistemi olarak, kökensel ve geleneksel sanat sistemlerine nazaran, yerel bir ağırlık taşımaktadır. Kökensel sanat ile geleneksel sanata birçok toplumda denk gelinebilmesi nedeniyle sadece yerel bir vasıf vermek zordur. Oysa kurumsal sanat belirli bir coğrafyanın insan ilişkilerinin imkânlarından türemiştir. Bu anlamda kurumsal sanatın iki veçhesi de; modern sanat ve çağdaş sanat da yerel sanat anlayışlarıdır. Ancak modern sanatta evrenselliğin bir değere dönüşmesi ve sömürgeci ideolojiyle birleşmesi, kurumsal sanat sisteminin küreselleşmesine sebep olmuştur. Evrensellik, bütün sanat sistemlerindeki sanat eylem-olgu-değer'i için söz konusu olmasına karşın, Batıda gelişen kurumsal sanat, sanat felsefesinin de katkısı ile evrenselliği kendi değeri olarak işlemiş, değer ideolojikleşerek diğeri sanat sistemlerini ve sanat anlayışlarını değersizleştirmiştir.

Kurumsal sanatta evrenselliğin değere dönüşüp ideolojikleşmesi birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. Sömürgecilik vasıtasıyla kurumsal sanatın evrenselliği dolayısıyla hak iddia ederek Batı dışı toplumlara genişlemesi, bu toplumların geleneksel sanatlarını terk etmelerine veya geleneksel sanatlar içinde yaşayan sanat

anlayışlarının geri plana itilerek unutulmasına neden olmuştur. Evrensellik içeriği ve kavranışıyla yerelliğe karşıt ve üstün olarak konumlandırılmakta, evrenselliğe sahip olunduğunun düşünülmesi ve meşrulaştırılması ise yerelliğe yaşam alanı tanımamaktadır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi sanatta yerellik ve evrensellik birlikte bulunmaktadır. Sanatta yerellik ile evrenselliğin sanatın sacayaklarını nasıl şekillendirdiğini anlamak için, ilkin bu kavramların anlamı ve içeriği tartışılmalı, ardından yerellik ile evrenselliğin sanattaki rolü yeniden değerlendirilmelidir.



İKİNCİ BÖLÜM

SANATIN YERELLİĞİ/KÜLTÜRELLİĞİ

Sanatın evrenselliği yaygın bir kabul olmasına karşın sanatın yerelliği, sanat felsefesinde yeterince işlenmemiştir. Sanat felsefesi modern Batı düşüncesinde kurumsallaştığı ve sanat felsefesi düşünürleri 18. yüzyılda gelişen güzel sanatlar kategorisini incelemelerinin odağına yerleştirdiği için Batı dışı toplumların sanatları yerel sanatlar olarak kabul edilmiş, Batı sanatı ise evrensel sayılmıştır. Batı merkezli evrensel-yerel ayrımı, karşıtlığı ve hiyerarşisi, yerelliğin ve sanatın yerelliğinin araştırılmasını çarpıtmakla kalmamış, sömürgeci ideolojiye yardımcı olarak Batı sanatlarının tek meşru sanat biçimi olarak görülmesine ve modernleşmeye gecikmiş toplumların kendi sanatlarını ötelemesine, terk etmesine, yitirmesine yol açmıştır. Her toplumun sanatının kendinde taşıdığı değeri hatırlamak, anlamak ve sanattaki yerelliklerin meydana getirdiği zenginliği yorumlayabilmek için öncelikle yerelliğin, ardından sanatın yerelliğinin sorgulanması ve sanatın bir yönünü yerelliğin oluşturduğunun açığa çıkarılması gerekmektedir.

Bu bağlamda ilkin yerellik arayışlarının tarihçesi ve karşılaştığı güçlükler kısaca ele alınmaktadır. Yerellik, modernitenin oluşumuyla Avrupa dışı toplumlarda bir kaygı ve arayış olarak ortaya çıktığı için modernlik-yerellik ilişkisi üzerinde durularak, yerelliğin ulusalcılık, postmodernizm, postkolonyalizm ve çoklu modernite görüşleri içindeki görünümü ve gücü sorgulanmaktadır. Bu noktada özellikle sömürgeci deneyimi yaşamış toplumların düşünürleri öne çıkarılmakta, Bhabha ve Thiong'o'nun görüşlerine ve eleştirilerine yer verilmektedir. Yerellik arayışlarındaki temel sorunun, ideolojik çağrışımlardan arınarak yerellik kavramını yeniden belirlemek olduğu ileri sürülmektedir.

Yerellik kavramı, yerel, yerlilik ve yerlilik kavramları ile karıştırıldığı veya bu kavramlar yerine ikame edilerek kullanıldığı için öncelikle yerellik kavramının anılan kavramlardan farkı açık kılınmaya çalışılmaktadır. Bu amaçla yerellik kavramı yerel ve yer ekseninde araştırılarak, yerelliğin insan, mekân ve tarihle ilgisi değerlendirilmektedir. Yerelliğin kapalı, bitmiş, bir öz tarafından belirlenmiş olarak

anlaşılması yerine yerelleşme bağlamında okunması düşüncesi savunulmaktadır. Yerelliğin temel nitelikleri belirlenip kavramın sorunları üzerinde durularak, yerellik yerine kültürel/kültürel kavramı önerilmektedir.

Yerelliğin tanımlanmasından sonra sanatın yerelliği incelenmektedir. Sanatın yapısının yerellekle yüklü bir yönü bulunduğu tezin temel kabullerinden olduğu için, sanatın yerelliğinin ilkeleri açıklanarak, yerelliğinin üç kaynağı irdelenmektedir. Sanatın yerelliğinin sebebinin malzemenin, geleneğin ve sembollerin yerelliği olduğu iddia edilmektedir. Sanatta malzeme, gelenek ve sembolün yeri sorgulanarak, söz konusu üç unsurun yerellekle ilişkisi örnekler üzerinden gösterilmektedir.

2.1. Yerellik Kaygısı ve Yerellik Arayışları

Yerellik kaygısı modernitenin gelişimiyle ortaya çıkmıştır. Modernite öncesi Avrupalı kaşiflerin, işgal ettikleri coğrafyalarda karşılaştıkları topluluklara verdikleri ‘yerli’ adı, Avrupalılar’la yerlilerin karşılaşmasının tarihini modernite öncesine çekse de yerelliğin bir sorun olarak gün yüzüne çıkışı, modernitenin olgunlaşmasını bekleyecektir. Yerellik veya yerlilik, ancak modern sömürgeciliğe düşünsel planda cevap verilmeye çalışıldığında görünürlük kazandığı için modernleşmenin Batı dışına yayılması ve Batı dışı ulusların inşası süreci, yerellik arayışlarının da başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Modernitenin tanımlanması genellikle Avrupa’nın tarihsel, sosyal ve ekonomik gelişimlerinin eşliğinde, bir başka deyişle Avrupa tarihinin ve topraklarının içinden gerçekleştirilmektedir. Bu türden steril tanımların aslında gerçeği yansıtmadığını düşünen Gurminder K. Bhambra, modernlik tanımlarının iki temel özelliği bulunduğunu düşünmektedir; kopuş ve fark (Bhambra, 2015: 1-13). Avrupa’nın modernleşmesinin, geleneksel tarım toplumundan kopuşla ve Avrupa’nın dünyanın geri kalanından ayrılan kendine has farkıyla açıklanması, Bhambra’ya göre modernite teorilerinin temel izleğidir. Fakat düşünür bu teorilerin ve modernite tanımlarının, modernizmin sömürgeci deneyimini dışladığını ve dolayısıyla modernizmi alımlamayı yanlış yönlendirdiğini savunmaktadır. Bhambra, modernitenin ve dahası sosyoloji gibi modern disiplinlerin, kolonyal deneyimle kurulu varoluşunu gündeme getirmekte ve modernite ile Avrupa’nın ancak emperyal ilişkiler ışığında anlaşılabilceğini öne

sürmektedir (Bhambra, 2015: 18-21). Benzeri görüşlere Kenyalı sanatçı ve düşünür Thiong'o'nun (1938) Afrika yerliliğini konu edindiği eserinde de rastlanmaktadır. Batı'nın, Afrika'dan dört yüz yıl boyunca sağladığı bedava işgücünü görmezden geldiğini ve köleliği yok saydığını söyleyen Thiong'o, Afrika'nın hem kapitalist modernitenin hem de küreselleşmenin (küresel finans dünyası) yakıtını sağladığını belirtmektedir (Thiong'o, 2021: 13, 57). Her ikisi de kolonyal deneyimi yaşamış ülkelerin düşünürleri olan Bhambra ve Thiong'o'nun uyarılarına kulak verilerek modernizme yeniden bakıldığında, yerellik tartışmasının da modernizm ile sömürgecilik/kolonyalizm arasındaki ayrılmaz ilişki içinde şekillendiği anlaşılabilecektir.

Batı dışına yayılan modernizmin, eriştiği yerlerde uluslaşma çabalarını hızlandırdığı, sömürge topraklarında ulusların kurulmasına önayak olduğu birçok defa tekrar edilmektedir. Modernist sanatın Avrupa ötesindeki tarihlerini inceleyen çalışmasında Ali Artun, modernleşme ile uluslaşma arasındaki ilişkiyi bir paradoks gibi sunmaktadır. 19. yüzyılda Hindistan'da Batılı sanat okullarının kuruluşunu anlatan Artun, bu kurumların Hint folklorü, köy manzaraları ve Hint mitolojisi gibi yerli içeriklere odaklanarak sanat eserleri ürettiklerini, sanatın ulusallık bilincinin oluşumunda etkin olarak kullanıldığını dile getirir (Artun, 2021: 119-120). Afrika sanatında benzer bir süreç yaşanmış, Batılı hocalar veya temsilcileri, primitivizmi ve siyahiliği öğreterek yerli içerikle Batılı formu buluşturmayı denemiştir (Artun, 2021: 131). Kolonileştirmenin yerliliği gündeme getirip işleyerek ulusal bilincin uyanmasına hizmet etmesini olumlu karşılayan ama bunu beklenmeyen bir gelişme veya anlaşılabilir bir paradoks gibi gören Artun, ulusal bilincin yeterince gelişmesinden itibaren kolonyal ülkelerde modernist sanatlarını kurabilecek farklı süreçlerin yaşandığını, her ülkenin kendi bağımsız modernizmini keşfettiğini çoklu modernist kuram eşliğinde açıklamaktadır. Oysa modernizm, sömürgecilik ve ulusçuluk hareketleri arasında açıklanamaz ve umulmadık bir ilişki ağı değil, aksine birbirini bütünleyen bir karşılıklılık bulunduğunu I. Wallerstein (1930-2019) gündeme getirmektedir. Wallerstein'a göre devletlerin yaratılması, kapitalist dünya ekonomisinin bir gerekliliğiydi çünkü kapitalistler devlete ihtiyaç duymaktadır (Wallerstein, 2018a: 22-49). Devlet yapısı, üreticilerin satış fiyatlarının

belirlenmesinde ve kapitalist tekellerin oluşturulmasında, üreticilere yapılan finansal transferlerde ve üretim maliyetlerinin dışsallaştırılmasında kapitalizme hizmet etmektedir (Wallerstein, 2018a: 49-58). Ulus devletin kurulması için ihtiyaç duyulan milliyetçilik de yine kapitalist dünya ekonominin çıkarları ile uyuma içindedir. Milliyetçiliğin dahil eden ve dışlayan çifte karakteri, liberalizmi yumuşatan ancak hedeflerinden feragat etmesine zorlamayan bir nitelik taşımaktadır. Wallerstein, liberalizmin birtakım tavizler vermesini, sermayenin birikiminin artması için yapılmış değişiklikler olarak değerlendirmektedir. Liberal sistem herkesi sermaye birikimine dahil edemez ancak katı bir korumacılığı da devam ettiremezdi. Bu nedenle sisteme bazı grupların dahil edilmesi zorunluluğu doğmuştu. Milliyetçilik bu noktada, vatandaşlığa dahil ederek ve dışlayarak, liberalizmin rahatlamasına yardımcı olmuştur (Wallerstein, 2018a: 34-35). Moderniteyle gelişen uluslaşma hareketlerinin her ne kadar moderniteye ve Batılılaşmaya karşı duruş sergilediği kanıksanmış bir görüş olsa da uluslaşma bağlamında yerelliğin/yerliliğin, modernitenin kapitalizmi içkin yapısına güçlü bir eleştiri getiremediği, aksine modernist görüşün yapısından türediği ve uzantısı olduğu eleştirisi getirilebilir.

Yerelliğin veya yerliliğin tartışma zemini bulduğu bir başka odak noktası ise postmodernizmdir. Postmodernizmin yerellik vurgusu baskın bir söylem biçimi olmamakla birlikte, modernizmin eleştirisinin zorunlu sonuçlarından biri olarak görünmektedir. J. F. Lyotard'ın (1924-1998) *Postmodern Durum*'u, ileri toplumlarda üst anlatıların meşruiyetini yitirdiği iddiasına dayanmaktadır (Lyotard, 2019: 7-8). Anlatıların ve merkeziliğin ortadan kalkmasıyla meydana gelen parçalanma ve heterojenlik, yerelliklerden konuşabilmeye alan açmaktadır. Lyotard'ın sosyal ilişkileri ve bağları Wittgenstein'dan esinle 'dil oyunları' olarak yorumlaması da (Lyotard, 2019: 25-37), farklı toplulukların söylemlerine değer verilmesinin temelini kurmaktadır. Yine postmodern ekol içinde anılan G. Deleuze (1925-1995) ve F. Guattari'nin (1930-1992) Kafka incelemesindeki kimi vurgular da yerellik bağlamında okunabilmeye müsaittir. Düşünürlerin, Kafka'nın eserlerini çözümlerken tekrar eden bazı motifleri yersizyurtsuzluk ve yerliyurtluluk ikiliği üzerinden mercek altına almaları ilgi çekicidir (Deleuze ve Guattari, 2020: 9-16). Praglı bir Yahudi olmakla birlikte eserlerini Almanca kaleme alan Kafka'nın edebiyatını minör edebiyat olarak

adlandıran Deleuze ve Guattari, minör edebiyatı bir azınlığın majör bir dil içinde hayat verdiği edebiyat şeklinde tanımlarlar (Deleuze ve Guattari, 2020: 31-35). Minör edebiyatın temel özellikleri, dilin yersizyurtsuzlaştırılması, bireysel olanın siyasal olanla yakın ilişkisi ve kolektifliktir. Düşünürlerin minör edebiyatı azınlıkla eşleştirmeleri yerellik tartışması için elverişlidir. Ancak minör edebiyatın siyasal karakteri, yerellikten ziyade yerliliğe yakın durmaktadır. Bu bağlamda Thiong'o'nun her ne kadar postmodernizmi eleştirse de Afrika yerliliğini yeniden yaşatmak için dile vurgu yapması, Afrikalı aydınların kendi dillerini konuşmasını ve diğer dilsel eklemeler dediği Batı dillerini ise Afrika halkının kendi dilini sağlamlaştırıp derinleştirmek için kullanmayı salık vermesi, tesadüf değildir (Thiong'o, 2021: 49). Postmodernizmdeki yerellik/yerlilik vurgu ve imalarının tartışma için fırsatlar sunduğu anlaşılmakla birlikte Bhambra, postmodernizmin 'öteki' kavrayışının sorunlarına ve yetersizliklerine işaret etmektedir (Bhambra, 2015: 61-62). Bhambra, postmodernizmin, modernizmin üzerine oturduğu fark söylemini yeniden meşrulaştırdığını çünkü 'öteki'nin ötekiliğini sabitleştirdiğini ifade etmektedir. Trouillot'un eleştirilerine de değinen Bhambra, postmodernizmin, modernitede üretilen 'biz' ve 'onlar' karşıtlığını tahkim ettiğini düşünmektedir. Dolayısıyla postmodernizm, yerellik ve yerlilik için bir tartışma imkânı doğurmasına karşın, modernitenin yerelliğe bakışını alt edecek yeterlilikte değildir.

Moderniteyi eleştiren Batı dışı görüşler arasında postkolonyalizm ve çoklu moderniteler de önemli bir yere sahiptir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kolonyal ülkelerin Batı egemenliğinden kurtulması ile yükselen postkolonyalizm düşünceleri, modernizmi ve sömürgeciliği birlikte kavrayıp sorgularken, yerelliği ve yerelin yaşam hakkını da savunmayı denemiştir. Çoklu moderniteler görüşü ise Batı modernizminin, modernliğin tek mutlak biçimi olmadığını, özellikle kolonyal ülkelerin sömürgecilik sonrası iç dinamikleriyle kendilerine has modernizmlerini hayata koyduğunu öne sürmektedir. Böylelikle ortaya Batı modernizmi karşısında birden fazla alternatif modernizmler çıkmaktadır. Ancak Bhambra postkolonyalizm ile çoklu moderniteler görüşünün de modernizmi tahtından etmekte ve bir seçenek sunmakta başarısına kuşkuyla yaklaşmaktadır. Modernitenin evrensellik iddiasındaki aşkınlık yerine bakış açısını gündeme getiren postkolonyal eleştiriler, aşkınlığı ve tahakkümü yapısöküme

uğrattmak istemiş olsalar bile, ezilenlerin bakış açısının temsili söylemi de yine evrenselciliğe dayanmaktadır (Bhambra, 2015: 32). Bu bağlamda postkolonyal teoriler ezilenlere özcü bir tavırla yaklaşarak modernizmi yankılamaktadır (Bhambra, 2015: 33). Çoklu moderniteler görüşü ise moderniteyi kaçınılmaz tarihi bir uğrak olarak varsayarak Batı modernitesini referans almakta ve pekiştirmektedir (Bhambra, 2015: 6).

Neo-liberal dönemde ve küreselleşme sürecinde, her ne kadar eksiklikleri gösterilse de modernizm eleştirilerinin de katkısıyla, yerelliğe ve yerli kültürlerle ilginin arttığı gözlenmektedir. Sanat dünyasından örnek vermek gerekirse, küreselleşme etkisiyle çoğalan sanat bienalleri ve festivalleri dünyanın birçok yerinde sergilenmekte, Batı'daki bienallere Batı dışı toplumların sanatçılarının kabul edilmesine önem verilmektedir. Avrupa'daki bienallerin küratörlüğü için sanat dünyasının merkezinden uzakta kalan toplumların sanatçıları davet edilmektedir⁹. Burada esas sorun ise Batı dünyasının yerel kültürlerle ilgisinin sahici mi yoksa ekonomik saiklerle mi ilgili olduğudur. Artun, çağdaş sanat ile kültüralizm arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırdığı makalesinde, çok kültürlülük söylemlerini kültüralizm olarak değerlendirmekte ve Avrupa merkezcilikle eleştirmektedir (Artun, 2015: 37-39). Batı sanat dünyasının yerelliklere yönelimini sahici bulmayan Suvakovic ise yerellikler bağlamında yeni kimlikler icat edildiğini düşünmektedir (Suvakovic, 2015: 189-203). 'Balkan sanatı' kavramsallaştırmasının içeriğini inceleyen Suvakovic, 'Balkan sanatı' söyleminin, bölgenin kültür sanat faaliyetlerinin kurgusallaştırılıp ideolojikleştirilmesiyle başkaları tarafından yapılandırıldığını açıklamaktadır (Suvakovic, 2015: 196). Düşünüre göre yerel sanatın ne olduğu Avrupa'nın hâkim kültür politikalarıyla tespit edilmektedir. Bu eleştiriler doğrultusunda Batı sanat dünyasının yerellik-yerlilik merakının sanat piyasasının ihtiyaçları doğrultusunda şekillendiği, neo-liberal şirketlerin sermaye birikimini çoğaltmak için ucuz işgücünün bulunduğu yerlere

⁹ Güncel örneklerden biri olarak en önemli çağdaş sanat buluşmalarından olan ve İkinci Dünya Savaşı ertesinde Almanya'nın Kassel şehrinde başlayıp dört yılda bir düzenlenen documenta'nın 2022'de yapılacak onbeşincisi verilebilir. documenta 15'in küratörlüğünü Endonezyalı sanat kolektifi Ruangrupa üstlenecektir. Avrupa menşeli sanat etkinliklerine mutlaka Batı dışı toplumlardan bir sanatçının da küratör olarak davet edilmesini İstanbul'daki sanat buluşmaları da benimsemiştir. 2021'deki 17. İstanbul Bienali'nin küratörleri arasında Amar Kanwar da yer almaktadır.

şirketlerini taşıdığı gibi, sanat piyasasının da Batı dışı toplumları oyuna dahil ederek ve genişleyerek, gücünü arttırmak istediği söylenebilir.

Modernizm ile gelişen yerellik-yerlilik söylemleri, Batı dışı toplumlarda modernleşme ve dolayısıyla Batılılaşma etkisinin kendi kimliklerini yok edeceği endişesiyle tepkisel olarak gelişmiştir. Modernleşmenin getirdiği bu refleks ilkin ulusalcılık düşüncelerinde açığa çıkmaktadır. Ancak yukarıda da işaret edildiği gibi ulusalcılık, kapitalist gelişmenin amaçlarına uygun olduğu için modernite ve sömürgecilik karşıtlığı sadece yüzeyseldir. Postmodernizm, postkolonyalizm ve çoklu modernite düşünceleri ise Batı ve Batı dışı dikatomisini yerinden etmek yerine sağlamlaştırmakta, Batı modernitesinin fikri gücünden kurtulmayı başaramamaktadır. Küreselleşme döneminde Batı sanat dünyasının yerelliğe dikkati ise gerçekçi olmaktan ziyade piyasanın endişelerini akla getirmektedir.

Modernitenin fark söyleminden (Avrupalılar ve diğerleri) ve kendisini evrensel diğerlerini ise yerel gören evrensellik-yerellik karşıtlığından çıkmak için, yerellik kavramı felsefi olarak tartışmaya açılmalı, insanlık durumu ve değeri olarak yeniden tanımlanmalıdır. Ancak öncelikle yerellik kavramının, yerli, yerlilik ve yerlilik gibi kavramlardan ayırt edilmesi gerekmektedir. Yerellik tartışmalarındaki en önemli sorunlardan biri kavramın yerlilik ile karıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Yerlilik ise Nuray Mert'in de işaret ettiği gibi, oldukça muğlaktır ve milliyete, coğrafyaya, tarihsel geçmişe ya da hepsine birden tekabül edebilir (Mert, 1999: 175). Öyleyse ilkin yerelliğin, yerlilik tartışmalarının sisli coğrafyasından çıkarılarak kavramsal farklılığı açıklanmalıdır. Bununla birlikte yerelliğin bir öz değil, kültür içinde doğal olarak gelişen, devingen, geçişken ve açık bir üretim olduğu gösterilerek, evrensellik-yerellik karşıtlığına içkin özcülüğün ve kavramların birbirine karşı konumlanmasının yanlışlığı vurgulanmalıdır. Dahası, yerellik kavramının belleği ve yükü, tartışmanın devamı için yeterli ve uygun değilse yerine yeni bir kavram önerilmelidir.

2.2. Yerellik Kavramını Tartışmak

Yerel kavramının kendisi ve bu kavramla ilişkili, bu kavramdan türemiş diğer kavramlar inceleme konusu olarak ele alındığı disiplinlerde değişken anlamlara kavuşmaktadır. Coğrafyanın (yerel coğrafya), siyaset biliminin (yerel yönetim),

antropolojinin (yerli) değişen sınırlar ve anlamlandırmalarla belirlediği yerel kavramı, politik mücadele içinde savunulan bir tutum olarak (yerlililik) ideolojik hüviyete de bürünebilmektedir. Yerellik kavramının irtibat halinde olduğu yerel, yerli, yerlililik, yerlililik, yerelleşme, yerlileşme kavramları her disiplinin bakış açısında yeniden anlamlandırılırken kavramlar bazen birbirinin yerine de kullanılabilir. Bu durumun yerellik kavramı ile neyin işaret edildiğini tespit etmeyi daha da güçleştirdiği gözlenmektedir.

Yerellik kavramı üzerinde açık bir anlayışa kavuşabilmek için negatif tanımlama yaparak, yerellik arayışı ile neyin amaçlanmadığını göstermeye çalışmak kalkış noktası olarak alınabilir. Bu bağlamda yerelliğin ilişkili olduğu dūřünölen yerlililik, yerlililik, yerli ve yerel kavramlarına eğilmeli, bu kavramlar ile yerellik arasındaki farka dikkat çekilmelidir.

Yerlililik ya da yerlililik birbirlerinin yerine ikame edilen kavramlar olarak yerel kavramından daha geniş tartışma ağına sahiptir. Bunların yanına aynı anlamda yerlililik kavramı da-‘yerli’nin kavramsallaştırması anlamında değil ama bir tavır olarak kullanıldığında- eklenebilmektedir. Türk dūřüncesinde Yetim’e göre modernleşme tarihiyle yaşıt bir geçmişe sahip olan yerlililik dūřüncesi (Yetim, 2017: 153) üzerine birçok tartışma, yazı ve doğrudan bu başlıkları taşıyan kitaplar bulunmasına rağmen yerellik konusunda benzeri bir nicelikle karřılařılmamaktadır¹⁰. Yerellik tartışması yerlililik ya da yerlililik tartışmalarının gölgesinde kalmış, yerlililik tartışılırken yerelliğin de çözüme bağlandığı sanılmıştır. Oysa bir tavır alış olarak yerlililik ile yerellik aynı řey değildir. Sosyal bilimlerde yerlililik söyleminin kaynaklarını inceleyen makalesinde Hölür, yerlililiği şöyle açıklamaktadır (Hölür, 2014: 104);

¹⁰ Bu kitaplardan yakın tarihli olan ikisi için bkz. Erol, Murat (2016). **Yerlililik Dūřüncesi**, 1. bs. İstanbul, Profil Yayıncılık ve Mollaer, Fırat (2018). **Yerlililięin Retorięi**, 1. bs., Ankara, Phoenix Yayınları. Mollaer’in kitabı hakkındaki değerlendirme yazısı için bkz. Karlı, Ömür (2019). “Fırat Mollaer Yerlililięin Retorięi”, **İnsan ve Toplum** 9/3: 156-159. Fuat Keyman ile Berrin Koyuncu-Lorasdağı’nın hazırladığı **Sekiz Kentin Hikāyesi: Türkiye’de Yeni Yerellik ve Yeni Orta Sınıflar** adlı kitapta da yerellik tartışılmamaktadır. Yerellik konusunun kentleşme bağlamında ele alındığı eserde yeni yerellik ile kastedilen, yazarların önerdiği demokratik kentleşme modelidir (Keyman ve Lorasdağı, 2020: 17, 25). Görece eski tarihli olan Taftalı’nın kitabında yerel ile yerli aynı anlamda kullanılmış ve yerlililik perspektifi temel alınarak Batı dūřüncesini ve bu dūřüncenin evrensellik iddiasını toptan bir sorgulama denemesi yapılmıştır, bkz. Taftalı, Oktay (2005). **Hayal Yöre: Batı Aydınlanmasının Sonu ve Yerli Dūřünce**. 1. bs., İstanbul, Cadde Yayınları.

“Yakın zamana ait literatür gözden geçirildiğinde tartışmaların yerelciliğin biçimsel olduğu kadar; diğer bir deyişle her toplumun üyelerinin kendi toplumbilimini geliştirmesi gerektiği kadar, bilgi üretiminin kuramsal ve yöntembilimsel olduğu kadar siyasal ve etik boyutlarını belirleyen temel ölçütleri üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Siyasal, ekonomik ve kültürel alandaki sömürgecilikten kurtulma hareketlerinin yanında, yerelleşme akademik alandaki sömürgecilikten kurtulma çabası olarak görülür.”

Öncelikle Hülür’ün bu kısa pasajının gösterdiği gibi farklı kavramların birbirlerinin yerine kolaylıkla kullanıldığı gözlenmektedir. Hülür, yerelciliği açıklarken yerelleşme terimine başvurmakta, üstelik makalesinin üst başlığında yer alan yerellik arayışı bağlamında bu açıklamaları dile getirmektedir. Ancak birçok örneğine denk gelinen ve Hülür’ün de paylaştığı kavramsal karmaşayı bir yana bırakarak yaptığı yerelcilik açıklamasına bakıldığında anlaşılmaktadır ki yerelcilik, her tür sömürgecilik karşıtı politik bir tutumdur ve yerelciliğin saptanabileceği ya da inşa edilebileceği epistemolojiden etige birçok alan ve disiplin bulunmaktadır. Sözgelimi Türkiye’de Baykan Sezer “Batı sosyolojisinin Avrupa merkezci yapısına karşılık bir alternatif, bir karşı duruş mahiyetinde” yerlici sosyolojinin imkânlarını araştırmıştır (Şan ve Şenkaloğlu, 2019: 42-43). Buna göre yerlicilik, yerelliğin nötr içeriğine karşıt olarak siyasi pozitif anlamlarla yüklüdür. Yerelciliğin, yerliciliğin ya da yerliliğin, yerellik ile aynı anlamda değerlendirilmesi, içeriklerinin örtüşmemesi itibarıyla hatalı bir yaklaşımdır.

Şan ve Şenkaloğlu, Baykan Sezer ve takipçilerinin yerli sosyoloji arayışlarının başarısızlık nedeni olarak ‘yerli sosyoloji’ düşüncesinin sınırlarının bir türlü belirlenememiş olduğundan ve ‘yerli sosyoloji’nin kaçındığı Avrupa merkezci sosyoloji ekseninde kaldığından bahsetmektedirler (Şan ve Şenkaloğlu, 2019: 51). Benzeri bir eleştiriyi yerlicilik söylemine getiren Sarıbay ise yerlicilik ile oryantalizmin örtüştüğüne dikkat çekmektedir (Sarıbay, 1999: 169). Sosyolojide ve diğer disiplinlerde izlenen bu çabaların¹¹ düştükleri temel hata yukarıda sıralanan

¹¹ Örneğin din psikolojisi alanında çalışmalar yürüten Hökelekli, din psikolojisinin yerel standartlara göre yeniden içeriklendirilmesine ve yerli din psikolojisinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır, bkz. Hökelekli, 2016.

farklı kavramları aynı içeriklerle kullanmaya çalışmalarında ve yerlilik, yerelcilik, yerlilikten önce hesaplaşılması gereken yerel(lik) kavramına aynı özeni göstermemelerinde, kavrama soğukkanlılıkla yaklaşamamalarında aranmalıdır.

Yerli kavramı ise gündelik dilde kullanılan anlamı ile sosyal/kültürel antropolojide kullanılan anlamı arasında değişiklikler içermektedir. Gündelik dilde ‘bir yerin yerlisi’ diye bir kişiye ya da gruba işaret ettiğimizde, o yerde eskiden beri bulunan, doğma büyüme oralı olan, o yerde bulunuşu diğerlerine nazaran daha eski olan kişi ya da kişileri kastederiz¹². Gündelik dildeki ‘yerli’ kullanımında öncelikle tarihsel ve coğrafi bir belirleme rol oynamaktadır. Antropolojide kullanılan yerli teriminde ise gündelik dildeki kullanımı çağrıştıracak anlam katmanlarına sahip olmakla birlikte başka türden bir kişi ya da grup ifade edilmek istenmektedir. Antropolojideki kullanımı tetkik edebilmek için yerliye karşılık başvurulmuş ‘*indigenous*’ teriminin kökenine ve antropologlar tarafından kullanılışına yakından bakılmalıdır.

‘*Indigenous*’ teriminin kökeni Kristof Kolomb’un Hindistan’a batıdan ulaşmak hayaliyle Amerika’ya doğru yola çıktığı seferine değin uzanmaktadır. Kolomb, İspanya’dan yola çıkışından yetmiş gün sonra ilk defa Meksika körfezinin doğusundaki Antil takımadalarından Watling’e çıktığında Hint diyarına vardığını düşünerek buradaki yerlilere ‘Hintliler’ yani ‘*indian*’ demiştir (Maden, 1999: 13). Maden, Amerikan Kızılderililerini temsilen o günden beri ‘*indien*’, ‘*indiano*’, ‘*indian*’ kelimelerinin işe koşulduğunu ilave etmektedir. Ancak sonrasında kavram ilk bağlamından ötelere yayılarak bütün yerliler için kullanılmaya başlanmıştır; mesela Avustralya’daki Aborjinler için de ‘*indigenous*’ terimine başvurulmaktadır. Günümüzde ‘*indigenous studies*’ yani ‘yerli/lik çalışmaları’ sosyal antropolojide bir alan hüviyetine kavuşmuştur ve yerli tabiriyle antropolojik anlamıyla dünyadaki tüm yerli gruplar kapsama alınmak istenmektedir.

Antropolojideki yerli tabirini kavramak için Güney Amerika’daki yerli topluluklara ziyaretleri ile ilk defa adını duyuran sosyal antropolog Claude Lévi-Strauss’un (1908-

¹² Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlük’ünde de yerli’nin tanımı benzer bir anlama sahiptir. Ancak yerli kişi olarak dördüncü anlamda denk gelinen bu tanımda şöyle yazmaktadır: “Oturduğu bölgede doğup büyüyen, ataları da orada yaşamış olan kimse.” bkz. **TDK Türkçe Sözlük**, ‘yerli’ maddesi. TDK yerli kişi ya da grubu tarihsel süreklilikle ve coğrafya ile tanımlamıştır.

2009) eserlerine göz atmak yeterince doyurucu bir yanıt sunmaktadır. Strauss'un birçok çalışmasında kullandığı 'yerli' tabiri ile ilkel kavimleri, yazısız toplulukları ifade ettiği anlaşılmaktadır. Strauss'ta ilkel topluluk ile yazısız toplum aynıdır. Strauss ilkel'i "yazı sistemi ve mekanik araçlardan yoksun oldukları için, bizim toplumlarımızdan esaslı şekilde farklı olan insan toplulukları" şeklinde tanımlamaktadır (Strauss, 2012: 21). Strauss ilkel toplumlar hakkında konuşurken yerli toplumlardan söz etmeye başladığında aynı şeye gönderme yapmaya devam etmektedir (Strauss, 1997: 116). Strauss yazısız tüm toplumları ilkeller olarak adlandırırken (Strauss, 2020: 167), zaman zaman yine aynı topluluklar için 'yabanıl' sözcüğünü de kullanmaktadır (Strauss, 2020: 165)¹³.

Strauss'un yerli anlayışında ilginç olan taraf, yerliyi, gündelik dildeki gibi coğrafya ve tarihle sınırlamak yerine, topluluğun niteliğine göre sınıflandırmasıdır¹⁴. Buna göre Strauss açısından yerlinin tespitinde coğrafya ve tarih birer etken olmakla birlikte esas belirleyiciler değildir. Strauss, yerli toplumların kendisi için tarihin anlamı ile uygar toplumların tarih anlayışının aynı olmadığını altını çizmektedir. Strauss, ilkel toplumların ya da diğer deyişle yerlilerin tarihsiz halklar olmadığını, bir tarihleri olduğunu fakat bu toplumların tarihi kabul etmediğini ve tarihsel bir değişimi başlatabilecek her tür girişimi içlerinde törpülediklerini dile getirmektedir. Strauss, uygar toplumların temeline değişimi koyarken, ilkel toplumların uygar toplumlara ilkel görünmelerinin temel sebebi olarak da bu toplumların mensuplarınca varlıklarını olduğu gibi sürdürmek amaçlı kurgulanmasından kaynaklandığını düşünmektedir (Strauss, 2012: 63). Durağan (ilkel-yerli) toplumlar ile devingen (uygar) toplumların farkını somutlaştırabilmek için ilkinin duvar saatine diğerini ise buharlı makineye benzetmektedir (Strauss, 1997: 108-109). Toplum ve makine analojisinde ilkel toplumlar mekanik, uygar toplumlar ise termodinamik makinelere denk düşmektedir. Nasıl ki mekanik makineler başlangıçta almış oldukları enerjiyle teorik olarak sonsuza

¹³ Bkz. Strauss, 2020: 165; "Yabanıllarla ilk kez, işte, denizden yaklaşık bin metre yükseklikte, Rio Tibaji'nin iki kıyısına hâkim bu topraklarda, Yerlileri Koruma Dairesi'nin ilçe müdürüyle birlikte dolaşırken karşılaştım."

¹⁴ Strauss'ta yerli dendiğinde sık kullanmasından ötürü akla ilk gelen ilkel topluluktur. Ancak Strauss yerli'yi yukarıda anılan gündelik dildeki anlamıyla da zaman zaman kullanmaktadır, bkz. Strauss, 2020: 136.

kadar işlevlerini sürdürebilirse, bir duvar saati gibi ilkel toplumlar da sonsuza dek ilk hallerini korumaya çabalarlar (Strauss, 2012: 63-64).

Strauss'un özel referanslarla ve toplumun kendi içyapısından hareketle işaretlediği yerli kavramı sosyal antropologlarca benimsenmiş ve aynı içerikle kullanımı sürdürülen bir terim mahiyetindedir. Yerli kavramının bu anlamının yaygınlığı antropolojide kanıksanmış olmasına karşın eleştirilere de uğramaktadır. Çağdaş toplumlarda yeni antropolojilerin imkânlarını sorgulayan ve 'yok-yerler' kavramsallaştırması bağlamında 'antropolojik yer'i ve geçiş mekânlarının antropolojisini analiz eden Marc Augé, antropologların konvansiyonel yerli tahayyüllerini inceleme gereği duyar. Augé, antropolojinin yerli araştırmalarının üzerinde etnologun yanılsaması diye isimlendirdiği gölgeyi ayırt etmektedir. Söz konusu yanılsama Strauss'un da bahsettiği değişmeyen, değişmeye direnen yerliler/ilkel kavimler anlatılarına yönelik bir göndermedir. Augé etnologun yanılsamasını tarif eder (Augé, 2016: 54);

"Yerlinin, ötesinde hiçbir şeyin gerçekten düşünülebilir olmadığı dokunulmamış bir toprağın sürekliliğine hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan beri demir atmış bir toplum hayali, etnologun, en önemsiz adetlerinde, onu oluşturanlardan her birinin topyekûn kişiliğinde olduğu kadar kurumlarının herhangi birinde de kendini tümüyle ifade edecek ölçüde kendi içinde şeffaflık gösteren bir toplum yanılsaması. ... Yerli halkın hayali, bir kez ve sonsuza kadar kurulmuş kapalı bir dünya hayalidir."

Augé, etnologun yanılsaması ile hem gözlemlenen yerli bireyin üyesi bulunduğu topluluğun bir tür karbon kâğıdı gibi ele alınmasına değinerek yerli toplumlarda bireylik sorununu hem de etnologun yerli topluma dair tasavvurlarının ilkelerini ve yöntemini tartışmaya açmıştır. Aslında etnolog yerli topluluğun devingenliğinin farkındadır ancak sınırlı gözlemlerin genelleştirilmesi eğilimi (Augé, 2016: 35) ve 'bütünselliğin baştan çıkarması' (Augé, 2016: 56), etnologu tahayyül ettiği toplum gibi stabil anlatılar kurmaya yönlendirir. Buna karşın Augé kültürlerin yaş ahşap gibi çalıştığını ve hiçbir zaman tamamlanmış bütünsellikler olarak değerlendirilemeyeceğini savunmaktadır (Augé, 2016: 40).

Bu tartışmadan da anlaşılmaktadır ki konvansiyonel antropoloji ya da buna yönelik eleştiriler, yerli toplumun nasıl kavranılması gerektiği üzerine uzlaşamalar da her iki bakış açısı da yerli kavramı ile gündelik dildeki yerliden başka bir kişi ya da topluluğa yönelmektedir. Antropoloji disiplini, modernitenin farklılık argümanını Batı dışı topraklardaki incelemeleriyle meşrulaştırmakla ve sömürgeciliğe hizmetle suçlansa da yereli ve yerliyi tartışmak için zengin bir birikimi de sunmaktadır. Bu noktada antropolojinin yerel(lik) kavramının irdelenmesine sunduğu olanaklar yerli tartışmasındaki değişim, tarih, süreklilik ve bütünsellik temalarının bir sorunsal olarak görülmesini sağlamasıdır. Yerellik adına bir tarife varılacaksa bu kavramların tartışma içinde işlenmesi ve tarifi içinde ya da dışında konumlandırılması gerekmektedir.

Ancak burada aranılan yerellik, yerellikle karıştırılan yerelcilik/yerlicilik/yerlilik olmadığı gibi antropolojinin kastettiği yerlilik de değildir. Çünkü yerli denildiğinde, bir yere ait olan ve değişen ölçeklere göre değişen kişi/toplum/davranış kastedilmekte, sadece belli türden insanlar amaçlanmamaktadır. Nasıl ki yerel kavramı dünyadaki tek veya belirli birkaç bölge için kullanılamazsa, yerli kavramı da belirli bazı topluluklar için kullanıldığında yalnızca antropolojinin özel dili içinde anlamlı olacaktır. Bu durumda, yerelcilik/yerlicilik/yerlilik ile bir olmayan ve antropolojinin yerlisinin ierimlerinden de farklılıklar taşıyan yerelin ne olduğu sorusu ne çıkmaktadır.

2.2.1. Yerellikten nce Yerel

Yerellik kavramının nasıl içeriklendirilmesi gerektiğine geçmeden önce yerel kavramını yorumlayan görüşlere yakından bakılmalıdır. *Yerlilik Düşüncesi* kitabının yazarı Erol, yerlilik kavramı etrafındaki kavramsal kargaşadan söz ettikten sonra yerli ile yerel'in aralarında bir bağlantı olmadığını ileri sürmektedir (Erol, 2016: 242). Erol'a göre yerel, yere ait olanı, yerin özelliklerini içermektedir ve bu dar anlamdan giderek coğrafyanın, mekânın ve toprağın özelliklerine değin genişlemektedir. Erol yerel'in maddi katmanı yanında kültürel bir katmanı da ihtiva ettiğini belirtmektedir (Erol, 2016: 247). Ancak Erol çelişkili bir biçimde yerel'i mekân ve kültürle ilişkilendirirken, zaman veya tarihle bir bağının bulunmadığını söylemektedir (Erol, 2016: 248). Oysa kültürel her olgu bir süreç içinde gerçekleştiğinden tarihle ilgisinin bulunmaması mümkün değildir. Erol'un yerel'i olabildiğince yalın biçimde ve aceleyle sunmasının temel nedeni, asıl içerik yoğunluğunu yerli kavramında

saptamasındandır. Yerli, yazara göre yerel gibi yere ait olanı değil, yeri olanı imlemektedir (Erol, 2016: 248). Yerli ile dikkat özneye yönlendirilir ve yer/yerel ile bağı koparılan yerlinin içeriğine düşünce ve değer yüklenir. Fakat yazar yerliliği coğrafyadan kurtararak onu bir düşünce sistemi olarak anlamlandırırken geride cevaplanmamış birçok soru bırakmaktadır. Öncelikle yazar yer'i ya da mekânı düz anlamıyla toprak olarak düşünmüş, yer'in kuruluşunda insan ögesini hesaba katmamıştır. Ayrıca yazar, yerelin içerdiği mekân ile kültürün etkileşimini açıklamadan bıraktığı için, yerli tanımı havada kalmış, yerlinin düşünce sistemindeki kültürel etkinin ve kaynaklandığı yer/el bağlamın ne olduğu sorusuna tatmin edici yanıtlar bulunamamıştır. Yerel ile yerlinin tek paydasının yer olduğunu bildiren yazar, her ikisinin ortak yönünün yer'den evvel insan olduğunu düşünmemektedir.

Yerel kavramının bir çalışma alanının özel adı olarak yer aldığı coğrafya disiplinindeki tartışmalara göz atıldığında, kavramın bu disiplinde de sanıldığı denli açık olmadığı anlaşılmaktadır. Öner ve Memişoğlu, yerel coğrafyayı “yeryüzünün sınırlandırılmış bir alanının coğrafi olarak herhangi bir açıdan veya her yönden incelenmesini içeren bir coğrafya yaklaşımı” olarak belirlemektedir (Öner ve Memişoğlu, 2018: 194). Ancak ifadede geçen sınırlandırılmış alanın nasıl ve neye göre sınırlandırıldığı belirsizdir. Yerellik kavramı için sadece maddi bir yüzölçümü sınırlaması yeterli olmayacaktır; bu yüzölçümün üzerinde yaşayan insan boyutu da ihmal edilmemelidir. Öner, bir başka makalesinde yerelliğin ne olduğunu sorgular (Öner, 2018: 109-117). Öner, yerel coğrafya literatüründe tartışmaların yerel kavramının hangi alanı kapsadığı üzerine odaklandığının altını çizmektedir (Öner, 2018: 113). Bu konudaki muğlaklık dolayısıyla yerel coğrafya yerine bölgesel coğrafya, mevzii coğrafya ve ülkeler coğrafyası isimlendirmeleri de işe koşulmaktadır. Fakat tartışmanın kavramsal açıdan zenginleşmesinin yerel kavramının netlik kazanmasına yardımcı olduğu söylenememektedir. Öner'in vardığı sonuç yerelliğin, ulusal, bölgesel ve küresel kavramıyla bağıntısına göre değişen bir ölçek olduğudur (Öner, 2018: 116);

“Görüldüğü üzere coğrafyada yerel ve küresel kavramları bir ölçek yani bir inceleme alanı olarak kullanılmaktadır. Bu ölçekler bölge kavramını sınıflandırmada ve yerelin daha iyi anlaşılmasında etkili olmaktadır. Bu ölçeklere

bakarak yerel kavramı, bölgesel, ulusal ve küresel kavramlarının yereli; bölgesel kavramı, ulusal ve küresel kavramlarının yereli; ulusal kavramı ise küresel kavramının yereli durumundadır. Bu açıdan yerel kavramı, kendisinin bir üst basamağında yer alan ölçeğe göre şekillenmektedir. Örneğin, bir ilçe kendi çapında başka bir kavramın (ilin) yereli iken, ilçenin yereli ise genelden özele doğru sırasıyla belde, mahalle, mezra ve çiftlik olarak ifade edilebilir.”

Öner’in yerelle dair ulaştığı belirlenim, yerelin sabit bir şey olmadığı ve bir ölçek olarak muhtelif karşılaştırmalarda rolü değişen görece bir olgu anlamında değerlendirilebileceği yönündedir. Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi’nin 1997 yılında İstanbul’da düzenlediği yerelliğin tartışıldığı toplantıda akademisyen Tarık Şengül de yerelin sabit bir kavram olmadığını hatta yerelin yerel kavramı dışında da bulgulanabileceğini ve bunun da değişerek bazen kent veya cemaat biçiminde kavrandığına dikkat çekmektedir (Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi-WALD, 1997: 4). Yerelin görece olduğu saptaması karşı çıkılması güç bir doğruluk taşımasına karşın, yerelliğin ne olduğunun anlaşılabilirlik kazanması için yeterli verileri sunmamaktadır.

Şengül bahsedilen toplantıda yerelin, mekânla sosyalın karşılıklı ilişkisinin dışavurumu olduğunu, dolayısıyla yerellikte hem mekân hem de sosyal boyutun işin içine girdiğini ifade etmektedir (WALD, 1997: 3). Şengül’ün çizdiği panoramaya göre 20. yüzyılda sosyal bilimlerde yerellik tartışmaları bu iki unsurdan birine ya da diğerine ağırlık vererek veya her ikisinin eşit oranda diyalektik etkileşimine dikkat çekilerek şekillenmiştir (WALD, 1997: 4-7). Buna göre yerellik ne sadece bir insan (insan ilişkileri) sorunu ne de sadece bir mekân sorunudur. Yerellik tartışılırken sosyal ilişkilerle mekânın doğru konumlandırılmasına ve etkileşimlerinin içeriğinin çözümlenmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

2.2.2. Yerellik: İnsan-Mekân-Tarih

Yerellik tartışmalarındaki sık düşülen hatalardan biri, yerelliğin unsurlarından birini, yeri (mekânı, coğrafyayı) ya da insanı (sosyal ilişkilere hâkim değerleri, kültürü) mutlaklaştırıp, yerelliği bunlardan birine indirgemek ve yereli tözselleştirmektir. Oysa yukarıdaki tartışmada değinildiği gibi yerelin en önemli belirteçlerinden biri göreceli olmasıdır. Bu noktada yapılması gereken yerelliğin farklılık dayanaklarını kavramak, bir toplumun yerelliğinin, karşılaştırıldığı öteki

toplumun yerelliğinden ayrılmasını sağlayan kendine has örüntüsünün anlamını açığa çıkarmaktır.

Yerellik ne insan ne de mekân problemidir; yerellik bir insan-mekân sorunudur. Zaman ise tarihsellik biçiminde her ikisine de mündemiçtir. Bu sebeple yerelliğin incelenmesi için önce yer/mekân düşüncesinin ardından yerellikteki insan boyutunun yani diğer bir deyişle sosyal ilişkilerin/kültürün incelenmesi gerekmektedir.

Yer ve mekân kavramlarının birbirinin aynısı mı olduğu yoksa farklılıklar mı taşıdığı ilk sorundur. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük'ünde yer ve mekân maddelerinde her iki kavram birbirine gönderme yapılarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Türkçe'de yer ile mekânın aynı anlamda kullanıldığı söylenebilmektedir. Ayrıca yine Türkçe'de söz konusu kavramlarla aynı anlamlarda kullanılan uzam ve uzay kelimeleri de bulunmaktadır. Üngür'ün bu kavramlar arasında yaptığı karşılaştırmanın da gösterdiği gibi, yer kavramının yaygın ve geniş kullanımı yanında atıf yapılan kavramlar ya ilk ya da ikincil anlamlarında birbirleriyle örtüşmektedir (Üngür, 2011: 4-9).

Mekânın doğal bir olgu gibi ele alındığını ve gündelik dildeki kullanımlarla gitgide doğallaştırıldığını düşünen Harvey, mekâna dair homojen bir algı olmadığını ve muhtelif toplumların mekânı başka türlü anlamlandırdıklarını dile getirmektedir (Harvey, 2010: 229). “Çocukların, psikiyatrik bakımdan hasta olanların, ezilmiş azınlıkların, farklı sınıflardan insanların, kentlerde ve kırlarda yaşayanların” mekân algılarının çeşitliliğine türdeş bir toplumda bile denk gelinebileceğinden söz açan Harvey buna karşın çoğunluk tarafından kabul gören nesnel mekân kavramı anlayışının sorgulanmasından yanadır (Harvey, 2010: 229-230).

Düşünce tarihinde yer ile mekân kavramlarının sorgulanmasına, bu iki kavramın ilişkisinin çeşitlemelerinin çokluğuna parmak basan Ötkünç, aynı zamanda bu kavramların tarihsel gelişimini de özetlemektedir (Ötkünç, 2016: 7-8);

“Yer ve onunla ilgili konuları temel alan metinlerin tarih boyunca mekân-yer ikiliği arasında gidip geldiği görülür. Çeşitli anlam kaymalarıyla iki kavramın aynı, karşıt veya birbirini kapsayan kullanımları vardır. Kabaca, antik metinlerden aydınlanmaya kadar *yer* kavramının; Rönesans sonrasında ise,

mekân kavramının daha yaygın olduğu ileri sürülebilir. Modernizm sonrasında iki kavramın ayrışma hali belirginleşir. 1960'lı yılların başında ise yerle ilgili kavramların (yerin ruhu, yer hissi vb.) - özellikle mimarlar tarafından - tekrar önemsendiği görülür.”

Gerçekten de yer/mekân tartışmaları ve karşıtlığı Platon'a değin geriye götürülebilmektedir (Üngür, 2011: 15-18 ve Abat, 2001: 8). Yer/mekân tartışmalarında Antik Yunan'dan sonraki esaslı dönüşümler ise Descartes, Newton ve Kant düşüncesinde izlenmektedir. Mekân kavramının hâkim bir unsuru olduğu sanılan mimarlık disiplinine girişi ise oldukça geç bir tarihtedir. Mimarlığın mekân kavramını domine etmesine itiraz eden ve mekânın mimarlıkta sanıldığı kadar köklü bir düşünce olmadığını, disiplinler arası etkileşimlerle dönüşen bir kavram olduğunu savunan Üngür, mekân kavramının 1890'lara değin mimarlık literatüründe bulunmadığını söylemektedir (Üngür, 2011: 25). Mekânın mimari söylemde olağan bir kategori haline gelmesi 1950-60'lı yıllarda gerçekleşmiştir (Üngür, 2011: 35). Üngür'e göre Kartezyen ve mutlak mekân anlayışının biçim verdiği modern mimari insanı ikinci plana attığı için 20. yüzyıl ortasından itibaren geliştirilen yer görüşlerinin eleştirilerinin hedefi olmuştur (Üngür, 2011: 37).

Bu yer düşüncelerinden biri olan ve antropologların olduğu kadar mimarların da ilgisini üzerine çeken Augé'nin yok-yerler görüşü, yeri tanımlarken insana vurgu yapmaktadır. Augé yaşadığımız çağı üst-modernlik olarak sınıflandırarak bu çağın süpermarketler, benzinciler, otoyollar, havaalanları, alışveriş merkezleri türünden aşına yerlerinin yok-yerler olduğu kavramsallaştırmasına varmaktadır¹⁵. Augé'ye göre yer; kimlikleyici, ilişkisel ve tarihseldir. Yerin tanımlanmasında bu üç unsur zorunludur. Bu bağlamda üst modernliğin yeni yerlerinin kimlikle, insanlar arası ilişkisel ve tarihsel bağıntıları bulunmadığından, alışveriş merkezleri ve havaalanları gibi yerler yok-yerlerdir (Augé, 2016: 74). Elbette Augé, yok-yerler tanımlaması ile bu yerlerin gerçekten var olmadığını değil, konvansiyonel, alışıldık yerin niteliklerinin ve yerle insanın kurduğu ilişkinin üst modernlikte üretilen yeni yerler dolayısıyla

¹⁵ Augé'nin yok-yerler kavramsallaştırmasının ontolojik ve epistemolojik açıdan birçok hata barındırdığını öne süren ve bu kavramsallaştırmaya karşı çıkan Koçyiğit'in eleştirileri için bkz. Koçyiğit, 2018: 539-543.

dönüşüme uğradığını, yeri belirleyen niteliklerin kaybolmaya yüz tuttuğunu ve yok-
yerler'in yeni düşünme biçimlerini ve antropolojilerini gereksindiğini imlemektedir.

Modern mimarının mekân algısının en önemli eleştirmenlerinden biri de şüphesiz
H. Lefebvre'dir (1901-1991). Ancak düşünürün eleştirileri sadece mimarlığa değil,
iktisattan felsefeye, ekonomi-politikten şehirciliğe düşünce ve pratiğin neredeyse tüm
alanlarında hâkim olan mekân düşüncesine yöneliktir. Lefebvre mekânı mimarlık
sınırlarına hapsedmekle hem toplumsal hayatın tüm katmanlarında içkin ve
vazgeçilmez olduğunu hem de mekân düşüncesinin farklı disiplinlerin etkileşimiyle
şekillendiğini düşünmektedir.

Lefebvre mekânın genel olarak “geometrik bir kavram, boş bir ortam olarak”
kavranmasından ve mekân kavramının yalnızca matematik veya bilim ile
ilişkilendirilmesinden rahatsız olmaktadır (Lefebvre, 2019: 33)¹⁶. Boş mekân
düşüncesinin, orayı işgal edenlerden önce de var olduğu algısının çok güçlü
olduğundan bahsetmektedir (Lefebvre, 2019: 46). Düşünür bu mekân düşüncesinin
tarihsel bir gelişimin sonucu olduğunu ve disiplinler arası diyaloglarla bu biçimine
kavuştuğunu savunarak mekân düşüncesinin seyri içinde felsefecilere ciddi eleştiriler
getirmektedir.

Aristotelesçi geleneğe uygun olarak mekânı ve zamanı kategorilere ilişkin
değerlendiren gelenek Descartes düşüncesinin etkisiyle sekteye uğramıştır.
Descartesçi düalist töz anlayışıyla beraber ‘res extensa’ dolayısıyla mekân, özne
karşısında bağımsızlaşır ve mutlaklaşır (Lefebvre, 2019: 33). Descartes
düşüncesindeki mekân Kant’a gelindiğinde de bu niteliğinden bir şey kaybetmez.
Kant’ta da mekân ampirik olandan ayrı düşünülmüş, öznenin bilincinin a priori
yapısına bağlanarak ideal ve aşkın bir hüviyete bürünmüştür (Lefebvre, 2019: 34).
Lefebvre’ye göre peşi sıra modern matematikçilerin mekânı ele geçirmeleri ise bir
muğlaklık ve kopukluğun habercisi olmuştur. Matematiksel dilin mekânları
çoğaldıkça ve uzmanlaştıkça (Öklidci olmayan mekânlar, eğimli mekânlar, sonsuz

¹⁶ Lefebvre’nin 1974’te yazdığı kitabında itiraz ettiği mekân tanımının hâlâ geçerliliğini koruduğunu
göstermek açısından **TDK Sözlük**’e bakmak ilgi çekici olabilir. **TDK Sözlük**’te mekân kavramı yer’e
gönderme yaparken yer ise “bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk” olarak
tanımlanmaktadır. Kurumun internet sitesinde de aynı tanım bulunmaktadır.

boyutlu mekânlar ve diğerleri) gerçeklikle ilişki yani fiziksel ve toplumsal mekân ile makas giderek açılmıştır. Lefebvre, bu sorunun çözümünün filozoflara bırakılmasıyla ise mekânın ‘zihinsel şey’ ya da ‘zihinsel yer’ olarak kavranmasının kabul edildiğini yazmaktadır (Lefebvre, 2019: 34-35). Ancak filozoflar zihinsel mekânı açık şekilde tanımlayamadıkları gibi mekânı fetişleştirmiş ve zihinsel mekân ile toplumsal mekân arasında boşluklar bırakarak sıçramalar yapmışlardır (Lefebvre, 2019: 35-37). Bu nedenle Lefebvre zihinsel, fiziksel ve toplumsal mekân arasındaki kopukluğu aşacak birlikli bir mekân teorisi için felsefeye başvurmaktan sakınır (Lefebvre, 2019: 45);

“Bu durumu aşarak aydınlatacak teorik araştırma için hangi çıkış alanı seçilmelidir? Felsefe mi? Hayır; çünkü felsefe ‘tarafli’ ve ‘kararlı’ konumdadır. Filozoflar, soyut (metafizik) mekân temsillerini, diğerlerinin yanı sıra Kartezyen mekânı, mutlak, sonsuz, homojen (izotrop) olduğu için sadece sezgiyle kavranan tanrısal öznitelik olan ‘res extensa’yı oluşturarak, uçurumun derinleşmesine katkıda bulunmuşlardır. Başlangıç dönemindeki felsefe ‘gerçek’ mekânla - Yunan sitesi - sıkı ilişkiler kurmuş olduğundan ve sonra da bu bağ koptuğundan, bu duruma üzüntü duyulabilir. Yine de bu saptama, felsefeye, felsefi kavram ve anlayışlara başvurmayı engellemez. Sadece felsefeden yola çıkmayı engeller.”

Filozofların zihinsel mekânı, Lefebvre’nin mekânın tarihsel gelişim sınıflamasındaki soyut mekân kavramsallaştırmasıyla kesişmekte, böylece mekânın gizil olarak içerdiği iktisadi-politik arka plan da açığa çıkarılmaktadır. Mekânın tarihsel gelişimi içinde mutlak ve tarihsel mekândan sonra gelen soyut mekân, biçimsel ve niceliksel olarak yapılandırılmıştır ve her türden farklılığı reddeder. Lefebvre bu mekânın kapitalizmin işleyişine uygun olduğunu düşünür (Lefebvre, 2019: 77-78). Soyut mekân’da “yaşanan ezilir, tasarlanan baskın çıkar” (Lefebvre, 2019: 79). Gerçek özne soyut mekânda ikamet etmez; soyut mekânın kendisi bir özne olarak belirir ama aslında o da bir sözde-öznedir. Lefebvre’nin oldukça karmaşık görünen soyut mekân anlayışını daha açık anlayabilmek için kendi sözlerine başvurmak yerinde olacaktır (Lefebvre, 2019: 79-81);

“Bir ‘özne’ye ait hiçbir şey onda olmamasına rağmen, bazı toplumsal ilişkileri taşıyıp sürdürerek, diğerlerini ortadan kaldırarak, başkalarına karşı durarak, yine de ‘özne’ işlevi görür. Bu soyut mekân, teknikler, uygulamalı bilimler, iktidara bağlı bilgi gibi kendi içerimleri karşısında *pozitif yönde* işler. Hatta bu

‘pozitifliğin’ hem yeri, hem ortamı, hem de aracıdır. ... Dolayısıyla, kişisiz, görünüşte sözde-özne, soyut *Biri*, modern toplumsal mekân ortaya çıkar; onun içinde de, yanıltıcı şeffaflığının örttüğü gizli, gerçek ‘özne’, (politik) devlet iktidarı bulunur. ... Kapitalizm ve neo-kapitalizm, ‘meta dünyası’nı, o dünyanın ‘mantığını’ ve dünya ölçeğindeki stratejilerini, aynı zamanda da paranın ve politik devletin gücünü kapsayan soyut mekânı üretti. Bu soyut mekân, bankaların, iş merkezlerinin, büyük üretim birimlerinin devasa ağlarına dayanır. Keza, otoyolların, havaalanlarının, enformasyon ağlarının mekânını da kapsar. Bu mekân içinde, birikimin beşiği, zenginlik yeri, tarihin öznesi, tarihsel mekânın merkezi olan şehir parçalanmıştır.”

Mekânı düşünme biçimlerine ve tarihsel mekânın evrildiği soyut mekâna itiraz eden Lefebvre’nin tepkisinin iki odakta toplandığı görülmektedir: mekânın insanla bağının koparılması ve mekânın mutlak¹⁷, soyut, niceliksel biçimde kurgulanması. Mekânı doğru düşünmenin yeni biçimi olarak Lefebvre’nin önerdiği kavramsallaştırma ise iki itirazına çözüm üretecek ipuçlarını barındırmaktadır: toplumsal mekân. Lefebvre açısından mekân toplumsal bir üründür (Lefebvre, 2019: 56). Mekân, üretim ilişkileri ve toplumsal ilişkilerle şekillenen ancak üretildikten sonra kendisi de üretime müdahale eden bir olgudur (Lefebvre, 2019: 28, 34). Buna göre mekân statik değildir ve diyalektikleşmektedir (Lefebvre, 2019: 34). Marksist düşünce geleneğinden yetişmesine karşın Lefebvre, bu gelenek uyarınca mekânı bir üst yapı ögesi olarak görmez ve altyapıda mekânın üretici güçlerce hem üretildiğini hem de üretim sürecine etki eden bir nitelik taşıdığını düşünür (Lefebvre, 2019: 34-35).

Toplumsal mekân’ın ya da mekânın toplumsal bir ürün olduğu argümanının dört içerimini de sıralar Lefebvre. Bu içerimlerden birincisi fiziksel doğa-mekânın dönüşümü ve ortadan kayboluşuyla (Lefebvre, 2019: 60), ikincisi her toplumun kendi mekânını üretmesiyle (Lefebvre, 2019: 61), üçüncüsü toplumsal mekânın epistemolojisiyle (Lefebvre, 2019: 66) ve sonuncusu da toplumsal mekânın tarihselliğiyle ilgilidir (Lefebvre, 2019: 75). Mekân üretilen bir şeye bir süreci de içermek zorundadır ve bu durumda mekânın bir tarihselliğe de sahip olması

¹⁷ Burada ifade edilen zihinsel mutlak mekândır; Lefebvre’nin mekânın tarihsel gelişiminde sözünü ettiği mutlak mekân değildir. Lefebvre’nin mutlak mekân sınıflaması için bkz. Lefebvre, 2019: 76: “*Mutlak mekân*, kendi nitelikleri nedeniyle seçilmiş olan (mağara ya da dağ zirvesi, su kaynağı ya da nehir), fakat kutsanmaları nedeniyle bu doğal nitelik ve özellikleri ortadan kalkan doğa parçalarından oluşur.”

gerekmektedir. Lefebvre'nin görüşlerinden anlaşılmaktadır ki tarihsellik mekânda içkindir.

Lefebvre'nin toplumsal mekân kuramı bağlamında yerellik tartışmasının yer/mekân boyutuna yaklaşıldığında farklı okuma imkânlarına kavuşulmaktadır. Yerellik söylemlerinde ve tartışmalarında yerin coğrafya ile özdeşleştirilmesi ve hatta coğrafyanın bir tür kader sayılarak yerelliğin coğrafyaya indirgenmesi karşılaşılan durumlardan biridir. Ancak Lefebvre'nin de işaret ettiği gibi insanı dışlayan ve önceleyen soyut ve mutlak bir yer düşüncesi tatmin edici olmaktan uzaktır. Yer/mekân, insanla birlikte anlam kazanmakta, insanla biçimlenmekte ve insanın çeşitli süreçlerine dâhil olmaktadır. Bu anlamda da yer/mekân kapalı bir kutu, nihai bir alan değildir. Yer/mekân yerelliğin oluşumunda etkindir ancak etkenlerden biridir¹⁸.

Yerelliğin diğer boyutu olarak incelenmesi önerilen insan boyutu ise insan ilişkilerini yani sosyal ilişkileri, bu ilişkilerden doğan ve bu ilişkileri yönlendiren değerleri ve daha genel bir söyleyişle kültürü kastetmektedir. Yerelliğin fiziksel olanda değil de kültürel sahada araştırılması ve bulgulanması önerisi yerlici/yerelci söylemlerde de tekrarlanan argümanlardan biridir. Söz konusu söylemlerde yerelliğin fiziksel bir şey gibi görünür olmadığı ancak kültürde içkin ve saklı olduğu, bulunması ve yeniden işlenmesi gerektiği savunulur. Türk düşüncesinde de bu hususta serdedilen birçok görüş arasında ağırlıklı olarak, yerelliğin kültürün geniş ve sürekli tarihsel akışında bulunabileceği desteklenmiştir. Sezer Tansuğ'un ve İsmail Tunalı'nın¹⁹ sanattaki yerellik hakkındaki yazılarında ısrarla başvurdukları geleneksel biçim iradesi

¹⁸ Yerelliğin yere/mekâna indirgenemeyeceğini somutlaştırmak için günümüzdeki örneklerden birine başvurulabilir. Söz konusu örnek Van ilinin Erciş ilçesinde bulunan Kırgızların ikamet ettiği Ulupamir yerleşimidir. Van'daki yerel topluluklardan biri olan Ulupamir Kırgızları, 1983 yılında Erciş'e yerleştirilmiştir (Öztürk, 2018: 169). Günümüzde nüfusları 2500 kişi civarındadır (Öztürk, 2018: 175). Ulupamir Kırgızları göç etmelerinin üzerinden uzun zaman geçmesine karşın yerel özelliklerinin çoğunu muhafaza etmeleriyle dikkat çekmektedirler. Ulupamirler kendilerine has yönetim rejimleri olan Aksakallılar Meclisi uygulamasını bölgede hala sürdürmekte (Öztürk, 2018: 174), bunun yanında giydikleri kıyafetler (Öztürk, 2018: 177) ve gündelik yaşamdaki jestleriyle (Öztürk, 2018: 177-178) belli bir anlam örgüsüne hayat vermeye devam etmektedirler. Bütün bu nitelikleriyle bölge halkından ayrılan bir yerelliğin konusu olan Ulupamir Kırgızları, yer/mekânın yerelliğin temel belirleyicisi olamayacağını örneklerinden biridir.

¹⁹ İsmail Tunalı yerel kavramını kullanmamakla birlikte bir başka ad altında- ulusal sanat- ve evrensel ile göreceli ilişkisi içinde aslında yine yerel'e gönderme yapar.

(Tansuğ), duyuş, düşünüş, seziş (Tunalı) gibi kavramlar kültüre ve kültürün gizlediğine işaret etmektedir (Karşlı, 2019: 206-230).

Yerelliği sosyal ilişkilerin geniş çerçevesi içinde ya da kültürde aramayı tavsiye eden görüşlerin en büyük tehlikesi, hedef kültürün saf/katıksız ve tözsel olduğu sanısına kapılmalarıdır. Ancak saf bir yerellik bulmak mümkün değildir. İnsanlık tarihi boyunca farklı toplumlar arasındaki ilişkilerin zorunluluğu ve sürekliliği sebebiyle etkileşimler kaçınılmazdır. Bu bağlamda her yerellik bir tür sentez olarak değerlendirilmelidir²⁰. Yalıtılmış bir yerellik aramak yerine yerelleşmeye, muhtelif unsurların tarihsel süreç içerisinde belirli bir toplum/grup tarafından nasıl dönüştürüldüğüne dikkat etmek gerekmektedir.

2.2.3. Yerelleşme

Yerelliğin bir tür sentez olduğunu daha yakından incelemek için Ruth Benedict'in (1887-1948) Japonya üzerine çalışması mercek altına alınabilir. Sosyal antropolog olan Benedict'in Japonya hakkında kaleme aldığı kitabı, kapalı ve muhafazakâr yapısıyla bilinen Japon kültürünün aslında bir sentez olduğunu iddia etmektedir. Benedict'e göre bir topluluğun adetlerinin yüzde doksanı başka topluluklardan alınmış olabilir; önemli olan topluluğun almış olduğu adetlere vermiş olduğu yeni şekildir (Benedict, 2019: 8). Benedict, Çin ahlak sisteminin Japonya'da yedinci yüzyıldan itibaren defalarca uyarlandığını belirtmektedir (Benedict, 2019: 99). Japon ahlakının temel düsturlarından olan evladın göstermek zorunda olduğu hürmet, milattan sonra 6.-7. yüzyıllarda Çin kültürü üzerinden Japonya'ya girmiştir. Çin'de bu hürmet kişinin bağlı olduğu klanın bütününe kapsarken (aynı soyadına sahip kişiler kendilerini aynı klana mensup sayarlar) Japonya'da farklıdır. Japonya'da klan sisteminin dayandığı soyadı kullanımı 19. yüzyıl ortasına kadar yalnızca bir grup insan için geçerlidir. Uzun süre derebeylikle yönetilen Japonya'da klana değil derebeyine sadakat gösterilmekte, atalar söz konusu olduğunda da yalnızca yakın zamanda ölmüş olan 6-7 ataya saygı

²⁰ Doğan Kuban'ın sentez kavramını da kullanmakla birlikte simbiyoz kavramına başvurması dikkat çekmektedir, bkz. Kuban, 2020: 27'de Türk-Anadolu Simbiyozu başlığına yer verilmektedir. Simbiyoz, ortak yaşamı vurgulayan bir sözcük olarak farklı toplumların biraradlığını ve birbirlerine etkilerini dile getirmek için sentezden daha uygundur. Sentez, bir toplumun başka toplumdan aldığı ve kendinde dönüştürdüğü etkiyi anlatırken simbiyoz ise farklı toplumların etkileşimindeki devamlılığa gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda sentez, simbiyozdan sonraki bir aşamadır.

duyulmaktadır. Bu nedenlerle ‘evladın göstermek zorunda olduğu hürmet’ belirli sayıda aile ferdini içermektedir (Benedict, 2019: 42-44). Bunun yanında Japonya yazılı dilini Çin ideogramlarından alarak oluşturmuş, Çin’den aldıkları Budizm’i, Şinto dinine dönüştürmüşlerdir (Benedict, 2019: 49).

Bir topluluğun bir başka topluluğun herhangi bir unsurunu özendiğı için, beğendiğı için ya da merak ettiği için alabileceğı gibi kendi iç sorunlarına çözüm bulamadığında bir cevap olarak denemek üzere de alması ve işe yaradığında benimsemesi olağan bir durumdur. Güney Amerika yerli toplumlarından Kaduveoları inceleyen Strauss, Kaduveo sanatındaki motiflerin kökeni üzerine düşünürken bu motiflerin ne derece orijinal olabileceğini sorgular. Acaba bu motifler yerli toprakları işgal eden batılıların eşyalarındaki motiflerden mi alınmıştır? Strauss, yerlilerin başka toplumlardan motifler devşirmesi hakkında şu örnekleri vermektedir (Strauss, 2020: 206);

“Yerlilerin kimi yabancı öğeleri kendilerine malettikleri kesindir; buna ilişkin bazı örnekler biliyoruz. 1857 yılında Paraguay nehrinde seyreden *Maracanha*’nın mürettebatı, yerlilerin bir batılı savaş gemisini ilk ziyaretlerinin ertesi günü, vücutlarını çapa biçiminde motiflerle kapladığını görmüştür; hatta yerlilerden birinin üst gövdesine bir subay üniforması, düğmeleri, sırmaları, kayışı ve onun altından geçen ceket uçlarıyla, mükemmel biçimde çizilmişti. Bütün bunlar, Mbaya’ların daha o zaman, boyanma göreneğine sahip olduklarını ve bu sanatta yüksek bir ustalık düzeyine sahip olduklarını kanıtlamaktadır. Üstelik, eğrisel üslupları her ne kadar Kolomb öncesi Amerika’da ender görülse de, kıtanın değişik yerlerinde bulunmuş arkeolojik kalıntılarla benzerlikler göstermektedir.”

Strauss’a göre Kaduveo sanatının kendine has bir dili olmasının, Kaduveo sanatı olarak isimlendirilmesinin sebebi ise bu motiflerin bir yerlerden alınmış ya da bağımsız olarak keşfedilmiş olması değildir. Strauss bu iki yöntemin de birlikte var olmasının daha muhtemel olduğunu ifade eder. Kaduveo sanatına karakterini veren, motiflerin bir araya getiriliş biçimleri, bitirilmiş ve ortaya konmuş eserin sentezindeki özgünlüktür (Strauss, 2020: 206-207). Strauss mutlak anlamda yeni bir şey olmadığını, adeta kimya elementlerine benzer bir çizelgede yer alır gibi farklı göreneklerin kimi birleşimlerinin söz konusu olabileceğini dile getirir (Strauss, 2020: 195).

Peki, farklı toplumlarda da bulunan bir unsur nasıl yerelleşmektedir? Bu soruyu cevaplamaya çalışmak, yerelliğin içyapısını kavramayı da hazırlayacaktır²¹. Bunu kolaylaştırmak için somutlaştırmak, kültürel birikimin yaşayan örneklerine başvurmak en akılcı yöntemlerden biri olarak önümüzde durmaktadır. Yerelleştirmeyi örneklemek için merkezi kubbeli anıtsal Türk camilerine bakılarak, Mimar Sinan'ın vasıtasıyla merkezi kubbenin nasıl yerelleştiği incelenebilir.

Yerelleşme modeli olarak kubbenin seçilmesinin nedeni, kubbenin neredeyse bütün toplumlarda karşılaşılabilen bir mimari biçim olarak adeta evrensel bir simge durumunda bulunmasından kaynaklanmaktadır (Kuban, 1998: 37). Bunun yanında yaygınlığı ile farklı toplumlar tarafından verilen biçimleriyle oluşturduğu çeşitlilik zenginliği de yerelleştirmenin tartışılabileceği uygun bir zemin sunmaktadır. Doğudan batıya gittikçe değişen kubbe morfolojisi birçok başkentin de sembolü olarak farklı kent imgelerinin görsel çerçevesini de yaratmıştır (Kuban, 1998: 37).

Bir yapının örtüsü olarak kubbe, basitçe işlevsel bir gereksinimi karşılamaktadır. Ancak kubbenin insanlık tarihindeki kökenini mağaralara değin geri götürmek de mümkündür (Kuban, 1998: 37). Mağara benzetmesi sadece yapısal veya maddi bir analogi değil aynı zamanda kubbenin psikolojik etkilerine de bir gönderimdir. Kubbe benzeri yapılar insan imgeleminde oldukça güçlüdür. Bu sebeple kubbenin öncülleri olarak birçok örnek- tümülüsler, toloslar, stupa'lar- verilebilmektedir (Kuban, 1998: 37).

Kubbenin fiziksel ve psikolojik etkisi, mimari form olmanın ötesinde simgeselleşmesinin en önemli nedenidir. Kubbe temelde iki fonksiyonu yerine getirmektedir; iç mekân yaratmakla birlikte dış biçimiyle de güçlü bir mimari işaretler (Kuban, 1998: 37). Kubbenin yarattığı geniş iç mekânı Kuban şöyle değerlendirmektedir (Kuban, 1998: 40);

²¹ Yerellik ile yerelleşme, biri diğerinden önce gelen kavramlar değildir ve diyalektik olarak birbirlerini beslerler. Dolayısıyla bu kavramlardan birinin önce açıklanmasını, diğerinin ise bu açıklama içine yerleştirilmesini beklemek her iki kavramın anlamının eksik kalmasına neden olacaktır. Benzer bir diyalektik Lefebvre'de mekânsal pratikle mekân arasında denk gelmektedir (Lefebvre, 2019: 67); "Bir toplumun *mekânsal pratiği* kendi mekânını yaratır. Bu mekânı diyalektik bir etkileşim içinde ortaya koyar ve varsayar: Ona hakim olarak ve ona sahip çıkarak yavaşça ve kesin olarak üretir. Analize tabi tutulduğunda, bir toplumun mekânsal pratiği mekânını deşifre ederek keşfedilir."

“Büyük mekân insanoğlunun kendine yarattığı fiziksel çevre imgesinde, yani tanrıyla boy ölçüştüğü bir alanda en büyük simgesel olgudur. Mimarlık tarihinde önce büyük doluluk ve büyük boyut, sonra büyük boşluk, insanın kendi büyüklüğünün, kendine güveninin en büyük göstergisiydi.”

Ayrıca geniş kubbeli yapı dıştan seyredildiğinde, hükümdarın büyüklüğüne de vurgu yapmakta, yapının banisini ve tebaasını yücelttiği gibi içinde konumlandığı kentin silüetine de damgasını basmaktadır.

Mimar Sinan’dan önce kubbeli yapı tipleriyle çeşitli vesilelerle Selçuklu’da ve Osmanlı’da karşılaşmaktadır. Sinan önünde çeşitli kubbe tipolojilerini bulma şansını yakalamıştır. Üstelik Sinan sadece doğu geleneklerinin değil batı geleneğinin de kubbelerini gözlemleyebilmiştir. Ancak Kuban’ın belirttiği gibi Ayasofya’dan sonra tek kubbeye ait anıtsallık Hristiyanlık simgeselliğinde kaybolmuştur (Kuban, 1998: 40). Selçuklu’da ise yine Kuban’a göre heterojen bir mimari mevcuttur ve Selçuklu mimarisinin Sinan mimarisinin temelini oluşturmaya karşılık merkezi kubbeli mekân fikrine yalnızca öncülük ettiği dile getirilebilir (Kuban, 1998: 45-46). Osmanlı dönemindeki merkezi kubbe denemeleri içinde Edirne’deki Üç Şerefeli Cami ve İstanbul’daki Fatih ve Beyazıd Camileri ise Sinan camilerine giden yolun asıl hazırlayıcılarıdır. Mimar Sinan geleneksel mimarinin imkânlarından faydalananak yeni bir cami tasarımına kalkışırken sadece kendi geleneği ile sınırlı kalmamış, Kuban’a göre doğunun ve batının kubbe geleneklerini yeni bir senteze kavuşturmuştur (Kuban, 1998: 43).

Sinan mimarisinde kubbeyi ayrıcalıklı kılan yan, Süleymaniye ya da Selimiye örneklerindeki gibi yalnızca kubbenin niceliksel değerleri değildir. Mimar Sinan’ın anıtsal camilerinde geniş kubbe, üzerinde yer aldığı yapıdan ayrı bir varlık değildir. Kubbe, Sinan camilerinde uyumlu bir strüktür elemanı olarak yapının tamamıyla bütünleşmektedir. Kubbe Türk mimarisinde, Kuban’ın deyişiyle çevresinde her şeyin döndüğü bir *générateur* unsurdur (Kuban, 1998: 40). Ancak Sinan’ın sanatında diğer yapı elemanlarıyla diyalog halinde bütünsel bir kurgunun oluşumuna katkı sunar. Selimiye ve Süleymaniye’nin tümel silüetleriyle anımsanmasının sebebi Kuban’a,

simgeselliğin ve anıtsallığın kubbe yerine yapının tümel biçiminde arandığını düşündürmektedir (Kuban, 1998: 43-44).

Kendinden önceki kubbe mimarisini miras alan Sinan, kubbeyi yeniden anlamlandırmıştır. Geniş kubbeyi merkezileştirerek yapının baskın ancak uyumlu bir ögesine dönüştüren Mimar Sinan birden fazla amacı da gerçekleştirmiştir. Merkezi kubbenin genişliğinin sağladığı imkânlarla oluşturduğu yapının büyüklüğü ve geometrik düzeni hükümdarın yüceliğine işaret ettiği gibi işlevsel bir sorunu da çözmüş, toplu iç mekân ve geniş hacim sağlamıştır. İç mekânın böyle tasarlanması, Tanrı'nın aşkınlığı duygusunun hissedilmesi ile de alakalıdır. Güvemli'ye göre Süleymaniye Camii'nin içine hapsedilen boşluk ve pencerelerle kubbeden süzülen ışığın tesiri öyle hesaplanmıştır ki "Süleymaniye'ye girip de Tanrı'yı düşünmemek, kendini bu fikirden çekmek imkânsız hale" gelmektedir (Güvemli, 1960: 344). Aynı zamanda kubbeye verdiği biçimle Sinan, yeni bir estetik eğilimi de dışavurarak kalıcılaştırmıştır.

Sinan'ın merkezi kubbeli cami tipi belli bir süreç içinde gelişerek nihayete varmış ve benimsenerek kalıplaşmış, yerellik içindeki kodlardan birine dönüşmüştür. Sinan'ın cami formu alışıldık, güvenilen ve sıklıkla tekrar edilen bir örnektir. Öyle ki bugün dahi yapılan camilerin çoğunun ilham kaynağı Sinan'ın merkezi kubbeli büyük camileridir ve yerelliğin özgün unsurlarından biri olarak kimlikleyici role de sahiptir²². Bunun sebebi Sinan camilerinin yapısının, hitap ettiği toplumun tarihsel bilincine, anlam arayışına, psikolojik ve estetik ihtiyaçlarına cevap verebilmesinde aranmalıdır.

Sinan'ın merkezi kubbeli camileri örneği yerelliğin kodlarının birer sentez ürünü oldukları gibi süreç içinde yerleşmesi dolayısıyla tarihsel olduğunu da düşündürmektedir. Bu bağlamda yerelliğe kimliğini veren kodlar zamanla dönüşüyorsa, yani zamana bağımlı bir niteliğe sahip iseler, tözsel bir yerellik kurgulayarak yerelliği sabitlemek ve değişimden münezzeh kılmak zorlama bir düşünce olacaktır. Dahası yerelliğin tarihsel olması dolayısıyla sonlu bir karakteri olduğu, yerelliğin doğan, yaşayan ve ölen canlı bir yapıyı ihtiva ettiği de ileri sürülebilir. Yerellik önüne çıkan sorunları çözdükçe ayakta kalabileceği gibi bu

²² Yeni yapılan camilerden hangilerinin Sinan camilerini örnek aldığı hatta kopyaladığı için ve Sinan camilerinin örnek alınmasının nedenleri için bkz. Batuman, 2019: 31-76.

özmler başka toplumlarca benimsendiğinde yerellik nüfuz alanını genişleterek yerel kalmaktan çıkabilir, karşılaştığı sorunları çözemezse çözülp yok olmaya da yüz tutabilir.

2.2.4. Yerelliğin Nitelikleri, Sorunları ve Öneri: Kültürellik

Buraya kadar yürütölen tartışmada ulaşılan sonuçlar düzenlenerek ve açömlanarak sıralandığında üç temel önermeye ve bu önermelerin içerdöği alt önermelere varılmaktadır. Söz konusu önermeler aynı zamanda yerelliğin nitelikleridir. Bunlardan ilki yerelliğin bir insan-mekân sorunu olduğudur. Bu önerme ile yerelliği sadece mekân/yer (coğrafya veya vatan) ile sınırlayan görüşlerle yerelliği sosyal ilişkilerin geniş çerçevesi içine sığdırmaya çalışan görüşlere karşı çıkılmıştır. Her şeyden önce yerel bir toplum bir yerde bulunan toplum olması ve belli bir mekân içinde tespit edilmeleri zorunluluğu dolayısıyla yerellik bir insan-mekân sorunudur. Mekân, yerellik söylemi için başlangıç noktasıdır. Bunun yanında mekân tartışmasında mekânın insandan bağımsız bir değeri olduğü fikrine karşı, toplumsal bir üretim olduğü görüşü desteklenmiştir. Yerellik tartışmalarının mekân-insan karşıtlığı aslında yapay bir karşıtlıktır ve yerelliğin merkezinde insan bulunmaktadır.

İkinci önerme salt bir yerelliğin olamayacağı, yerelliğin göreceli bir kavram olduğudur. Ancak görecelik çift anlamlıdır; mekânsal görecelik ve zamansal görecelik. Yerel bir toplum, başka bir yere göre taşıdığı farklılıklarla işgal ettiğı mekânda yereldir ki bu mekânsal göreceliktir. Öte yandan tarihsellik tartışmasının gösterdiği gibi yerel bir topluluk gücü ölçüsünde gelişip büyüyerek yerellik sınırları dışına da taşabilir. Bu anlamda yerellik zamansal olarak da görecelidir.

Üçüncü önerme saf bir yerelliğin olmadığı, yerelliğin bir sentez, yerelleşme olduğudur. Öyleyse yerelliğin sıfır noktası da tespit edilemez. Yerelliğin kurucu unsuru olarak sentezleme, yerel bir toplumun başka toplumlardan ayrılmasını ve kendine has bir karakter geliştirmesini sağlayan özelliğidir. Yerellik, sentezleme gücü sayesinde yeni olana erişerek kendini diğerlerinden ayrıcalıklı kılan yapısal kodlarını oluşturur. Bu durumda da yerellik ancak süreç içinde gelişimi saptanabilecek tarihsel bir vasfı da haizdir. Her sentezleme denemesi, var olan toplumsal yapıdaki bir

değişime karşılık gelecek ve bir soruna cevap oluşturacak şekilde yerelliğin diğer kodlarının dizgesine bir nota gibi eklenmektedir.

Bu bağlamda yerellik bitmiş bir kuruluş değil, bütünsel ancak gelişime açık, dolayısıyla hareketli bir oluşumdur. Yerellik incelemelerinin birçoğunda yerellik ile yerlilik arasındaki muğlaklık ve yer değiştirme sebebiyle, değişmez bir öz aranarak yerellik tarif edilmeye çalışılmıştır. Bunun açık örneği Türk düşüncesindeki yerellik arayışında da görülmektedir. Yerelliği coğrafya, gelenek, duyuş-düşünüş-seziş, tarihsel kökenler gibi kalıcı olduğu tasavvur edilen sabitlerle işaretleyerek, değişimsiz bir yerellik algısı oluşturulmuş ve böylece yerellik, siyasi bir kılıfa bürünerek ideolojiye, yerliliğe dönüşmüştür. Oysa yerelliğin açık oluşumlu yapısı göz önüne alınırsa, özcü çağrışımlar bir yana bırakılarak, yerelliğin canlı varlığı kavranabilir. Tam da bu özelliği dolayısıyla yerellik de yaşayan, gelişen ve ölen bir toplumsal durum ve değerdir. Bir toplumun yerelliği, savaşlarda olduğu gibi başka bir toplumun galebe çalmasıyla bütünüyle ortadan kalkabileceği gibi, değişen tarihsel ve sosyolojik koşulların sevkıyla de yerellik içindeki unsurlar değişebilir ve bazı öğeleri işlevselliğini yitirerek ölebilir. Örneğin uzun bir gelişim sürecine sahip ve tarihsel değerinin yanında sembolik ve estetik değerleri de olan Osmanlı mezar taşları, günümüz açısından yaşayan bir yerellik kodu değildir. Tarihsel değerini korumasına karşın bu mezar taşlarının üzerindeki semboller ancak meraklısı ve uzmanlarca anlaşılmakta fakat büyük bir çoğunluk için anlaşılmasız kalmaktadır. Yüz yıl önceki ve ötesi toplumun yerelliğinde önemli bir yeri ve anlamı olan Osmanlı mezar taşları, Cumhuriyet'ten itibaren mezar taşlarının değişimiyle yerellik içinde yaşayan bir kod olmaktan uzaklaşmış, güncel yerellik içinde hayatını kaybetmiştir. Öyleyse bir toplumun yerelliğinden bahsedildiğinde o toplumun yerelliğinin yaşayan kodlarından söz edilmektedir. Yerellik tarihsel ve açık bir oluşum olduğu için, toplumların süreç içinde geliştirdikleri çeşitli yerelliklerin varlığı düşünülmelidir.

Yerel sınırlanmış bir coğrafyadır, belirlenmiş yer parçasıdır. Ancak yerellik, yerelin ötesinde başlamaktadır. Çünkü yerellik, insan ve toplum bağlamında içeriklenmiş bir kavramdır. Dolayısıyla da coğrafyayı aşkın bir tartışmanın konusudur ve anlam ağırlıklıdır. Bununla birlikte yerellik coğrafyadan veya diğer maddi şartlardan bağımsız değildir. Coğrafya ve barınma, giyinme, geçinme türü maddi şartlar yerelliği

etkiler ve toplumsal yaşamın gücü ölçüsünde belirler. Fakat yerellik, maddi etkiler taşınmasına karşın bu etkilere, söz gelimi coğrafyaya veya ekonomik şartlara da indirgenemez. Yerellik, insanın maddi ve manevi gereksinimleri ile bunları karşılama biçimlerinin diyalektiğinde meydana gelir. Bu perspektif doğrultusunda yerellik, sınırlı bir grubun/topluluğun anlama, anlam verme ve yaşama kodlarının biçimlendirdiği bir ritim olarak tanımlanabilir.

Tıpkı yerellik gibi ritim de maddi olmasının yanında manevi çağrışımlara sahip bir kavramdır. Ritmin, bütünsellik taşınmasının yanında senteze ve tarihselliğe uygun düşecek açık bir yapısı da vardır. Ayrıca ritim kavramının seçilmesinde, ritmin tüm toplumlardaki bulunuşluğu dolayısıyla evrenselliği de göz önüne alınmıştır²³. Bu bağlamda farklı toplumların yerellikleri, farklı ritimler olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan ritim, tekrarları, döngüsellliği ile gündelik hayatın akışına da uygundur. Yerellik de bir gündelik hayat rutininin düzenli yaşayışını içermektedir. Strauss, bir kenti bir senfoniye benzetirken bunun salt bir eğretileme olmadığını söylemektedir (Strauss, 2020: 132). Ritim ile yerellik de yan yana getirilirken, yerelliğin tıpkı bir ritim gibi üretildiği, yaşayan ve hareket eden bir yapısı olduğu, tekrarlarla ve ilerlemelerle devindiği, eklenecek yeni notalarla değişebilecek açık bir bütünselliği bulunduğu ve hem diğer toplumlarla benzer hem de onu diğer toplumlardan ayıran kendine has şekli açığa çıkarılmak istenmiştir.

Ancak yeniden tanımlama ve içeriğini çözümleme çabasının yerellik kavramının önündeki sorunları çözmekte yetersiz kalabileceğini de tartışmaya dahil etmek gerekmektedir. Yerellik kavramının tarihsel yükü ve içeriği dolayısıyla konumlanışı, yerellik soruşturmalarının önündeki en büyük engellerden biridir. Yerellik kavramı, yerelliğin tartışılması için uygun değildir ve yerine, tarif edilen içeriğe daha uygun başka bir kavramın önerilebileceği düşünülmelidir. Yerelliği doğru bir zeminde tartışmak için bu durumun zorunluluğu kendini dayatmaktadır.

Yerelliğin sorunlu bir kavram olmasının birden çok sebebi bulunmaktadır. Öncelikle yerellik çağrışımları nedeniyle tartışmanın doğrultusunu çarpıtmaya

²³ Evrim biyoloğu Orians'a göre melodi ve ritim, müziğin evrensel bileşenleri olarak müziğin her yerdeki ortak temel yapısal özelliğidir. Armoni ise her gelenekte görülmemektedir, bkz. Orians, 2018: 163.

uğratmaktadır. Yerelliğin yeri ve yerliyi anıştıran varlığı, kavramın içeriğinin de coğrafya ve yerlilik ekseninde okunmasına yol açmaktadır. Fakat yukarıda da ele alındığı gibi yerellik yerlilikten farklıdır ve coğrafya da yerelliğin tek etkeni değildir. İlaveten yerellik, bir zıtlığı da çağrıştırmakta, evrensellelikle karşılıklı konumlanmayı akla getirmektedir. Oysa yerellik göreceli konumlanmasına karşın coğrafi veya kültürel bir zıtlığı ve hiyerarşiyi anıştırmamalıdır. Yerellik bir tespit ve imlemedir fakat göreceli varlığı değerler hiyerarşisi yaratmamalıdır. Yerelliğin, evrenselliğe karşıt pozisyonda konumlanması veya hiyerarşik bir değerlemeye maruz bırakılması modernitenin problemlerinden biridir. Modern Batı toplumları ekonomik ve teknolojik ilerilikleri ölçüt olarak kendilerini uygarlığın evrensel temsilcileri, diğer toplumları ise gelişme sürecinin dışında kalmış yerel toplumlar olarak değerlendirdikleri için, onlara müdahale etmeyi meşru bir hak olarak görmüşlerdir. Aynı görüş, karşıt kutupta modernleşmek isteyen toplumlar tarafından da benimsenerek kendilerini dünyanın taşrası, modern Avrupa'yı ise evrensel addetmelerine neden olmuştur. Buna göre sömürgeciliğin düşünsel kaynaklarından biri de yerellik ile evrenselliğin karşıt konumlanışında temellenmektedir. Fakat yerellik evrenselliğin karşıtı değildir ve yerellik evrenselliği de içerebilmektedir. Bu iki kavram arasında karşıtlıktan çok geçişliliğe ve dönüşüme odaklanılmalıdır. Evrenselliğin içindeki yerelliğe ve yerelliğin barındırdığı evrenselliğe dikkat edilmelidir.

Yerellik kavramının diğer sorunlarından biri de kavramsal yapısı dolayısıyla bir sabitliği düşündürmesindedir. Yerel-lik, soyutlamaya ve kavramsallaştırmaya uygun bir sözcük. Bu durum, sözcüğe, maddi malzemeden yalıtık ve değişmez, özcü bir içerik yüklenmesine neden olmaktadır. Bir başka deyişle yerellik kavramı, kavramsallaştırmanın özellikleriyle kurularak işlevselleştirildiğinde, özcü tikelciliğe davetiye çıkarılmaktadır. Yerellik, tıpkı diğer kavramsallaştırma ve soyutlama çabalarında olduğu gibi değerlendirilerek, belli niteliklerle sabitlenmek istendiğinde, herhangi bir toplumun yerelliği o toplumun özü olarak algılanmaktadır. Bu yaklaşım tıpkı yerliliğe yaklaşımda olduğu gibi tarihsel ve toplumsal gelişmeleri dışarıda bırakan çarpık bir bakış açısıdır. Yerelliğin soyut kavramsal yapısı, ona asıl anlamını veren yerelleşmeyi gözden kaçırdığı için, yerellik kavramını geçişliliğe, dönüşüme,

değişime kapalı tutmaktadır. Fakat yerellik dinamik, etkileşime açık ve gelişkin bir içeriğe sahiptir.

Yerellik kavramının sorunları göz önünde tutulduğunda, kavramı yeniden ve doğru bir konumda tartışmak için, yerine belirtilen içeriği yüklenebilecek daha uygun bir kavramın önerilmesi gerekliliği baş göstermektedir. Çünkü yerellik kavramı içeriğini üstelenememekte ve yerleşik çağrışımlarıyla, aşınmış karşıtlıkları ve savunmacı, tarafgir argümanları peşi sıra getirmektedir. Bu nedenle yerellik yerine ‘kültürel’/‘kültürelilik’ kavramının kullanılması önerilmektedir. Kültürelilik kavramının tercih edilmesinin nedeni, öncelikle kültürün bağrından türemiş olmasıdır. Kültür, insanın maddi ve manevi bütün üretimlerini kapsayan bir kavram olarak geniş içeriğe sahiptir. Kültürel ise kültüre ilişkin anlamı taşımasının yanında kültürden türemeyi kabul edecek bir esneme payı barındırmaktadır. Nitekim cümle içindeki bazı kullanımlar akla getirildiğinde- örneğin ‘kültürel etki’, ‘kültürel özellik’, ‘kültürel davranış’ - kültürel yerellik yerine ikame edilebileceği görülecektir.

Yerelliğe dair bütün olup bitmeler bizatihi kültürün içindedir. Bu bağlamda kültür bütün yerellikleri kuşatırken, kültürel ise farklı toplumların şekillendirdiği yerellikleri ayırt etmek için elverişlidir. Bu yanıla kültürel, kültür ile arasındaki sıkı ilişkiyi ve geçişliliği de açığa çıkarabilmektedir. Böylece kültürel, yerelliğin taşıması arzulanan açıklık, gelişim ve değişim niteliklerini üstlenebilecek yapıdadır. Öte yandan kültürel(lik), yerelliğin akla getirdiği yeri geri plana itmekte, yerliliği bertaraf etmektedir. Bir diğer yanıla da kültürel kavramı, yerellikte olduğu gibi bir zıtlaşmanın konusu olmaktan uzak kalmakta, evrensellelikle rekabetten kurtulmaktadır. Bu nitelikleriyle kültürel(lik), yerelliğin çağrıştırdığı hiyerarşik anlamları çözümlüme uğratarak, bütün yerelliklere kültür içindeki doğal ve eşit gelişimler olarak bakmayı sağlamaktadır.

Yerellekle işaret edilen içeriğin kültürel(lik) kavramı ekseninde daha uygun bir tartışma imkânı yaratacağı düşünülmektedir. Bu nedenle içeriği belirtilen yerellik kavramı ile kültürel(lik) öne çıkarılmaktadır. Tezin devamında yerellik kavramı kullanılmaya devam edildiğinde, bunun kültürelilik olarak okunması tercih edilmektedir.

2.3. Sanatın Yerelliğinin/Kültürelliğinin İlkeleri

Sanat, sanat felsefesi ekolünde ihmal edilmesine ve vurgulanmaktan kaçınılmasına karşın, yerellikle yüklüdür; kültürelidir. Sanat felsefesi geleneği modern Batı düşüncesinde 18. ve 19. yüzyıllarda kurumsallaşmıştır ve bu dönemde başat kaygılardan biri sanatın evrenselliğini temellendirmek olduğu için, sanatın yerelliği, her ne kadar yerel endişelerle felsefeleri yönlendirilmiş olsa da filozofların tartışmalarında yeterince gündeme gelmemiştir. Sanatın yerelliğinin tartışma dışı kalmasının nedenleri dönemin insan doğası araştırmalarıyla birlikte filozofların Batı sanatının evrenselliğine duydukları inanç ve Batı dışı sanatları küçümsemeleriyle açıklanabilir. Ancak sanat felsefesi ekolü görmezden gelse de sanat, bir yönüyle yerellikle açıklanabilir; sanatın yapısal öğelerinde yerellik içkindir. Sanatın yerelliği alışlageldiği gibi sadece sanat eserinin değil, bütünsel bir bakış altında sanatçının, sanat eserinin ve alımlayıcının yerelliğine işaret etmektedir. Yerellik, sanatın sacayaklarının hepsinin tek hâkim karakteri değildir; dolayısıyla yerelliğin sanatın bir yönü olduğunu söylemek gerekmektedir. Diğer bölümde inceleneceği gibi sanatın bir yönüyle evrenselliğe, diğer yönüyle ise yerelliğe açılan kapıları bulunmaktadır.

Yerelliğin sanatın bütününde mevcut varlığı, sanatçının eseri üretiminde, sanat eserinin duy(g)usal varlığında ve alımlayıcının sanat eserini değerlendirmesinde bulunabilir. Sanatın evrensel yönü, niteliği gereği bütün sanatlarda benzer olmasına karşın sanatın yerellik yönü yine niteliği gereği farklı sanatlarda değişen şekillerde söz konusu olabilir. Örneğin sanat duygusu sanat eserinin kuruluşu için elzem ve dolayısıyla evrensel iken, yerellik özellikleri olarak malzeme, gelenek ve sembol sanat eserinde, sanatçıda veya alımlayıcıda saptanabilir. Diğer bir deyişle yerellik, belli bir sanat çalışmasında gezgin bir karakter sergiler ve sanatçıda, sanat eserinde ya da alımlayıcıda geçerliliğini sürdürür. Yerellik, sanatın bütün öğelerinde olabileceği gibi tek bir unsurunda da yoğunlaşabilir. Süleymaniye Camii, Türk-İslâm mimarlığının içsel gelişim sürecinin bir parçası olarak yerellik içinde değerlendirilebilir. Bu bağlamda cami, sanatçısı, varlığı, alımlayıcısı açısından geleneğin yerelliği kapsamında okunabilir. Ancak bazı sanat eserlerinde somut malzeme tamamıyla yerel olduğu halde Süleymaniye Camii için bu durum geçerli değildir. Süleymaniye Camii yapımında duvarlar için İstanbul'dan çıkarılan küfeki taşı (kum taşı) kullanılsa da

imparatorluğun dört bir yanından sütun ve değerli taşlar bulunup getirilmiş ve camii yapımına dahil edilmiştir (Yerasimos, 2002: 83-102).

Yerellik bir tonlamanın konusudur; bazen sanat sacayaklarının tümünde ve yoğunlukla, bazen ise sadece belli bir ögesinde ve düşük yoğunlukta varlığını duyurur. Aynı sanatçının farklı çalışmalarında da yerelliğin tonu değişkenlik gösterebilmektedir. Söz gelimi Ara Güler'in bazı fotoğraflarında yerellik tonu ağır basarken bazılarında düşüktür. Fotoğrafçının Salacak Açıklarında Balıkçı Tekneleri (1971), Akşam Işığında Süleymaniye Cami (1973), Rumelihisarı (1962), Edirne Eski Cami (1956) adlı çalışmaları malzeme ve sembol açısından yerelliği baskın eserlerdir. Buna karşın Pablo Picasso (1971), Salvador Dali (1971) adlı portre çalışmalarında yerelliğin sesi oldukça kısaktır²⁴. Öyleyse sanattaki yerellikten bahsedildiğinde yerelliğin sanatın öğelerindeki gezgin varlığı ve tonlaması göz önünde bulundurulmalıdır. Burada amaç sanatı yerelliğe zorlamak ya da yerellik odaklı okuma kalıplarına sıkıştırmak değil, içindeki yerelliği açığa çıkarmaktır.

Sanatın yerelliği/kültüreliliği üç noktada tespit edilebilir. Yerellik, her sanat çalışmasında karşımıza çıkan malzeme, gelenek ve sembollerde bulgulanabilir. Sanatın yerellik yönü, sanat eserinin malzemesini, geleneğini ve sembollerinin hepsini kuşatabileceği gibi sadece bir yönünde de varlık gösterebilir. Gelenek ve sembol varlığını ne denli güçlü duyurursa sanat da o denli yerelleşmekte/kültürelleşmekte, aksi durumda ise sanatın yerellik yönü zayıf kalmaktadır. Sanatta malzeme, gelenek ve sembol birbirinden bağımsız da değildir. Gelenek ile semboller, malzemenin işlenmesi ile gelenek arasında sıkı ilişkilere denk gelinebilmektedir. Aşağıda sırasıyla sanatın yerelliği; malzeme, gelenek ve sembol üzerinden tartışılarak, örnekler üzerinden temellendirilmeye çalışılmaktadır.

2.3.1. Malzemenin Kültüreliliği

Sanatın kültüreliliği öncelikle malzemede tespit edilebilir. Malzeme sözcüğü akla sanat eserinin duysal varlığının hammaddesini getirmekle birlikte başka anlamlara da kucak açmaktadır. Sanat eserinin konusu da malzeme olarak isimlendirilebilir. Buna

²⁴ Ara Güler'in söz konusu çalışmaları için bkz. <http://www.kopartgallery.com/ara-guler-sergi-katalog.pdf>, Çevrimiçi, 25.10.2021.

göre sanatın malzemesi, sanat eserinin maddi varlığını işaret ettiğinde sanat eserinin hangi maddeden yapıldığını, konusunu işaret ettiğinde ise içeriğini dile getirmektedir. İkinci türden malzemeye, sanatçı elinde işlendiği için malzemeleştirme demek daha doğrudur.

Maddi anlamıyla malzeme sanat için zorunludur. Her sanat eseri duyusal bir varlığa sahip olduğu için, belli türden bir malzeme ile üretilmiştir. Sanat eserinin maddi, malzemeye dayalı varlığı sanatın varlığı için temel koşullardan olmasına karşın, sanat felsefesi ekolü, malzemenin sanat eseri üzerindeki etkisini yeterince değerlendirememiştir. Sanat felsefecisi, sanat tarihçisi/eleştirmeni veya antropolog-arkeolog gibi malzemedan değerlendirmeye geçmek yerine sanat eserine, düşünceler üzerinden yaklaşmıştır. Sanat felsefecisinin soyut düşünme alışkanlığı malzemeyi göz ardı etmesine ve malzemeyi düşüncelere uydurmaya çalışmasına yol açmıştır. Bu nedenle sanat felsefesi ekolünün eser değerlendirmelerinde nesnenin plastisitesi tartışma dışında tutulur. Sanat felsefecisi sanat eserinin kendine has malzemesinin önemini görememekte ve dahası malzemeyi nasıl okuyacağını da bilememektedir. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Özkan Eroğlu, Heidegger'in sanat anlayışını incelediği eserinde benzeri bir eleştiriyi Heidegger'e ve birçok filozofa yönlendirerek, filozofların sanat eserinin plastik yapısını ve önemini değerlendirmekteki zayıflıklarına dikkat çekmektedir (Eroğlu, 2020: 7-10). Kuban da 'Türk evi' kavramsallaştırmalarındaki hataların sebebini, özdeksel gelişimi ve dönüşümü analiz etmeden kavramsallaştırmaya varılmasında bulmaktadır (Kuban, 2020: 46). Oysa sanat eserine niteliğini veren önemli unsurlardan biri malzemesidir. Malzeme, sanat eserinin boyutlarını, biçimlendirilmesini ve içeriğini belirleyicidir.

Malzemenin sanat eseri üzerindeki etkisini, malzemeyle haşır neşir olan sanatçı daha doğrulukla takdir edebilmektedir. Şair Yorgo Seferis (1900-1971), Kapadokya kaya kiliseleri üzerine gözlemlerini aktardığı kitabında, yöredeki evlerin güzelliğini malzemesiyle açıklamaktadır. Yöre sakinlerinin beyaz tüf taşından yaptıkları evler, taşın olanakları sayesinde gerçekleştirdikleri ince süsleme oymalar Seferis'i etkilemiştir. Seferis bu evleri göz önünde bulundurarak sanat ile malzeme arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır (Seferis, 2017: 16); "Sanatı yapan şeyin, büyük ölçüde malzeme olduğunu düşünmüşümdür sık sık."

Malzemenin sanat eserini nasıl etkilediği taş ve ahşap yapılar üzerinden karşılaştırılabilir. Anıtsal bir mimari inşa edilmek istendiğinde ahşap yerine taş kullanılması doğru bir tercihtir. Çünkü anıtsallığı yaratan öğeler yapının gücü, büyüklüğü ve dayanıklılığıdır. Bu nedenle taş malzeme ahşaba göre dayanıklı olduğu için, anıtsal inşada seçilmektedir. Ahşap malzemenin kendine has nitelikleri ise konut inşasında tercih edilmesini sağlamıştır. Kuban, ahşabın diğer malzemelere göre daha az dayanıklı olduğunu belirtmekle birlikte yetkin bir yapı malzemesi olduğunu da not düşer (Kuban, 2020: 182-206). Kuban’a göre ahşabın sıklıkla kullanılmasının nedeni yapı tekniğinin basitliğinde, strüktür kurmaya elverişli esnek yapısında aranmalıdır. Kuban, Türklerdeki ahşap konut geleneğini yorumlarken, ahşap seçimini Türkler’in göçebelik kültüründen getirdikleri ile İslam anlayışının maddi ve kalıcı olana karşı kayıtsızlığı üzerinden yorumlamaktadır²⁵. O halde ahşap malzeme, Türk konut mimarisinin estetiğini kavramada ve yorumlamada bir etkidir. Fakat malzeme, dünya görüşünden bağımsız olarak ele alınmamış ya da başka bir deyişle malzeme dünya görüşünü zorlamamış, dünya görüşü malzemenin seçimini ve işlenmesini etkilemiştir. Burada önemli olan nokta malzeme ile dünya görüşünün etkileşiminin sanat eserinin varlığındaki belirleyici karakteridir.

Malzemenin sanattaki rolüne ilişkin bir başka örnek de Ahlat mezar taşları üzerinden verilebilir. Selçuklu dönemi taş işçiliğinin dikkat çekici numuneleri olarak bu mezar taşları rengi, boyutları ve ince işlemeleriyle değer kazanmaktadır. Söz konusu mezar taşlarının estetik değerinin ardında taşın niteliklerinin payı da bulunduğu öne sürülebilir. Volkanik bölgelerde bulunan ve bu nedenle Ahlat civarında da sıklıkla çıkarılan Ahlat taşı ya da bilimsel adıyla ignimbirit taşı, ilk elde kırmızıdan siyaha farklı renk paletiyle göz almaktadır. İgnimbirit taşı hafif ve kolay işlenebilir niteliktedir (Akın, Dinçer vd., 2016: 150). Ahlat mezar taşlarının ana malzemesi olan ignimbirit taşının kendine has rengi, işlenmesindeki rahatlık ve hafifliği dolayısıyla şekillendirilebilmesi, taş işçilerinin eserlerini yaratmalarında elverişli bir zemin sağlamıştır. Ahlat mezar taşı malzemesi o bölgeden çıkarıldığı için yerel bir malzeme

²⁵ Mimar Turgut Cansever ise ahşap tercihini sadece İslamiyet ile ilişkilendirmektedir, bkz. Ayvazoğlu, 2019: 60-61.

olmakla birlikte, bir görme biçimi ekseninde biçimlendirilerek kültürelliğin de malzemesi olmuştur.

Sanat eserinin malzemesinin duysal olması, her sanat eserinin malzemesinin kültürellikle ilişkisini kurmaya olanak vermez. Örneğin resmin malzemeleri olarak boya birçok farklı yerde benzer yollardan elde edildiğinden, resmin kültürelliğini somut malzeme üzerinden incelemek güçtür. Buna karşın bazı sanat eserlerini malzemesi itibariyle kültürellik bağlamında değerlendirmek kaçınılmaz görünmektedir. Bu noktada edebiyatın ve hat sanatının malzemesinin kültürelliği tartışma konusu kılınabilir.

Edebiyatın malzemesi dildir. Bütün edebi sanatlar, dilin duysal varlığının yeniden şekillendirerek eserin meydana getirilmesinden oluşur. Şair ve eleştirmen Özdemir İnce (1936), şiir için şöyle demektedir (İnce, 2021: 108); “Her sanat dalının kendine özgü bir hammadde vardır. Şiirin hammadde bilindiği gibi dil’dir. Ama ozan hazır bir hammadde olarak ele almaz dili; onu yazarak oluşturur.” Şiirin esas malzemesinin dil olması şiirin bütünüyle kültürellik bağlamında değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Çünkü dil kültürellikle doğrudan ilgilidir. Aynı kanaate sahip olan Tunalı şiirin çevrilemeyeceğini düşünmektedir. Edebiyatın varlık tabakalarını inceleyen Tunalı, dört tabaka saptamaktadır ve bunlardan birincisi ses yapısı, ikincisi ise anlam birlikleri tabakasıdır (Tunalı, 2014: 89). Tunalı’ya göre bir şiir, üretildiği dildeki seslerin karşılıklı münasebetine dayandığı için, başka bir dile yine şiir olarak çevrilmesi imkansızdır (Tunalı, 2014: 92). Bu bakımdan Tunalı, Yahya Kemal’in *Vuslat* şiirinin yalnız Türk dilinin imkânlarından doğabileceğini, Türkçe’nin ürünü olduğunu vurgulamaktadır. Hatta düşünür bütün edebiyat eserleri için de aynı şekilde düşündüğünü bildirmektedir. Edebiyatın kaynağının dilin ses ve anlam ilişkilerinde bulunması ve dilin de kültürel olması, edebiyat sanatını malzemesi itibariyle kültürellik bağlamında yorumlamayı zorunlu kılmaktadır.

Hat sanatının malzemesinin kalem, kâğıt ve mürekkep olmasının yanıltmasına izin vermemelidir. Hat sanatı da işlediği malzeme bakımından yine kültürellik içerisinde okunmalıdır. Çünkü hat sanatının tek malzemesi, konu aldığı dildir. Hat, yazılı dilin estetik ifadesidir; yazı dilinin estetik olanaklarının araştırılmasıdır. Felsefe bakımından hat sanatını sorgulayan eserinde Soysal, iki gerilimin bu sanat dalına egemen

olduğundan bahsetmektedir: okuma ile bakma arasındaki ve ses ile sessizlik arasındaki gerilim (Soysal, 2004: 49). Hat'ın taşıdığı anlam sebebiyle okunabilirliği ve yazının estetik niteliği itibariyle bakılabilirliği arasındaki gerilimli ilişki, alımlayıcıyı diyalektik ve dinamik bir bakışa sevk etmektedir. Hat'taki harflerin yazılı sessizliği ile alımlayıcının seslendirme arzusu arasındaki karşıtlık da Soysal'a göre bir başka gerilimdir (Soysal, 2004: 49). Soysal'ın belirttiği unsurlar, bir bakıma hat'tın öğeleri olan harf, ses ve anlam bütünüyle dile aittir. Bu bakımdan hat sanatı da dili malzeme olarak aldığı, dilin görsel fırsatlarını değerlendirildiği yani dilin dolayımında var olduğu için, tıpkı edebiyat gibi malzemesi nedeniyle kültürellik kapsamında düşünülmelidir.

Malzemenin iki anlama sahip olduğu ve ikinci anlamının eserin konusuna denk geldiği, bu anlamı nedeniyle de malzemeleştirmeden söz edilebileceği dile getirilmişti. Malzemeleştirme sanatın kültürelliğinin bir başka doğrultusudur. Diğer bir deyişle sanat eserleri, konu kıldığı malzemesi ile de kültürellik içerisinde görülebilir. Bu noktaya parmak basanlardan biri Tunalı'dır ve düşünür bu türden bir konulaştırmaya 'yöresellik' demektedir. Sanatçının içinde yaşadığı coğrafi ve toplumsal çevre, bu çevre içindeki insan görünüşleri ve toplumsal olaylar yöreselliğin içeriğini tamamlar. Tunalı, yöresel unsurların sanatçı için obje olduğunu öne sürmekte ve bu türden öğeleri sanat eserinin içerik kısmına hasretmektedir (Tunalı, 1980: 3-4). Tunalı'nın buradaki kaygısı ulusal sanatın içerikte değil biçimde olduğunu söylemektir. Bu amaçla düşünür, eserin içeriğini yöresel olarak adlandırırken, ulusal yöreseli aşan derin bir kaynakta aramaktan yanadır²⁶. Oysa kültürellik bağlamında düşünüldüğünde yöresel de ulusal da başka karşılaştırma birimlerine göre yereldir. Tunalı sorununu kültürellik kavramı ekseninde değil de ulusallık-evrensellik karşıtlığı odağında tartıştığı için her iki kavramın da kültürelliğe ilişkin olduğunu gözden kaçırmıştır.

Sanatçının ait olduğu toplumu, insanlarını ve çevresini eserine konu alması, sanat eserinin içerik bakımından kültürelliğinin göstergelerindendir. Bu bağlamda evrensel olduğuna ikna olunmuş iki sanat eserinin içerik bakımından kültürelliği işaret edilerek farklı bir okuma penceresi açılabilir. Bu eserlerden biri Picasso'nun (1881-1973)

²⁶ Tunalı'nın ulusal sanata ilişkin görüşlerinin incelenmesi için bkz. Karslı, 2019: 206-230.

Guernica (1937) resmi, diğeri ise Andy Warhol'un *Brillo Kutusu* adlı çalışmasıdır. Yedi buçuk metreyi aşkın ene ve üç buçuk metrelik yüksekliğe sahip Picasso'nun *Guernica*'sı, 1937 yılında Paris'teki Dünya Fuarı'nda sergilenmiştir. İnsan ve hayvana ait beden parçalarının kübik ve birbirinden bağımsız, dağınık olarak kompoze edildiği eser, 1937 yılındaki iç savaş sırasında İspanya'nın Guernica şehrinin bombalanmasını konu edinmektedir. Savaşın bozgununu ve yıkımını, insanlara saçtığı dehşeti tasvir eden çalışma, bu yönüyle savaşın felaketlerinin her yerde ortaya koyduğu sonuçlarının evrensel bir sunumu olarak değerlendirilmiştir. Bu yorumun yerindeliğine karşın eserin içeriğindeki kültürelliğin de altı çizilmelidir. Bir İspanyol olarak Picasso, memleketinin şehirlerinden birinin bombalanmasını, tarihsel bir anını ve insanların yaşadığı acıyı resmederek Tunalı'nın deyişiyile yöresel bir unsuru konulaştırmış, yani yöresel olanı malzemeleştirerek eserinin içeriğini kültürelleştirmiştir.

Bir başka örnek olarak Warhol'un *Brillo Kutusu* da kültürel olanın malzemeleştirilmesidir. Brillo marka temizlik ürünü, Amerikan marketlerinde uzun yıllardır satışı yapılan bir markadır. Endüstriyel tasarım ürünlerine merakı bilinen Warhol, yaşam alanındaki bu nesneyi, satış yerlerinde ve gündelik hayatında rast geldiği temizlik markasının kutusunu olduğu gibi yapmayı seçmiştir. Böylelikle sanatçı, yerel bir ürünü, kültürel bir nesneyi sanat eserinin konusu olarak malzeme kılmıştır. Bu yönüyle *Brillo Kutuları* çalışması kültürellik kapsamında düşünülmeye müsait bir zemin sunmaktadır.

Sanat eserinin somut malzemesi ve malzemeleştirme bağlamlarında kültürellik açısından değerlendirilebilirliği söz konusu olmakla birlikte, kültürelliğin malzeme dışında bulgulanabileceği unsurlar da mevcuttur. Bunlardan biri olan geleneğin kültürelliği, sanatın gelenek ve kültürellikle ilişkisi bir sonraki alt başlıkta irdelenmektedir.

2.3.2. Geleneğin Kültürelliği

Sanatta kültürelliğin saptanabileceği yönlerden biri de gelenektir. Her sanatçı bir geleneğin içinde yetişmiştir. Bu nedenle sanatçının izi olan sanat eseri de gelenek içinde görülmelidir. Sanatın gelenekle ilişkisi, sanatın kültürellikle ilişkisinin göstergelerini sunmaktadır.

Gelenek kavramı kendi başına anlamını açıklamakta yeterli görünse de geleneğin birlikte anıldığı kavramlar düşünüldüğünde- örf, adet, anane, görenek- anlam sorunsallaşmaktadır. Bu noktada sorunlardan biri anılan kavramlar arasında geleneğin yerinin ne olduğu, hangi kavramın diğerini kapsadığıdır. Literatür tarandığında gelenek kavramının diğerleriyle aynı anlamda kullanıldığı ya da kavramları birbirinden ayıran niteliklerin belirgin olmadığına dair gözlemde bulunmak mümkündür.

Sedat Veyis Örnek'in hazırladığı *Etnoloji Sözlüğü*'nde adet, gelenek, görenek ve örf kavramlarının açıklamaları maddeler halinde bulunmaktadır (Örnek, 1971a). Örnek, bir toplulukta kuşaktan kuşağa geçen kültür mirasları, alışkanlıklar, bilgiler, töreler ve davranışları bütünüyle gelenek olarak tanımlamakta ve geleneğin çok ağır değişen karakterini vurgulamaktadır (Örnek, 1971a: 94). Görenek ise Örnek'e göre bir şeyi görülegeldiği gibi yapma alışkanlığıdır (Örnek, 1971a: 98). Buna göre görenek, gelenek içindeki pratikler olarak değerlendirilebilir. Bir topluluğun yaptığı ve yapmayı uygun bulduğu davranış kalıplarına adet (Örnek, 1971a: 13), kanun değerindeki davranış kalıplarına ise örf denmektedir (Örnek, 1971a: 190). Örnek'in tanımları içinde en geniş olan gelenektir ve diğer kavramlar gelenek içindeki farklı yönlere tekabül etmektedir. Nitekim Örnek'in, bir başka çalışmasında adeti geleneğin geniş kapsamı içinde konumlandığı anlaşılmaktadır (Örnek, 1971b: 5).

Teoman Duralı'nın sözlüğünde ise kavramlar arasındaki ilişki daha belirgindir. Adet kavramı sözlükte, bir topluluk ya da toplumun ortak davranışları, halleri şeklinde ifade edilmektedir. Duralı'ya göre adet, nesilden nesile taşındığında görenek oluşur. Örfü ise adetin yerleşmiş ve yaptırım gücü yüksek kuralları olarak görmektedir. Ancak Duralı her ne kadar adeti davranış kalıpları üzerinden değerlendirse de adetlerin, maddi beceriler ile manevi değerlerin dışavurumu olduğunu dile getirmektedir (Duralı, 2013: 84-85). Dolayısıyla adet sadece bir olgu değildir; manevi bir arka plana da sahiptir. Her ne kadar sözlüğünde gelenek maddesi olmasa da Duralı'nın adeti, geleneğin davranışsal boyutu olarak yorumladığı çıkarsanabilir.

Hancioğlu ise gelenek kavramının '*tradition*' kavramı ile etimolojik anlamda aynı olduğuna işaret etmekte (vermek, teslim etmek, aktarmak, aşılacak) ve geleneğin yeni bir kavram olduğuna, aslında anane ve örfün gelenek yerine uzun süre kullanıldığına

değmektedir (Hancıoğlu, 2016: 176, 179). Hancıoğlu'na göre gelenek, anane ve örf kavramları anlamca birbirine çok yakındır ve birbiri yerine kullanılmaktadır.

Sıralanan tanımlama çalışmalarında görülen ortak noktalardan biri, geleneğin toplum için doğal bir özellik olduğu, hatta Bayraktar'ın altını çizdiği gibi insan için kaçınılmaz bir nitelik arz ettiğidir (Bayraktar, 2018: 17). Bayraktar geleneği, varoluşun ontik zemini olarak görmektedir. Bu durumda Hobshawm'ın geleneğin icat olduğunu söyleyen çalışmasını nasıl değerlendirmek gerekmektedir?

Öncelikle Hobshawm'ın gelenek ve göreneği yukarıdakilerden farklı tanımladığı belirtilmelidir. Hobshawm geleneği oldukça katı yorumlamakta, geleneği görenekten değişime kapalı olmasıyla ayırt etmektedir (Hobshawm, 2006: 3-4). Bunun yanında düşünür geleneği, pratiklere ve ritüel eylemlere sıkıştırmaktadır. Hobshawm 'geleneğin icadı' tabiriyle, bütün geleneklerin icat edilmiş olduğunu ima etmemektedir. Düşünürün işaret ettiği, uluslaşma süreciyle birlikte ortaya çıkan, çok eski bir tarihe dayandığı sanısı uyandırmakla birlikte görece yeni olan pratiklerdir (Hobshawm, 2006: 17). Hobshawm geleneği pratikler bağlamında değerlendirdiği için, sanayi devrimi sonrası yeni pratikleri de icat edilmiş gelenekler olarak görmektedir. Her ne kadar Hobshawm geleneğin doğallığını yadsımasa da gelenek tanımını dar tutarak tartışmayı ritüellere sıkıştırmıştır.

Buna karşın Hobshawm'ın geleneklerin icatlığına değinen çalışmasının önemli bir yanı da bulunmaktadır. Gelenek tanımlarında bulunmayan bir yanı 'icat' kavramı ortaya koymaktadır. Gerçekten de gelenekler eski ya da yeni olsalar dahi sonuçta anonim icatlardır. Ancak icat edilmesinin gerekçesi, ilgili toplumun karşılaştığı sorunlardır. Toplumların yüz yüze kaldıkları sorunlara verdikleri cevapların, kuşaktan kuşağa aktarılması ile gelenekler meydana gelmektedir. Dolayısıyla gelenek(ler), duyuş, düşünüş ve eyleyiş olarak, her biri ayrı bir varoluşsal sorunun cevabını teşkil etmektedir. Bu bağlamda gelenekler toplumların ihtiyacına binaen üretilmektedir. Gelenekler bütünü, o gelenekleri devralan kuşaklar için, karşılaştıkları ve karşılaşıacakları sorunlara verilmiş hazır cevaplar demetidir. Gelenekler birer cevap olduğunda değerlidir ve ihtiyaç anında kullanılmaktadır. Değişen toplumsal koşullar söz konusu olduğunda geçmişten getirilen duyuş, düşünür ve eyleyişler bütünü olarak gelenek yeterli cevabı veremezse, değişmekte veya terkedilmektedir. Gelenek,

geçmişten getirilen tüm özelliklerin bütünü olarak toplumun ihtiyaçları ve cevapları bağlamlarında düşünülürse, toplum için doğal, kuşaktan kuşağa geçen ve değişime açık bir yapıda olduğu anlaşılabilir.

İlişkisel ve süreklilik, geleneğin belirgin özellikleri arasındadır. Bu noktada sanat alanından iki ismin gelenek tartışmalarına değinmek hem konu açısından uygundur hem de geleneği daha derin kavramaya imkân verecektir. Tunalı'nın ve Özdemir İnce'nin sanat bağlamında geleneği irdelemeleri, gelenek tartışması bakımından önemli veriler sunmakta ve kavramlaştırma denemeleri ortaya koymaktadır. Tunalı kültürü yorumlarken 'retrospektif' kavramına başvurmuştur. Ancak bu yorum geleneği de ilgilendirmektedir çünkü düşünürün göre kültürü oluşturan değişen ve değişmeyen özelliklerdir. Tunalı, değişmeyen özellikleri gelenek, değişenleri ise çağdaşlık olarak okurken, geleneğin değişimle diyalektik ilişkisinin altını çizmektedir (Karşlı, 2019: 216-221). Tunalı'ya göre kültürü anlamak için retrospektif tavrı ile incelemek gerekmektedir. Bilindiği gibi retrospektif, bir sanatçının başlangıçtan bu yana yaptığı eserlerin hepsine işaret etmektedir. Kültürü retrospektif tavrı ile görmek, kültürü tarihsel sürekliliği içinde kavramak demektir. Retrospektif tavrı, kültürün farklı dönemlerindeki ilişkisel ve sürekliliği anlamayı sağlamaktadır. İlişkisel ve süreklilik geleneğin temel özellikleri olduğu için, retrospektif tavrı, aslında geleneğin anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Öyleyse Tunalı'dan ayrılarak kültürün yanında geleneğin kendisinin de retrospektif olduğu söylenebilir.

Geleneğin sürekliliğinin kaynağı ise yaşamsallığında, diğer bir deyişle kullanışlılığında saklı durmaktadır. Bunun altını çizen İnce geleneği, antoloji olarak isimlendirmekten yanadır. İnce'ye göre gelenek, antoloji olarak algılanmazsa tutucu ve geriletici olmaktan çıkış bulunamayacaktır (İnce, 2021: 100). İnce şiir kapsamında geleneği tartışırken, geleneğin klasikle bağını öne çıkarmaktadır. Geleneğin kurulması için klasiklere gereksinim duyulduğunu belirten şair, klasik'in, 'sürekli olan'ın içinde yer aldığını ifade etmektedir (İnce, 2021: 94-95). Varlığını hissettiren, hiza ve istikamet nirengisi olan, bir baskı ögesi olarak yaşayan şairlerin klasik olduğunu ve dolayısıyla geleneği kurduğunu düşünen İnce, bu anlayışla divan edebiyatını geleneğin içinde konumlandırmaz (İnce, 2021: 94-95). İnce'de gelenek süreklilik anlamına,

süreklilik ise kendini hissettiren bir yaşamsallığa sahiptir. Bu bağlamda gelenek, yaşandığı hissedilen, varlığını dayatan nitelikler bütünüdür.

Her toplum, belirli ihtiyaçları karşılamak için bir araya gelen insanlardan oluşur. İhtiyaçlara üretilen cevaplar, işe yaradıkça kullanılmakta ve toplumun gelecek nesillerine nakledilmektedir. Etimolojik anlamının da verdiği gibi gelenek, toplumun yeni üyelerinin öncekilerden devraldığı, teslim aldığı, öncekilerden aşılana-aktarılan cevaplar toplamıdır. Evrenin ve insanın varlığını açıklayan düşünceler, insanlar arası davranışları düzenleyen eylemler, daha genel söyleşiyle düşünüş, duyuş ve eyleyiş kalıpları, sonraki kuşaklara aktarıldığında gelenekler oluşur. Görenekler, adetler ve örfler ise toplumsal davranışlara ve kurallara verilen isimler olarak gelenek üst başlığı içinde tanımlanmalıdır. Toplum, varlığını devam ettirebilmek için sürekliliğe ihtiyaç duyduğundan ürettiği cevapları gelecek nesillere aktarmak zorundadır. Dolayısıyla toplumun varlığı ile gelenek arasındaki ilişki doğal ve zorunludur. Bir adım daha ileri giderek geleneksiz toplum olamayacağı da öne sürülebilir. Geleneğin ilkeleri ilişkisellik, süreklilik ve yaşamsallıktır. Bir toplumun herhangi bir yönünde bu üç ilke bulunduğu, o toplumun geleneği ayırt edilebilir. Gelenekler topluma süreklilik ve kimlik veren bir kültür unsurudur. Gelenekler ilgili toplumun kendine has cevapları olduğu için her geleneğin kültürellikle zorunlu bir ilişkisi bulunmaktadır.

Sanatçı açısından bakıldığında da sanatçı ile geleneğin irtibatının kaçınılmaz olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumun iki sebebi bulunmaktadır. Öncelikle her sanatçı bir toplumun üyesi olduğu için o toplumun geleneklerinin içine doğmaktadır. Sanatçının gelenekle diyalogu toplumsal bir üye olarak başlamaktadır. Bununla birlikte sanatçı, genel toplumsal geleneklerin yanında, toplumunun özel sanat geleneğinin de içinden yetişmektedir. Sanatçı, ait olduğu toplumun geleneğinin ve sanat geleneğinin kuşatması ile karşılaşmakta, üretimini gelenekle hesaplaşarak gerçekleştirmektedir.

Gelenekler içinde sanat geleneğinin kendine has bir yeri bulunmaktadır. Kültürün belli alanındaki birikimler sistemleşip diğerlerinden ayrılabilir duruma geldiğinde çeşitli gelenekler kendine has isimlere sahip olabilir. Sanat geleneği, toplumdaki sanat birikiminin ve gelişiminin toplamını kastetmektedir. Yine sanat geleneği de olgunluk derecesine göre kendi içinde farklı dallara ayrılabilir; resim geleneği, edebiyat

geleneği, süsleme geleneği gibi. Sanat, gelenekleşmeye yatkın bir karakter taşımaktadır. Sanatın, belli yetenekleri gereksinmesi, usta-çırak ilişkisine dayanması, öğrenim sürecinin kopyalama-özgünlük ikilemini içermesi ve kendine has bir dil geliştirmiş olması, sanatın toplumdaki diğer geleneklerden ayrımlaşarak kendi geleneğini oluşturmasını kolaylaştırmaktadır.

Sanatçı karşısında toplumunun geleneğini ve sanat geleneğinin tarihsel birikimini bulmaktadır. Sanatçının gelenekle diyalogu üç olasılığı saklı tutmaktadır: Sanatçı geleneği özümseyip benimseyebilir, sanatçı geleneği dönüştürebilir veya sanatçı geleneği reddedebilir. Her üç ihtimalde de sanatçının gelenek bilinçliliği ortak paydayı oluşturmaktadır. İnce, geleneğin bir baskı unsuru olduğunu söylerken, sanatçının gelenekle mücadelesini başlangıç noktası olarak almaktadır. İnce'ye göre şairi şairliğe iten esas unsur, şairi kışkırtan, diğer şairlerin şiirlerinin oluşturduğu ortamdır (İnce, 2021: 107). Bu bağlamda gelenek, 'kaynak' ve 'baskı' nitelikleri üstlenmektedir. Şair adayının şiiri öğrenmesi için kaynak olan şiir geleneği, şair için ilk adımdır. İnce her şair adayının diğer şairleri öğrenip içleştirmesini gönül eğilimi olarak görmekte, şairliğin birinci aşaması olarak işaretlemektedir (İnce, 2021: 107). Baskı ise şairi kendi sesini bulmaya çağıran geleneğin ileri itici gücüdür. İnce'nin de belirttiği gibi şair geleneğe tıpatıp uygun yazan değil, geleneğin içinde ve gelenekten itibaren şiir üreten kişidir (İnce, 2021: 13-14).

Geleneğin sanatçı üzerindeki etkisinin üç olasılığı farklı örnekler üzerinde belirginleşmektedir. Geleneğin düşünüş ve duyusunun ressam üzerindeki baskısını örneklemek için, Batı resim geleneği içinde gelişen bir tür olan natürmortun Türk resmindeki özel bir yorumu üzerinde durulabilir. Batı resminde cansız nesneleri konu alan eserleri isimlendiren natürmort (ölü doğa) terimi, hareketsiz veya ölü nesnelerin resimlerini kategorize etmektedir (Turani, 2011: 103). Turani'ye göre natürmort, 16. yüzyılda bağımsız olarak resimde yerini almıştır. Türk resminde de natürmort, 19. yüzyıldan yani Türk resminin başlangıcından itibaren benimsenip üretilen bir tür olmuştur (Kütükoğlu, 2008: 31)²⁷. Natürmortlarıyla öne çıkan cumhuriyet dönemi

²⁷ Buna karşın natürmortun geçmişini Türk sanatında daha da geriye götüren sanat tarihçiler de bulunmaktadır. H. Örcün Barışta çeşmeler hakkındaki eserlerinde, çeşmelerin süsleme programlarında yer alan vazo ve meyve betimlemeleri için natürmort ifadesini sıklıkla kullanmaktadır, bkz. Barışta, 1989.

ressamlardan biri de Mahmut Cûda'dır (1904-1987). Bu özelliğinden ötürü Cûda'ya 'natürmort ustası' da denmektedir (Kütükoğlu, 2008: 59). Ressam üzerine incelemesinde, Cûda'nın yerelliğe verdiği önemin üzerinde duran Kıymet Giray (Giray, 1982: 65), sanatçının natürmortlarını yorumlarken geleneğin eserlerindeki izlerini ortaya çıkarmaktadır (Giray, 1982: 40);

“Doğaya özgü görünümünün, özgün değerlerini koruyarak çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekan olgusunda usu aşan anlatımlara evrilmeleri, Cûda'nın batı tekniğini, Doğu-İslâm dünyasının felsefesine, geleneğine bağlı kalarak yorumladığını göstermektedir. Bu özelliği ise iç dünyasını irdelediğini ve neyin, neden kendisine güzel geldiğini araştırdığını vurgulamaktadır. İçinde yaşadığı toplumun bireyleri ile arasındaki birlik ve beraberliği saptadığını, nesnel ve tinsel kaynaklarını araştırdığını vurgulamaktadır.”

Sanatçı-gelenek ilişkisinin ikinci olasılığı olarak sıralanan sanatçının geleneği dönüştürmesi de yine Türk resmi içinden örneklendirilebilir. Cûda'nın İslam geleneğini natürmort üzerinden yorumlaması da geleneğin dönüştürülmesi olarak okunabilir. Ancak geleneğin dönüştürülmesi ile bu defa sanat geleneğinin kendisi kastedilmektedir. Sanatçı, hocasından öğrendiği sanatı yorumuyla değiştirebilir, farklı mecralara çekerek geleneğe yeni bir renk katabilir. Bu bağlamda ressam Neşet Günal ile Neş'e Erdok arasındaki ilişkiye bakarak, sanat geleneğinin oluşumu ve dönüşümü tartışılabilir. Neşet Günal (1923-2002) ve Neş'e Erdok (1940) resimleri arasındaki benzerlik ilk bakışta kendisini göstermektedir. Söz konusu benzerlik, her ikisinin de figür resmi yapmış olması ve toplumsal gerçeklik akımı içinde değerlendirilmesinin yanında başka sebepleri de içermektedir.

Neşet Günal ile Neş'e Erdok arasında ilişkisellik ve süreklilik bulunmaktadır. Neşet Günal, Tansuğ'un da belirttiği gibi 'içinden geldiği orta Anadolu köy yaşamının izlenimlerini' (Tansuğ, 1991: 269), resimlerinde yorumlamış, gerçekçi sahneleri izleyiciye sunmuştur. Neşet Günal atölyesinin öğrencisi ve sonrasında asistanı olan Neş'e Erdok ise ağırlıklı olarak kent yaşamının manzaralarını ve insanlarını tuvaline taşımıştır. Öner ve Genç'e göre göre iki ressam arasındaki ilişkisellik, resimlerin temasında da sürdürülmektedir. Her iki ressamda da fakirlik teması baskındır ve Günal figürleri aracılığıyla köylerdeki, Erdok ise kentteki fakirliği konu edinmektedir (Öner

ve Genç, 2019: 387). Dahası iki ressamın konularını işleyişte yani üsluplarında da ciddi bir devamlılık bulunduğu ressamlar ve eleştirmenlerce dile getirilmiştir. Söz gelimi Mehmet Gülerüz'ün Neşet Günal yorumunda ve Sezer Tansuğ'un Neş'e Erdok değerlendirmesinde birbirlerinden habersizce kullandıkları aynı kavram (anıtsallık), iki ressamı bir geleneğin içine yerleştirmek için yeterlidir. Ressam Gülerüz, Neşet Günal resmi hakkında şöyle demektedir (Gülerüz, 2014: 136);

“Neşet Günal'ın figürleri mekânla değil, yalnızca kendi kapladıkları alanla bağ kurarlar... mekândan soyutlanmış figürleri düşündürürler. Daha doğrusu mekânsız gibidir onlar. ... farklı figür ve nesneleri yüzeyde bir araya getiren çizginin ışıktan etkilenmeyen tekdüzeliği, kapalı alanlarla ve bu alanları boyutlandırma amaçlı modleyle çözümleme, üçüncü boyutu oluşturma, dolayısıyla varılacak anıtsallık etkisi Neşet Günal resminin ana tercihidir.”

Tansuğ'a göre ise Erdok resminde figür-mekân ilişkisi sağlam bir yapıya sahiptir. Ancak Gülerüz'le benzer olarak Tansuğ da nerdeyse aynı gözleme varmakta, Erdok resmi için ‘anıtsal bir ifade olgusunun soylu değerlerini gerçekleştirmiştir’ yorumunda bulunmaktadır (Tansuğ, 1991: 292).

Güenal ile Erdok arasındaki diyalogun, geleneğin kıvılcımlarını taşıdığının farkına Tansuğ yanında sanat tarihçi Kıymet Giray da varmıştır. Tansuğ'a göre Neşet Güenal'ın figüratif yaklaşımda yaptığını Erdok aşmıştır (Tansuğ, 1976: 301). Çünkü Güenal'ın resimlerinde figürler donuk iken Erdok resminde kıvrak bir gerilim yer almaktadır (Tansuğ, 1976: 301). Giray ise Erdok'un Güenal'ın atölyesinden yetişmesi üzerinde dikkatle durur ve bu atölyenin, Erdok'un estetik görüşünün oluşumunda asal temellerden biri olduğunu ifade eder (Giray, 2020: 614). ‘Atölye geleneğinden’ yetişen Erdok (Giray, 2020: 614), sosyal realist tarzı, konularını kentten seçmesi ve figür-mekân yerleşimlerini yeniden yorumlamasıyla Giray'ın da değindiği gibi özgünleşmiştir (Giray, 2020: 615).

Sanatçı-gelenek ilişkisinin üçüncü biçimini ise geleneğin reddedilmesi meydana getirmektedir. Sanatçı geleneği benimseyebileceği, dönüştürebileceği gibi uygun bulmayarak geri de çevirebilir. Marcel Duchamp, kendinden önceki sanat anlayışını reddederek hazır-nesne ismini verdiği yapımlarla, çağdaş sanatın öncüsü rolünü

oynamıştır. Öncesinde ise izlenimci ressamlar, konusunu tarihten veya mitolojiden alan resim geleneğine karşı çıkarak, gerçekliği birebir yansıtmaktansa sanatçının kendi gerçekliğini resmetmeyi tercih etmişlerdi. Buna göre sanat tarihi dinamizmini, geleneğin dönüşümlerinde ve geleneğe itirazlarda bulmaktadır. Her iki durumda da gelenek, kaçınılmaz olarak, İnce'nin deyişiyle bir baskı unsuru olarak kendisini hissettirmektedir.

Geleneğin baskı unsuru olması ve reddedilmesi durumuna Orhan Veli şiiri örnek temsil etmektedir. Orhan Veli Kanık (1914-1950), Türk edebiyatında Garip adlı yeni bir şiir akımının kurucusudur. Ancak Garip şiirleri öncesinde şairin, geleneksel şiiri öğrenmeye ve gelenek içinde üretmeye çabaladığına yönelik çalışmalar da gözden kaçırılmamalıdır. *Bütün Şiirleri* içinde yer alan eski biçimli şiirleri (Kanık, 2004: 151-177) şairin, yirmili yaşlarında geleneksel şiirin ağıdalı üslubunu ve hece ölçüsünü öğrenmeye çalıştığını, şiirini geleneksel anlayış doğrultusunda kurmayı denediğini göstermektedir. Ancak sonrasında Orhan Veli, Garip akımının yeni şiir kavrayışı uyarınca hem şiirlerinin konusunu gündelik hayata ve sıradan sayılabilecek unsurlara açmış hem de şiiri hece ölçüsü ile kafiye ısrarından arındırmaya yönelmiştir. Bu bağlamda kendi kültürünün getirdiği şiir geleneği zorlayıcı bir güç olarak Orhan Veli'ye şiiri öğrenebileceği ve tartışabileceği bir zemin yaratmış, şair kişisel arayışı nedeniyle gelenek dışında yeni bir şiir dilini var etmeyi gerekli görmüştür.

Gelenek, sanatçı tarafından benimsenerek, dönüştürülerek veya reddedilerek olsun her hâlûkârda, sanatçının önünde bir kaynak, destek veya itiraz noktası olarak durmaktadır. Hem toplumsal gelenek hem de sanat geleneği, sanatçının ve sanat eserinin varoluşunun ilk adımını teşkil etmektedir. Geleneğin varlığı, sanatçının bireyselliğini ortadan kaldırmamaktadır. Bu bakımdan gelenek, bireyselliğe karşıt bir konumda değildir. İpşiroğlu'nun ve Eyüboğlu'nun birlikte kaleme aldıkları *Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu*'nda milli üsluplardan (örn. İtalyan Sanatı) hatta bunlar içindeki mahalli üsluplardan (örn. Roma mektebi, Venedik mektebi) bahsedilerek sanatta kültüreliliğin farkına varılmakta ancak sanatçının ferdi üslubuna özel bir alt başlık ayrılarak, sanat gelenekleri ile sanatçı arasındaki diyalektiğe vurgu yapılmaktadır (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1954: 13-17). Düşünlere göre sanat eseri,

sanatçının devri ile karşılıklı münasebetinden doğmaktadır (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1954: 17).

Tam da bu noktada şu soruları tartışmak gerekmektedir: sanatçıyı gelenekle ilişkiye iten nedir? Sanatçı niçin geleneğe ihtiyaç duymakta, geleneği dönüştürmek zorunda hissetmekte veya onu reddetmektedir? Bu soruların cevabını açıklayabilmek için geleneğin, bireyin ve toplumun karşılaştığı sorunlara verilmiş cevaplar olduğunun üzerinde yeniden durmak gerekmektedir. Çünkü sanatçı ile geleneği karşı karşıya getiren de sorunların ortaklığı fakat çoğu zaman cevapların farklılığıdır. Kenan Gürsoy da geleneğin sorunlarla irtibatını, felsefe gelenekleri özelinde tespit etmiştir. Gürsoy'a göre felsefeyi gelenekleştiren sorunların sürekliliğidir (Gürsoy, 2006: 7-33). Bu görüş doğru olmakla birlikte eksiktir; geleneğin aynı zamanda sorunların cevaplarını da içerdiği eklendiğinde bütünsel bir gelenek kavrayışına ulaşılabilir.

Sanatçının tek sorunu olmamakla birlikte temel sorunlarından biri ifade edebilmektir. İfade etmek sıklıkla dil ve dolayısıyla edebiyatla ilişkili alınırsa da sanat eserlerinin her biri, bir ifade ediştir. Edebiyatın yanında bütün sanat eserleri ifade etmenin çeşitli yüzlerini ortaya sermektedir. Ancak sanat eserini ifade ediştikten ibaret olarak değerlendirmek de yanlıştır; çünkü ifade etmek sanatın farklılığını ortaya koyacak denli yeterli bir araç değildir. Gelenek de içinde barındırdığı alt gelenekler, görenekler ve adetler ile bizatihi ifade edişleri barındırmaktadır. Geniş bir üst başlık olarak gelenek, birey-birey, birey-toplum ve birey/toplum-dünya ilişkisine dair sorunlara verilen cevaplardır. Kolektifleşen duygu, düşünce ve davranışlarda saklı duran bu cevaplar, sorunlar karşısındaki ifade edişlerdir. Sanatçı, sanat duygusunu hissettiğinde²⁸, üretim yapmak istediği sanat alanında acemi ise öncelikle karşısında, geleneğin (sanat geleneğinin) ifade edişlerini bulacak, duygu ve düşüncelerini, geleneğin ifade olanaklarından yararlanarak göz önüne koymaya çalışacaktır. Bu bakımdan gelenek, sanatçı için hazır bir başvuru kılavuzudur.

Sanatçının alanındaki ustalığı, kavrayış derinliği arttıkça ve kişiliği farklılaştıkça geleneği dönüştürme veya reddetme olasılığı çoğalacaktır. Sanatçı ifade etme sorununa yönelik aradığı cevabı gelenek içinde bulamaz ise geleneği dönüştürecek

²⁸ Sanat duygusu, tezin 3. bölümünde Sanatın Evrenselliğinin/İnsanşumûllüğünün İlkeleri alt başlığında açıklanmaktadır.

veya reddedecektir. Bu bağlamda bakıldığında her sanatçı bireysel bakımdan gelenekle tartışmaktadır ve her sanat eseri de sanatçının ifade edişi olmasının yanında geleneğe verilmiş bir cevaptır. Sanatçının geleneği dönüştürmesinin/reddetmesinin iki nedeni söz konusudur: Çağın değişimi dolayısıyla insanın ve sorunlarının değişimi ile sanatçının bireysel farklılığı. Tarihin ilerleyişi ile değişen çağlar kadim olanların yanına yeni problem alanlarını da katmaktadır. Toplumların karşılaştığı yeni problemlere, geçmişin bağrından ağır ağır birikerek gelen geleneğin sunduğu cevapların uygun düşmemesi olağan bir durumdur. Gelenekler bu sebeple değişerek yenilenmekte, sorunlara ürettiği çözümler dönüştürülemeyecek kadar yetersizse, terk edilmektedir. Çağının bir gözlemcisi olarak, toplumsal ve bireysel yaşamında yüzleştiği yeni sorunlara geleneğin birikimi tatmin edici cevaplar veremediğinde, sanatçı gelenekten aldığını dönüştürmek ya da reddetmek zorunda kalacaktır. Öte yandan sanatçının bireysel farklılığı da gelenekle diyalogunu şekillendiren unsurlardandır. Her sanatçının kendine has bir görme biçimi bulunmaktadır ve sanatçı duyarlılık fazlalığı sayesinde, kişisel görme biçiminin farkındalığını yüksek düzeyde yaşamaktadır. Görme biçimi, sanatçının kendini, insanları ve dünyayı hissetmesi ve düşünmesi, dünyayı anlayış tarzıdır. Sanatçının görme biçiminin farklılığı, genetiğinden ve içinde bulunduğu toplumsal yapıdan, yetişme şartlarından meydana gelebilir. Sanatçının tikel görme biçimi, içinden geldiği toplumun ve üretim yapacağı sanat alanı geleneğinin birikimine yeni bir gözle bakmasına, baştan değerlendirmesine yol açmaktadır. Sanatçı, bireysel görme biçimini en iyi ifade edecek yeni dili ararken, geleneğin geçmişten taşıdığı yükü sorgulamaktan kaçınamayacak, sorunlarına kendi cevaplarını verebilmek için anlatım olanaklarını araştırırken geleneği dönüştürmek veya reddetmek yolunu tutacaktır. Tarihsel değişim ve bireysel görme biçimi sebebiyle sanatçının gelenekle diyalogu dönüşerek, yeni kollara ayrılarak sanat tarihinin dinamizmine hayat vermektedir.

Gelenek ile sanatçı arasındaki tartışma, sanattaki yaratıcılığın da temelini oluşturmaktadır; gelenek bir yanıyla yaratıcılığın kaynakları arasında değerlendirilmelidir. Yaratıcılık, var olan bir sorunun alternatif araçlar kullanılarak çözülmesi olarak tanımlanabilirse, sanatçının bireysel ifade ediş sorununa yeni olanaklar arayışı da sonuca ulaştığında yaratıcılık kapsamında görülebilir. Gelenek bu

noktada sanatçıya sahip olduğu hazır çözüm fırsatlarını bahsetmektedir. Ancak sanatçı, geleneğin çözüm tercihlerini çağının koşulları ve görme biçimi açısından yetersiz bulduğu için yeni çözüm olanaklarını araştırmaktadır. Dolayısıyla sanatçıyı yaratıcılığa sevk eden esas unsurlar arasında gelenek de sayılmalıdır. Geleneğin birikimi sanatçıyı tatmin etmediğinde sanatçı yeni anlatımları incelemekte ve yaratıcılığını göstermek zorunda kalmaktadır.

Sanatçının gelişiminde ve yeni sanat tarzlarının çıkışında bunca önemli olmasına rağmen geleneğin, Batı sanat felsefesi ekolünde yeterince değerlendirildiğini söylemek zordur. Söz konusu ekol, sanatta malzemenin önemini ıskaladığı gibi geleneğin de etkisini görememiştir. Bu durumun sebeplerini Batı sanat felsefesinin modern dönemde kurulmasında aramalıdır. 18. yüzyılda kurulup 19. yüzyıl ortalarında Hegel ile olgunlaşan sanat felsefesi ekolünün sanat açıklamalarında başvurduğu deha ve yaratıcılık kavramları, sanatçının bireyselliğini aşırı derecede vurgulayarak, sanatçının toplumuyla ve sanat geleneğiyle ilişkisini gölgelemiş, sanatçıyı yalnız bir kişilik olarak tasvir etmiştir. Bunun yanında aynı ekolün, Batı sanatı dışındaki sanatları gereğince önemsememesi ve sanatı güzel sanatlar ile Batı’da başlatmaları, Batı dışı toplumların tarih bilincine dair önyargılı yaklaşımları sebebiyle, dönemin filozofları Batı sanatları dışındaki sanat geleneklerinin farkına varmakta zorlanmıştır. Her ne kadar çağdaş sanat, 18. yüzyıldan 20. yüzyıl ilk yarısına kadar hüküm süren modern sanat anlayışına karşı çıksa da günümüzde de sanatçının gelenekten kopuk olarak bireysel yaratıcılığı öne çıkarılmaktadır. Modern sanat felsefesi ekolünün yaratıcılıkla gelenek arasındaki ilişkiyi koparması, geleneğin kültürellikle ilişkisini de gölgelemiş, böylece sanatın kültürellik yönünün ikinci damarı olarak geleneğin gücü anlaşılamamıştır.

Günümüzde ise sanatçının gelenekle irtibatının farklı bir hâl aldığını da belirtmek gerekmektedir. Gelenek kültürellikle doğrudan bağlantılıdır ancak geleneğin bütünüyle yerli olması veya gelenek içindeki kişilerin yerli olması mecburi değildir. Gürsoy’un gelenek yaklaşımında gelenek ile yerli olan bir tutulduğu için, tek gelenek olarak tasavvuf öne sürülmekte, Batılılaşma ile gelen düşüncelerin dışarıdan kaynaklanması sebebiyle gelenek oluşturulamadığı düşünülmektedir (Gürsoy, 2006: 33-43). Bu yaklaşım, gelenekle yerliliği, yerlilik ile de yerelliği bir tuttuğu için

eleştirilmeye ihtiyaç duymaktadır. Oysa yerelliğin yerelleşme olarak düşünülmesi durumunda saf bir geleneğin olmayacağı da göz önüne alınacaktır. Gelenek; ilişkisellik, süreklilik ve yaşamsallık temellerine dayandığı için kaynağının dışarıda olması veya geleneği izleyenler arasında yabancı kültürlerden kişilerin bulunması sorun yaratmamaktadır. Cengiz Can'ın incelenmesinde de dile getirildiği gibi, Batılılaşma projesinde Tanzimat döneminde yurtdışından gelen/getirilen mimarlar, inşa ettikleri yapılarda yerel mimarlık geleneğini takip etmiş, yorumlamışlardır (Can, 2020: 215-218). İstanbul Üniversitesi'nin kapısı süslemesi, motifleri ve at nalı kemeriyle Türk-İslam mimarisine ve süsleme programına uyumlu olmakla birlikte mimarı Fransız Bourgeois'tir (1821-1884) (Can, 2020: 126). Bu durumun yanı sıra bir toplumdaki geleneğin kökeni yabancı toplumlardan da kaynaklanabilir. Neşet Günal, Türk resmindeki figüratif resim geleneğinin önemli isimlerinden olmakla birlikte, 1948 yılında devlet bursuyla gittiği Paris'te Fernand Léger atölyesinden yetişmiştir. Ancak Günal figür resmini kendi açısından okuyarak Günal atölyesini kurmuş ve yeni figür yorumlarının geliştirilmesine vesile olmuştur.

Geleneğin altı çizilen iki özelliği, yabancı kaynaklardan etkilenmesi ve yürütücülerinin yerli olmak zorunluluğundan kurtulmuş olması, günümüzdeki sanatçı-gelenek ilişkisini anlamak açısından akılda tutulmalıdır. Çünkü günümüz sanat dünyasında sanatçının, toplumunun geleneği ve kültürel sanat geleneğiyle ilişkisi zayıflamıştır. Bunun iki sebebi bulunduğu düşünülebilir. İlk neden çağdaş dünyada toplumlar arası ilişkilerin gelişmesi, seyahatlerin, ulaşım ve iletişim olanaklarının artması gerekçeleriyle sanatçının kültürelliğe bağımlılığının azalmasıdır. İkinci neden ise sanat alanlarındaki birikimin çoğalması, sistematize bir bütünlüğe erişmesi dolayısıyla sanat geleneklerinin toplumsal gelenekler üstü bir statüye ulaşmasıyla ilgilidir. Bugün bir resim veya heykel sanatçısı kendisini toplumunun sanat geleneğinden ziyade küresel resim geleneği içinde değerlendirmekten yana olabilir. Bu bağlamda gelenek, sanatçı için bir kaynaktır ve 20. yüzyılın ikinci yarısı dışarıda tutulduğunda, zorunluluğu yüksektir. Ancak gelenek sanatçıyı bağlayıcı değildir ve 21. yüzyılda gelenek-sanatçı ilişkisi toplumsal hareketlilik seviyesinin hızlanması ile giderek gevşemektedir. Bu durum, sanatın kültürelliğinin de güç yitirmesine sebep olmaktadır.

2.3.3. Sembollerin Kültürelliği

Sanatın kültürelliğini tartışmaya izin veren üçüncü nitelik, sanatın sembolik yönüdür. Sembolik düşünme, sanatın ortaya çıkışının ana etkenlerinden biridir. Sembolik düşünme ile insanın soyutlama yetisi, dil, düş kurma, somut ile soyutu ilişkilendirme türünden birçok özelliğini kapsayan bilişsel yeti kastedilmektedir. Bu nedenle sembolik düşünmenin geniş kapsamı, insanoğlunun ürettiği bir nesnedeki sembolik anlama indirgenemez; sembolik düşünme sembolün sebebidir ancak sadece sembol değildir. Sanatın sembolik yanından ya da sanattaki sembolden söz edildiğinde ise, sanat eserinin kendisinin veya sanat eserindeki motifin sembolik özelliği, yani kendisi dışında bir olguya veya anlama işaret etmesi dile getirilmek istenmektedir. Bu bağlamda sembolik düşünmenin ikili bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir. İnsanoğlunda homo sapiens'ten beri gelişen bir özellik olarak sembolik düşünme ve sembollerle iş görme evrensel bir niteliktir. Ancak sembol, yalnızca belli bir toplumsallık içinde anlam kazandığından ötürü de kültürel bir yönü bulunmaktadır. Dolayısıyla sembol evrensellik-kültürellik ikiliğini birlikte taşımaktadır.

Sembolün kültürelliğini gösterebilmek için irdelenmesi gereken konular ve sorunlar sembolün anlamı, sanat eserinin sembolik yanının nerede bulunduğu ve sanattaki sembolün toplumsal yaşam, toplumsal bilinç, kolektif hafıza ile ilişkisi dolayısıyla kültürelliğidir. Sırasıyla bu sorunlar cevaplanmaya çalışılarak sanatın sembolik niteliğinin kültürellikle bağlantısı örnekler üzerinden gösterilmektedir.

Sembolün anlamını karmaşıklıştırarak sorunsallaştıran önemli nedenlerden biri, sembolle benzeşen anlamlara sahip olan birçok kavramın mevcut olmasıdır. Karmaşayı bertaraf etmesi için araştırmacının sembolü hangi anlamda kullandığını açıkça belirtmesi zorunluluk haline gelmektedir. Sembol ile karıştırılan kavramlar için Durand imge, işaret, allegori, amblem, mesel kavramlarını zikretmektedir (Durand, 2017: 13). Hegel ise *Estetik*'inde işaret ile sembolün birbirinden ayrılması gerekliliği üzerinde durmaktadır. Hayvan sembolizmini konu edinen Çoruhlu ise imaj, metafor, alegori ve temsilin, anlam bakımından sembolden çok farklı olmadığını dile getirmekte, sembolün esas özelliğini süreklilik ve tekrarlanma olarak görmektedir (Çoruhlu, 2019: 19). Sembole aynı yaklaşım tarzı Türker'in şiirde imge ve mecazın yerini incelediği makalesinde bulunmaktadır. Türker'e göre sembol, imgenin tutarlı

kullanımıdır (Türker, 2020: 117). Buna göre Türker sembolü, imgenin altına ve imgeden sonrasına konumlandırmaktadır. Çoruhlu'nun sembol ile diğer kavramları benzer bulup ayrımlar üzerinde durmaması önemli bir eksiklik olmakla birlikte Türker'in sembolü çok dar bir alanda düşünmesi ve imge-sembol ilişkisini sıra düzene sokması da doğru bir tavır değildir. Çünkü Türker'in makalesinin girişinde mecaz için tanımladığı özellikler, sembol için de geçerlidir. Sembolün sürekliliği sadece bir yönüdür ve sembolü kuşatıcı olarak kavramaktan uzaktır.

Sembolün yerini, ele aldıkları konu bağlamında inceleyen H.G. Gadamer (1900-2002) ve Martin Lings (1909-2005) ise sembolün neliğini tartışmamakta ve sembolü kanıksanmış anlamıyla kabul ederek kullanmaktadırlar. Gadamer sembolü yorumlayarak sanat eserinin sembollüğünü anlamaya çalışmaktadır. Filozofa göre sanatın antropolojik bakımdan anlaşılabilmesi için temel insan deneyimlerine gidilmeli ve sanat, oyun, sembol ve festival kavramları eksenlerinde okunmalıdır (Gadamer, 2017: 39). Bu bağlamda sembole, sanat incelemesinde önemli bir pay ayıran Gadamer, sembolün kendisi dışında bir başka şeye gönderimde bulunması özelliğini benimsemekte ancak sembolün daha fazlası olduğunu da düşünmektedir. Sembol, gönderimin yanında gönderimde bulunduğu şeyi temsil eder, bugüne taşır ve ona dönüşür (Gadamer, 2017: 63-64). Dolayısıyla da sembol, varlığın artışı, dünyanın zenginleşmesidir (Gadamer, 2017: 64). Gadamer'ın yorumları haklılık taşımakla birlikte yaklaşımındaki antropoloji, antropolojik yaklaşım değildir. Bu yüzden Gadamer'in incelemesi insan doğası bağlamında sembolü araştırdığı izlenimi vermemekte, sanatla kısıtlı bir görünüm sunmaktadır. Öte yandan Gadamer, sanat tartışmasını modern sanatın kavram setiyle sürdürmekte, tartışmayı estetik geleneğin çerçevesi içinde tutmaktadır. Bu nedenle de sembole dair yeni bir söylemde bulunmamaktadır. Lings ise dinsel perspektiften sembole yaklaşmakta, evreni ve içindekileri, tanrısal semboller olarak değerlendirmektedir. Simgeyi, daha yüksek bir gerçekliğin yansıması veya gölgesi olarak tanımlayan Lings (Lings, 2003: 9), simgeyi ve simgeciliği önkabulleri arasına almakta, simgedense simgelerin anlamlarını tartışmaktadır.

Sembolü tartışan üç isim arasında G.W.F. Hegel (1770-1831), A.N. Whitehead (1861-1947) ve G. Durand (1921-2012) öne çıkmaktadır. Hegel estetik, Whitehead

epistemolojik ve toplumsal, Durand ise antropolojik bağlamda konuyu irdelemektedir. Aynı zamanda bu üç isim, incelemelerinde sembol ile kültürellik arasındaki ilişkiye değinmekten geri durmamıştır. Whitehead insan doğasının asli bir özelliği olarak gördüğü sembolizmi, bir başka şeye yönlendiren, gönderimde bulunan duyusal göstergede bulgulamaktadır (Whitehead, 2019: 30-33). Bu bağlamda düşünür, sembolü işarete yakın bir anlamda kullanmaktadır. Bununla birlikte sembolün toplumsal yapıdaki işlevini ele alırken içeriğindeki anlamın yanına duyguyu ve estetiği de eklemektedir (Whitehead, 2019: 79-88). Böylece Whitehead sembolü anlam, duygu ve estetikle donatarak, benzeri kavramlardan ayırabilmekte ve toplum içindeki değerini de açıklayabilmektedir. Sembol, taşıdığı nitelikler sebebiyle toplumu bağlayıcı bir değer olabilmektedir. Buna karşın Whitehead'de sanat eserindeki semboliklik üzerinde özellikle durulmamakta, sembolizm dil ve edebiyatla yakın bağı içerisinde konu edinilmektedir. Bu yüzden sanat eserinin öğelerindeki sembolizm ile kültürellik ilişkisi değini düzeyinde kalmaktadır (Whitehead, 2019: 77-78).

Hegel estetiğinde sembolizm, sanatın tarihsel gelişiminde ilk durağı oluşturmakta, halis sanata giden yolda ön sanat mertebesinde bulunmaktadır. Hegel estetik projesinin ikinci kısmında sembolik sanatı anlatmadan önce sembolü tartışma gereğini duymuştur. Hegel açısından sembol bir çeşit işarettir ancak işareten de farklıdır. İşarete ifade ile anlamı arasındaki bağıntıyı keyfi olarak gören Hegel, sembolü keyfilikle yan yana getirmemektedir. Sembolün işaret ettiği anlamı kendisinde taşıması gerektiğini bildiren Hegel, sembolün anlamla ilişkisini zorunlu görmektedir (Hegel, 2015: 16-17). Başka bir deyişle sembolün duyusal hali ile içerdiği anlam bütünlük oluşturmaktadırlar. Ancak Hegel, sembolün tek bir anlamı değil birden fazla anlamı kapsayabileceğini de hatırlatmakta, sembolün anlamının sabit olmadığını, sembolün özünde belirsiz-anamlı olduğunu öne sürmektedir (Hegel, 2015: 17-18). Sembolün belirsizliğinin çok anlamlılık yanında bir başka sebebi ise, toplumsal bağlamdır. Bir duyusal sunumun sembol olarak görülebilmesi için Hegel, anlamının dolayısıyla toplumsal bağlamının bilinmesini ön şart saymakta, bir toplumdaki sembolün başka bir toplumdan kimseye anlamını bilmediğinde sembolik gelmeyeceğini söylemektedir (Hegel, 2015: 20-21). Hegel'in sembole yaklaşımındaki en çarpıcı yanı da bu nokta meydana getirmektedir. Bir duyusal verinin veya işaretin

sembol olabilmesi için anlamı, anlam için ise toplumsal bağlamın gerekliliğini şart koşması, sembolün ontolojik ve epistemolojik zeminini kültürelliğe dayandırmaktır. Ancak bu noktada bazı çelişkiler de gün yüzüne çıkmaktadır. Sembolün belirsiz anlamlılığı ile toplumsal bağlamın anlam veren zorunluluğu uzlaşmamaktadır. Hegel, sembolü tin-biçim ilişkisi ekseninde düşündüğü için sembolik şekli tinin dışavurumu, tinin zorlamasıyla oluşmuş bir şekil gibi düşünmektedir. Oysa sembolün çok anlamlılığı sebebiyle belirsizliği, tarihsel süreçte farklı toplumların aynı sembole verdiği çeşitli anlamlarla da ortaya çıkabilmektedir. Bu nedenle sembolün anlamla ilişkisi zorunlu olsa dahi anlamın nedeni tarihsel ve toplumsal olabilir. Böyle yaklaşıldığında ise sembolün anlamı zorunlu değil tıpkı işarette olduğu gibi keyfi bir nitelik taşıyabilir.

Sembolü antropolojik açıdan ve kültür tarihindeki yeri bakımından inceleyen Durand ise önceki düşünürlere kıyasla daha net ayrımlara ulaşmıştır. Durand da işaret ile sembolün farkını belirtmek isteyerek tartışmaya başlamaktadır ve Durand da sembolün bir tür işaret olduğunu ifade etmektedir. Bilincin dünyayı doğrudan ya da dolaylı olarak kavradığını düşünen Durand, dolaylı kavrayışlar içine işareti ve sembolü yerleştirmektedir. İşaret somut, olgusal bir şeye, diğer deyişle gerçekliğe gönderimde bulunan ekonomik göstergelerdir (Durand, 2017: 14). Buna göre işaret basit bir şekildir. Durand da Hegel gibi işaretin keyfi olduğunu düşünmektedir. Ancak keyfi olmayan işaretlerden de söz eden Durand, bunları alegorik işaretler olarak isimlendirir. Alegorik işaret, işaretin gönderimde bulunduğu basit, somut bir varlıktan ziyade karmaşık, kavramsal varlıkların somut çevirisidir (Durand, 2017: 16). Adaletin kanıksanmış tasviri olan elinde terazi taşıyan gözleri bağlı kadın, Durand'a göre adaletin allegorisidir. Alegori işaret gibi keyfi değildir; çünkü tasvir ettiği kavramı örneklemek zorundadır. Sembol ise işaretlerden, öncelikle içeriği, yani gönderme yaptığı varlık alanı bakımından başkadır. Sembolik imgelem hiçbir şekilde tasvir edilemez olana ve algılanır nesne yerine bir anlama işaret etmektedir (Durand, 2017: 17). Dolayısıyla sembolün içeriği olgusal değildir. Bu nedenle düşünür sembolik imgelem ile metafizik, sanat, din, büyü arasındaki bağı kaçınılmaz görmektedir. Ayrıca sembol, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki açısından da farklıdır. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki işarette denklik, allegoride çeviri iken sembolde

tecellidir (Durand, 2017: 25). Bu kavram dahi Durand'ın sembolü oldukça aşkın bir yorumlamaya tabi tuttuğunu örneklemektedir. Düşünür, sembolün aşkın ve özgür varlığını muhafaza etmek için, sembolün anlamının kültürellikle sınırlandırılmasını tehlikeli bulmaktadır. Sembolün yorumcuya ihtiyaç duyan doğası, toplumsal bağlamın anlamını kuşatıp işlevselleştirmesi yüzünden köhneleşmekte, sembol memurlaşmaktadır (Durand, 2017: 41-42). Oysa Durand sembolün özgür bir anlama biçimi, hatta anlam yaratıcısı olduğunu öne sürmektedir (Durand, 2017: 46-47). Durand'ın sembole yaklaşımı nettir; sembolü içeriği, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki biçimi bakımlarından işaretten ayırmaktadır. Ancak Durand sembolü kişiselleştirmekte, içeriği dolayısıyla aşkınlaştırıp mistikleştirmektedir. Bu durumda sembolün anlamı, Hegel'in altını çizdiği çok anlamlılık sebebiyle belirsizleşmek yerine, kişiselliği yüzünden belirsizleşmektedir. Sembolik imgelem bilincin önemli niteliği olmakla birlikte, sembolün kolektif bilinçle diyalogu, aşkınlık ve kişisellikten ötürü zayıf kalmış, işaretten sembole geçişin toplumsal dayanağı eksik bırakılmış izlenimi vermektedir.

İşaret, allegori, mecaz ve sembol gibi birbirine benzeyen ama farklılıklar da taşıyan kavramları seçikçe ayıklayabilmek için bu kavramlar arasında hiyerarşik ilişkiler, alt-üst sıra düzenler kurmaktan vazgeçerek, kavramların birbiriyle ilişkisini kesişen kümeler şeklinde düşünmek alternatif bir yol olabilir. Sözü edilen kavramların kesişim noktası, kendi varlıklarının haricinde varlıklara da gönderimde bulunmasıdır. Bunun sebebi ise bu kavramların her birinin, sembolik düşünmenin ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan bu kavramların her birinde bir gösteren, gösterilen ve işaret etme bağıntısı mevcuttur. Sembolü ayırmak için ise şeklinin, içeriğinin ve toplumsal bağlamının birlikte düşünülmesi gerekmektedir. Çünkü bu üç nitelik birbirini etkilemekte, biri olmadan diğeri dayanaksız kalmaktadır. Şekil, sembolü işaretten ayırmak için tek başına yeterli olmamaktır. Sembolün şeklinin karmaşık, işaretin ise basit olduğunu ileri sürmek, antropolojik bakımdan insanoğlunun işaretten sembole zamanla ulaştığı göz önünde bulundurulsa dahi, yeterince açıklayıcı değildir. Basit işaretlerin sembolik değere sahip olduğu birçok örnek verilebilir. Elif harfi basit bir şekle sahip olmasına karşın geniş bir sembolik anlamı barındırmaktadır. Sembolün içeriğinin karmaşıklığı ise güçlü bir ayırım noktasıdır. Karmaşıklığın nedeni sembolün

yalnızca bir işaret aracı değil, duygu ve düşüncenin, his ve anlamın birlikte vücut bulduğu bir temsil, dışavurum olmasıyla yakından ilgilidir. Elif sembolü tanrısal bir anlamın yanı sıra Tanrı'ya karşı duyulan hisleri de taşıyabilmektedir. Bu perspektiften bakıldığında her türden işarete de tarihsel süreçte anlam açısından karmaşıklaştığında sembolik değer atfedilebilir. Ancak anlam ve duygu, bireysel değil toplumsal bir zeminde varlık kazanabilir. Toplumsal bağlam Hegel'in bahsettiği gibi sembolün ontolojik statüsünü belirlemesinin yanında, sembolün içeriğinin de ontolojik ve epistemolojik kaynağıdır. Sembolün tekrarlanması, tutarlılıkla kullanılmasının nedeni de toplumsal bağlamdır. Sembol, toplumsal bağlam içinde işlevsel bir rol kazandığında tekrarlanabilir. Toplumsal bağlam, sembol içeriğinin anlam ve duygu yükü, sembolün şeklini de belirleyici rol oynamaktadır. Sembol nihayetinde bir biçimdir ve yoğun anlam içeriğine sahip bir biçim olarak estetik kaygılarla da sarmalanmıştır. Sembolün varlık bulduğu biçimini veren etkenler arasında estetik bilinç de sayılmalıdır. Böylece sembolün varlığı, içerdiği anlam ve duyguyla birlikte, toplumsal bağlam ve estetik bilinçle kuşatılmış olarak anlaşılırsa, kendine has konumu da anlaşılabilir.

Sanatın kültürelliği bağlamında sembolün yeri sanat eserinin iç yapısında, sanat eserindeki motiflerle sembol arasındaki ilişki bağlamında irdelenebilir. Bütün sanat eserlerinde olmasa da sanat eserlerinin büyük bir çoğunluğunda motifler yer almaktadır. Motif, sanat eserini oluşturan öğelerden biridir. Adnan Turani sözlüğünde motifi sanat eserinin kompozisyon öğelerinden biri ve süs teşkil eden biçimler olarak tanımlamıştır (Turani, 2011: 93). Bu tanım eksiktir ve ne motifi diğer yapısal öğelerden ayırabilme yeterliliğine sahiptir ne de motifin sembolik yanına değinmektedir. Öncelikle motif, herhangi bir sanat eserindeki kendi başına anlamlı bir bütünlük oluşturan en küçük biçimdir. Bir sanat eserinde veya farklı sanat eserlerinde tekrar eden bu biçimler, motif adını almaktadır. Bir biçimin motif olabilmesi için sanat eseri kompozisyonunda mevcut olması, anlamlı bütünlük ve tekrar gereklidir. Motif denilen biçim sanat eseri dışında vücut bulduğunda motif olamayacağı gibi bir kereliğe mahsus kullanıldığında da motif niteliği kazanamayacaktır. Motifin tekrar ve süreklilik özelliği, sembolle paylaştığı bir karakteristiktir. Motifler hayvansal, bitkisel ve geometrik şekillerde olabilir. Motif, sanat eserindeki varlığıyla kompozisyon öğesi

olmasının yanında birtakım anlamlara gönderme de yapabilir. Zorunlu olmamakla birlikte motifler, kendinden fazlasına gönderme yaptığında sembolik bir değere kavuşmaktadır.

Motifin sembolik bir anlama ulaştığı çeşitli örnekler birçok kültürün sanatında bulunmaktadır. Türk-İslam sanatına odaklanıldığında birçok bitkinin, çiçeğin ve ağacın sembolik arka planı dikkati çekmektedir. Malik Aksel kilimlerde, oyalarda, yazma ve basmalarda, hendeseleşmiş, üslûplaşmış sembollerin topluluğun dış ve iç alemini aksettirdiğini dile getirmektedir (Aksel, 2011: 243). Aksel Türk sanatının girdiği her yerde servi motifinin yer aldığını da belirtmektedir (Aksel, 2011: 249). Gerçekten de servi mezar taşlarından çeşmelere, sancaklardan çinilere, buhurdanlardan tılsımlı gömleklere değin birçok yerde motif olarak görünmektedir. Çetin ve Yayık'ın araştırmasına göre servinin on farklı sembolik anlamı üzerinde konuşulabilir (Çetin ve Yayık, 2021: 485-513). Buna göre servi motifi ölümsüzlüğün ve ölümden sonra hayatın, Allah'a kavuşmanın, kötülüklerden korunmanın, düşmandan korunmanın, doğruluğun, zikrin, sabrın, uzun ömrün, bolluk-bereket ve şansın, cennetin sembolüdür. Servinin sembolize ettiği anlamlarla servi ağacının doğrudan ilişkisi gözden kaçmamaktadır. Servi ağacının biyolojik özellikleri, servi sembolünün birçoğuna kaynaklık etmektedir. Servinin güzel kokulu ve uzun ömürlü olması, yüksek boyu ve dayanıklılığı, sabır, uzun ömür, kötülükten korunma, doğruluk gibi anlamlara ilham vermiştir. Ancak servinin biyolojik özellikleri ile sembolik anlamları eşleştirmek yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü servi aynı zamanda bu anlamların içindeki duyguları da taşımakta, servi motifi, servinin uyandırdığı duygu ile yüklendiği anlamı birlikte kompozisyon içinde eritmektedir. İpşiroğlu ile Eyüboğlu'nun da değindiği gibi Van Gogh'un resmindeki servi ile Türk-İslam minyatüründeki servi aynı değildir (İpşiroğlu ve Eyüboğlu, 1954: 7). Bunun nedeni ise serviyi sembolikleştiren toplumsal bağlamdır. Servi motifi, Türk-İslam toplumunun kültürelliğinde söz konusu anlam zenginliğine sahip olmakta, bu kültürel kodlarıyla işlendiğinde sembolik değeri elde etmektedir.

Sanat eserindeki motifin sembolik değerinin kültürellikle ilişkisi açık olmakla birlikte, niçin belli toplumların belli sembolleri tercih ettiğinin tek bir cevabı bulunmamaktadır. Bir diğer deyişle bu hususta indirgemeci yaklaşımlar yanıltıcı

olmaktan kaçınamayacaktır. Bu durumun birden fazla nedeni olduğu sanılmaktadır. Üstelik bu nedenler birbirine zıt olsalar da geçerliliklerini meşru kılacak birçok örnek göstermek mümkündür. Servi ile Türk-İslam dünyasının sanat üretimlerinde çok sık karşılaşılmaması, servinin bu kültürün coğrafyasında yaygın olmasıyla ilgilidir. Ancak Osmanlı mezar taşlarında ve çeşmelerinde sevilen motiflerden olan hurma ağacı veya hurma meyvesi, yaygınlıktan ziyade dini sembolizmi nedeniyle tercih edilmiştir. Yunan, Roma ve Bizans mimarisinde sıklıkla kullanılan *acanthus* motifi de bu kültürlerin hâkim olduğu coğrafyada söz konusu bitkinin kolay bulunuşluğu yönünden değerlendirilebilir. Fakat sıklığın, yaygınlığın aksine nadir olan bir unsur da birtakım toplumlar tarafından tekrar tekrar kullanılan bir motife dönüşebilir. Ian Hodder'ın Çatalhöyük incelemesi tam da bu konu üzerinedir. Hodder, Çatalhöyük toplumunun benekli leopar motifini yaşam alanının değişen çehrelerinde kullanmasına karşın, kazı çalışmalarında bu hayvanın kemiklerine rastlanmamış olmasını merak uyandırıcı bulmuştur (Hodder, 2017: 47). Hodder'ın araştırması, nadir olan unsurların da toplum tarafından motiflerde sembolize edilebileceğini ortaya koymaktadır. Öyleyse bazı motiflerin sembolizminin niçin ilgili toplumlar tarafından tercih edildiğinin tek ve kesin bir cevabı bulunmamaktadır. Birbirine zıt da olabilecek birçok cevabı bulunan bu soruya kesin cevap arayışları, toplumların kültürelliğini ve dolayısıyla değişen ihtiyaçlarını görmezden gelme yanlılığına düşebilecektir. Kültürelilikler motif sembolizminin varlıkça ve anlamca kaynağı olduğu gibi, değişen motif sembolizmlerinin çeşitliliğinin de esas sebebidir.

Sanat eserindeki sembolizmin, toplumun kolektif bilincini ve duygusunu yansıtması, sanatçının da toplumun bir üyesi olarak, eserini üretirken kullandığı motiflerde ve sembolizm uğraşında, toplumun belirlenimi altında kaldığı, kolektif bilinç uyarınca hareket ettiği anlamına gelmemektedir. Bu noktada belirlenim yerine sanatçı-toplum etkileşimi üzerinde durulmalıdır. Sanatçı eserinde motifi işlerken toplumunun düşünce ve duygularına, değer yargılarına önem verebilir, bu yanıyları toplumunun yapısından ve zihin dünyasından etkilenebilir. Ancak motifi üreten kendisidir, yani motif sanatçı elinden çıkmadır. Buna göre toplumun zihin dünyası motife yansısı bile motif, sanatçının estetik bilincinin ve yeteneğinin ortaya çıkardığı bir biçimdir. Sonrasında sanatçının hayat verdiği biçim toplum tarafından

benimsendiğinde süreklilik kazanmakta, farklı sanat eserlerinde tekrarlanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında toplumun kolektif bilincinin sanatçıyı etkilediği gibi sanatçının da kolektif bilinci belirlediği, kolektif bilincin estetik dışavurumunun ve oluşumunun toplum-sanatçı etkileşiminde motiflerin üstlendiği sembolizmde gerçekleştiği öne sürülebilir.

Böylece sembollerin kültürelliği incelemesinde üç temel sonuca varıldığı görülmektedir. Sembol; işaret, mecaz ve alegori gibi benzeri kavramlarla hiyerarşik ilişki içinde anlaşılmak yerine kesişen kümeler olarak düşünüldüğünde işaret etme bu kavramların kesişim noktası olsa da sembolü ayırt eden bazı özellikler de bulunmaktadır. Bu özellikler sembolün şekli, içeriği ve toplumsal bağlamıdır. Birbirini belirleyen şekil, içerik ve toplumsal bağlam, sembolü diğer kavramlardan farklılaştırmaktadır. İkinci olarak sembol, sanat eserinde motifler üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Motif, kendisinin ötesindeki anlama ve duyguya gönderme yaptığında sembolik değer almaktadır. Bazı toplumlarda öne çıkan motifler, motiflerin sembolik yanlarının kültürellikle irtibatına işaret etmektedir. Bununla birlikte niçin bazı motifleri belli toplumların tercih ettiğinin indirgemeci değil birçok farklı cevabı bulunmaktadır. Üçüncü olarak motifin sembollüğünde, sanatçının özgürlüğü ortadan kalkmamaktadır. Toplumsal bilincin estetik yansımada sanatçının önemli payı bulunmakta, sanatçı-toplum etkileşimi bağlamında motifin sembolizmi hayat kazanmaktadır. Öyleyse sembol; ontolojik, epistemolojik ve estetik açıdan toplumsal bağlam sayesinde var olabildiğinden ve motifler üzerinden belli toplumlarca tercih edilip benimsendiğinden, kültürellikle ilgilidir ve kültürellik bakımından tartışmaya, çözümlenmeye elverişlidir.

Tezin ikinci bölümünde sanatın kültürelliği incelenerek, sanatın kültürel bir yanı bulunduğu, kültürellikle yüklü olduğu malzemenin, geleneğin ve sembollerin kültürelliği ile temellendirilmeye çalışılmıştır. Bir sonraki bölümde bu defa sanatın yapısını oluşturan diğer yanı olan evrensellik incelenerek sanatın evrenselliğinin nedenleri açıklanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATIN EVRENSELLİĞİ/İNSANŞUMÛLLÜĞÜ

Sanatın evrensel olduğu bir söylem olarak yaygın ve benimsenmiş bir görüştür. Bu görüşün kaynağı 18. yüzyıl Avrupa'sının toplumsal gelişmelerinde ve felsefesinde bulunmaktadır. Geleneksel sanat sistemi, 18. yüzyıldaki gelişmelerle aşınarak kurumsal sanat sistemi kurulmuştur. Kurumsal sanat sisteminin ilk evresi modern sanat sistemi, yeni değerleri ve yapısıyla 18. yüzyıldan 20. yüzyıla değin egemen sanat sistemi olmuştur. Modern sanat sisteminin ayırıcı vasıflarından biri, sanatın evrenselliği düşüncesinin de yapısal unsurları arasında bulunmasıdır. Bu düşünce modernizmin sömürgeci ideolojisiyle birleşerek Batı sanatının diğer toplumlara sokulmasını da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla sanatın evrenselliği ile Batı sanatının üstünlüğü düşünceleri, aynı zamanlarda üretilmiş ve birbirini beslemiştir.

Sanatın yapısı bağlamında sanatın evrensel olduğu öne sürüldüğünde ise kastedilen Batılı anlamda bir evrensellik söylemi değildir. Bu nedenle sanatın nasıl ve ne yönlerden evrensel olduğunu temellendirebilmek için, öncelikle modern sanatın evrensellik söylemi çözümlenmelidir. Modern sanat sisteminin kuruluşu ve özellikleri belirlenerek, modern sanattaki evrensellik düşüncesi sorgulanmaktadır. Konuyla ilgili 18. ve 19. yüzyıl filozoflarının görüşlerindeki eksik ve çelişkili yanlara işaret edilerek, Batı düşüncesinde sanatın evrenselliği düşüncesinin temel özellikleri ve sorunları değerlendirilmektedir.

Modernitenin sanatın evrenselliği görüşünün çözümlenmesi evrensellik kavramını da tartışmaya açmaktadır. Evrensellik kavramının tarihsel kurgulanışı, içeriği ve anlamı gereği konumlanması sorunlar barındırmaktadır. Bu doğrultuda kavramın yüklendiği anlam açığa çıkarılarak yetersizlikleri gösterilmekte, sanatın yapısının bütün insanlıkla ilişkisini kurmak için yeni bir kavramsallaştırma önerilmektedir.

Yeni kavramsallaştırma ışığında sanatın evrenselliğinin ilkeleri açıklanmakta, sanatçıda, sanat eserinde ve alımlayıcıda sanatın insanşumûl yanı gösterilmektedir. Bu

bağlamda sanatçıdaki sanat duygusunun, sanat eserindeki duy(g)usal deneyimin ve alımlayıcının sanatı bir değer olarak görmesinin üzerinde durulmaktadır.

3.1. Modern Sanat Sisteminin Kuruluşu ve Sanatın Evrenselliği

Shiner, modern sanat sisteminin 1680 ile 1830 arasında tedricen ve muhtelif etkenlerin bileşimiyle meydana geldiğini ve kurumsallaştığını dile getirmektedir (Shiner, 2013: 117-118). 1680-1750 arasında Orta Çağ boyunca tartışılan sanatların sınıflandırılması meselesindeki kararsızlık giderilerek güzel sanatlar kategorisi belirginleştirilmiş ve genel kabul görmüştür; buna göre güzel sanatlar şiir, resim, müzik, heykel ve mimaridir (Shiner, 2013: 129). 1750-1800 arasında sanatçı ile zanaatkar arasındaki ayrım keskinleşmiş ve iki ayrı meslek grubu yanında sanat ile zanaat gibi iki ayrı ontolojik belirlenim netleşmiştir. 1800-1830 arasında ise estetik ve sanat, düşünsel temellerini ve bağımsızlığını kazanmıştır (Shiner, 2013: 117-118). Bu bağlamda modern sanat sisteminin kurucusu olarak tek bir etken veya tek bir kişi gösteren indirgemeci yaklaşımlar yerine modern sanat sistemini karakterize eden temel nitelikleri oluşturan sosyo-ekonomik ve sosyo-politik verilere bakılması daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Sanatın evrenselliği düşüncesi, modern sanat sisteminde sosyo-politik gelişmeler yanında felsefi temellendirmelerle meydana gelmiş bir düşüncedir. Dolayısıyla bu düşüncenin hem kurumsal hem de kuramsal yönleri bulunmaktadır. Avrupa’da yükselen burjuvazi ile gelişen yeni beğeni kültürü, kurumsal yapılanmaları ve felsefe gündemini de etkilemiştir. Kalın, modernitenin medeniyet algısını sorguladığı çalışmasında, medenilik kavramının estetikle ilişkisine parmak basmaktadır. Kalın, nezaketi/medeniliği ifade eden ‘*courtesy*’ kavramının, siyasal ve ekonomik iktidarın toplandığı ‘*court*’tan geldiğini belirterek, yönetim merkezinde bulunan aristokrat ve burjuvaların davranış biçimlerine gönderme yaptığını ifade etmektedir (Kalın, 2018: 41). Buna göre medeni olan, gücü de elinde bulunduran yönetici sınıf çevresidir. Bu çevrenin davranışları medeniliğin kriterlerini belirlerken, seçkin sınıfın dışında kalanlar ya da davranış kalıplarına uymayanlar ise medenilikten uzaktır. Kalın, medeniliğe dair davranış kalıplarının Orta Çağ sonlarında önce İtalya’da, sonrasında Fransa’da ve giderek tüm Avrupa’da yaygınlaştığını belirterek, başlangıçta sınıfsal ve milli bir kimliğin Avrupalı olmayan toplumlara karşı kolektif bir tanımlama ve

üstünlük vasfına dönüştüğünün altını çizmektedir (Kalin, 2018: 41-42). Kalın’a göre Avrupa’nın medenilik tanımının içeriği “muayyen bir davranış seti ve estetik anlayışı”dır (Kalin, 2018: 42). Estetik bağlamında medeni insan, zevk-i selim sahibi insandır (Kalin, 2018: 43). Böylece beğeni sınıfsal bir nitelik arz etmektedir. Yükselen burjuvazinin ve aristokrasi kimliğinin bir parçası olarak beğeni, 18. yüzyılın Salon’larında ve müzelerinde sınanma ve onaylanma olanaklarını da bulacaktır.

Beğeni sorunu aynı zamanda insan doğası sorununun da bir parçasıdır. 18. yüzyılda düşünürlerin insan doğası sorunu üzerinde yoğunlaşmasının yine Avrupa’daki gelişmelerle doğrudan ilgisi bulunmaktadır. İnsan doğası felsefenin Antik Çağ’dan beri soruşturduğu konular arasındadır ancak modern dönemdeki gelişmeler sorunu yeniden düşünmeyi gerektirmiştir. Bu durumun arkasında Rönesans ve Reform bulunduğu gibi coğrafi keşiflerin olduğu da düşünülebilir. Rönesans dikkatleri yeniden insan üzerine toplarken Reform hareketleri sekülerleşmeyi hızlandırmış, coğrafi keşifler sayesinde keşfedilen yeni insan ırkları merak uyandırmıştır. Söz konusu gelişmeler bir araya geldiğinde ise insanın tanımının yeniden ele alınması zorunluluğu kendini duyurmuştur. 17.-18. yüzyılda deneyci İngiliz düşünürlerinin insan doğasını epistemolojik ve etik açılardan seküler ve evrensel olarak açıklama girişimleri öne çıkmaktadır. İnsan doğasının çeşitli bağlamlarda tartışılmasının unsurlarından biri olarak beğeni sorunu da bu noktada gün ışığına yükselmektedir. Beğenen bir varlık olarak insanın neyi niçin beğendiği, beğenin sabit mi değişken mi olduğu ya da göreceli mi evrensel mi olduğu, beğeni sorununun içeriğini oluşturmaktadır. Batı düşüncesinde insan doğası ve beğeni sorunu, modern sanat sisteminin kuruluşuyla aynı zamana denk gelerek sanatı da kapsama alanına almıştır. Sanatın evrenselliği düşüncesine giden yolu, sınıfsal beğeni anlayışıyla insan doğasının evrenselliği arasındaki uzlaştırma denemeleri meydana getirmiştir. Yükselen beğeni kültürünün etkisi, halka yönelik müzelerin yaygınlaşması ve insan doğasını açıklama çabası, sanat felsefelerinin evrensellik söylemini şekillendirmiştir.

Modern sanat sisteminde sanatın evrenselliği düşüncesi, felsefeden önce modern sanatın kurumsallaşmasının en önemli yapılarından biri olan müzede somutlaşır. Müze, evrensellik düşüncesinin görselleştirildiği mekândır. Evrenselliğin felsefi temellendirilmesi ise müzelerden sonra ve müzelerle birlikte gerçekleşmiştir.

Müzenin, sanatın evrenselliği düşüncesi üzerindeki etkisi üç maddede özetlenebilir: İlk olarak müzeler, -başlangıç örneklerinden itibaren²⁹- kurucuları için evrensellik temsiline yaratılmasının mekânları olmuş ve bu düşünce zamanla, özellikle 18.-19. yüzyıllarda hem evrensellik hem de ulusallık biçimlerine bürünerek ideolojikleştirilmiştir (Duncon ve Wallach, 2017: 52-69). İkinci olarak müze, 18.-19. yüzyıllarda mimarisi, iç yapısı ve içerdiği eserlerle kitleleri eğiterek ortak bir yurttaşlık ve beğeni kültürünün, görüşünün oluşmasına önayak olmuştur (Duncon, 2017: 207-212). Üçüncü olarak ise müze, sömürgecilik döneminde Avrupa'dan taşarak, koloni ülkelerinin beğeni kültürünü ve hafızasını (Anderson, 2017: 198-203), dahası görsel rejimlerini şekillendirmiştir (Mitchell, 2001: 20-49).

19. yüzyılda ise sanatın evrenselliği düşüncelerinin beğeni dışında nedenleri olduğu görülmektedir. 18. yüzyılın beğeni yüzyılı olması devamında estetik alanının kurulmasını ve sanat üzerine tartışmaların da beğeni üzerinden yürütülmesini getirmişti. 19. yüzyıla yaklaşıldıkça sanatın bağımsız bir değer olarak tartışılmaya başlandığı, 19. yüzyılda bütünüyle beğeniden sıyrıldığı, filozofların eserleri incelendiğinde görülmektedir. Bu noktada sanat felsefesinin iki önemli ismi olan F. Schiller (1759-1805) ve Hegel'de beğeni değil sanat konu edinilmiştir. Ancak bu defa sanat, mutlak kavramı ile ilişkilendirilmiş, mutlağın evrenselliği sanatın evrenselliği düşüncesine de imkân sağlamıştır. Schiller'de sanat mutlağa giden yolu açmakta, Schelling'de mutlak sanatta somutlaşma, Hegel'de ise sanat somutlaşmasının yanında mutlağın kendini keşfetme duraklarından birisi konumuna gelmektedir. Böylece sanat incelemelerinde yeni bir doğrultuya girildiği gibi sanatın evrenselliği düşüncesi de kendi içinde değişime uğramış, farklı temellendirme güzergâhları bulmuştur.

²⁹ Müzenin ilk örneği olarak gösterilen İskenderiye'deki *Museum*'da evrensellik düşüncesinin izleri de fark edilmektedir. M.Ö. 4. yüzyılda Büyük İskender'in arzusu olan müzeyi I. Ptolemaios kurmuştur ve burada Akdeniz coğrafyasında yazılmış eserler toplanır, gemilerden yağmalanır, gerekirse orijinal eserler getirilerek kopyalanıp iade edilirdi. Sahip olduğu eserlerin zenginliğiyle şöhreti artan *Museum*, bir müze/kütüphanedir ve zamanla farklı yapılarla genişleyerek, bitki ve hayvanların incelendiği bahçeleri de içermiştir (Artun, 2014: 13-14). *Museum*'u ayrıcalıklı kılan, var olan tüm bilgiye sahip olma hırsı ve bunun ideolojik bir gösteriye dönüşmesidir. Artun'a göre İskenderiye *Museum*'un etkisi ile dünyanın ilk metropolü olmuştur (Artun, 2014: 15). *Museum*'un geliştirilmesinin ardındaki yağmalamalar, müze mekanının kenti dönüştürürken imaj unsuruna dönüşmesi, içerdiği eserlerin tasniflenmesi dolayısıyla bilginin yeniden yapılandırılması özellikleriyle modern dönemde karşımıza çıkan müzenin atasıdır (Artun, 2014: 17).

Sanatın, beğeni başlığı altında tartışılmasından bir değer olarak kendisinin tartışılmasına geçilmesinde, doğadan üstün olarak değerlendirilmesinin payı olduğu öne sürülebilir. Hume'un (1711-1776) denemelerinde ve I. Kant'ın (1724-1804) *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde doğanın sanattan üstün olduğu açıkça ifade edilmektedir. Hume, Epikürcüler hakkındaki denemesinde insanın ürettiği en yüksek sanat eserinin güzellik ve değer açısından doğanın ürettiğinin en kötüsüne bile denk olamayacağını bildirmektedir (Hume, 2017: 33). Kant ise doğa güzelliğinin sanat güzelliğinden üstün olduğunu, çünkü dolaysız bir ilgi uyandırdığını ifade etmektedir. Ayrıca Kant'a göre sanat güzelliğinin hiçbir bağlantısı olmamasına karşılık, doğa güzelliğinin ahlakla, 'ahlaksal iyi' ile ilgisi bulunmaktadır. Bu nedenle de doğa güzelliği, sanattan üstündür (Kant, 2016: 113). Fakat bu durum Schiller'in eserine bakıldığında tersine dönmüştür. Her ne kadar Schiller, kendisini felsefede Kant etkisinde kalmış olarak nitelendirse de (Schiller, 2020: 21; Aytaç, 2020: 14), Kant estetiğinden ayrıldığı esaslı noktalar da bulunmaktadır ve sanatın, doğadan üstünlüğü de söz konusu ayrışmalardan biridir (Schiller, 2020: 48).

Sanatın böylesine önemsenmesinin ve doğanın ikinci plana atılmasının sebebi, düşünürlerin döneminde yaşanan kültürel yarıma ve felsefî boşlukla doğrudan alakalı olmalıdır. Yükselen burjuvaziyle birlikte piyasa değerlerinin hakimiyeti, siyasi karışıklıklar ve toplumsal dönüşümler kültürün kendisinden beklenen yüksek değerlerin sorgulanmasına sebep olmuştur. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*'nin temel sorununu kültürel yarımanın nasıl onarılabileceği şekillendirmektedir. Hegel de doğanın zorunluluğu ile insanın özgürlüğü arasındaki karşıtlığın modern kültürde en sert biçimde keskinleştiğini ve doruğa çıktığını dile getirmektedir (Hegel, 1994: 53-54). Hegel, tarımsal üretimin azalmasına ve ormanların yok olmasına karşın sanatsal çabanın azlığından ve lüksün artışından şikâyet etmektedir (Hegel, 2010: 87). Hegel'in de işaret ettiği gibi bu sorun modern kültürün ve aynı zamanda felsefenin sorunudur (Hegel, 1994: 55).

Kant, doğanın zorunluluğu ile insanın özgürlüğü arasındaki uzlaşmazlığı, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* ile kapatmaya, zorunluluk ile özgürlüğü uyumlu kılarak insanın bütünlüğünü sağlamaya çalışmıştı. Bu noktada da estetik birleştirici, bütünleştirici, dahası kurucu bir rol almaktadır. Kant estetiğinden ilham alan Schiller'de ise sanat,

kültürün parçaladığı insanı bütünselliğine kavuşturduğu gibi özgürlüğün ve iyiliğin de sebebi olacaktır. Böylece sanat 18. yüzyılın beğeni tartışmalarından kurtularak, insanın kurucu unsuru olarak görülüp bağımsızlaşmaya ve rolünün öneminden ötürü mutlaklaşmaya başlayacaktır.

3.1.1. Sanatın Evrenselliği Düşüncelerinin Temel Özellikleri

Sanatın evrenselliği düşüncesi, evrenselcilik gerekçeleri içinde nerede konumlandırılabilir? Wallerstein'a göre Avrupa evrenselciliği bir bütündür ama bu evrenselciliğin kendini haklılaştırmasının üç çeşidi söz konusudur. Sömürgeciliğin de gerekçeleri olarak görülebilecek, evrenselcilik çağrılarının çeşitleri: 1) insan haklarını koruma ve demokrasiyi ileri götürme kaygısı, 2) Batı medeniyetinin ötekilerden üstün olduğu çünkü evrensel değerler ve hakikatler üzerine kurulduğu iddiası, 3) piyasaların bilimsel doğruluğu. Bu gerekçeleri Wallerstein, evrenselcilik çağrısının üç çeşidi olarak sunmaktadır (Wallerstein, 2018b: 10). Yine Wallerstein, evrenselcilik söylemi analizinde ilerleyerek, sömürgeciliğin müdahalelerinin temelindeki dört argümanı da ortaya koymaktadır. Bu argümanlar, ötekilerin barbarlığı, ötekilerin evrensel değerleri ihlal eden uygulamalarını sonlandırmak, ötekiler arasındaki masumları savunmak ve evrensel değerlerin yayılmasını mümkün kılmaktır (Wallerstein, 2018b: 17). Wallerstein'ın evrenselcilik gerekçeleri ve argümanları bağlamında bakıldığında, modernitede gelişen sanatın evrenselliği düşüncesinin, evrenselcilik çağrılarının ikincisine (Batı medeniyetinin ötekilerden üstün olduğu çünkü evrensel değerler ve hakikatler üstünde kurulduğu iddiası) ve sömürgecilik argümanlarından dördüncüsüne (evrensel değerlerin yayılmasını mümkün kılmak) yakın olduğu anlaşılmaktadır.

18. yüzyılda modernite içinde gelişip büyüyen kurumsal sanatın ilk evresi olan modern sanat sistemindeki sanatın evrenselliği düşüncesi, kurumsal ve felsefi dayanaklara sahiptir. Kurumsal dayanakları meydana getiren müzeler ve felsefi dayanakları oluşturan 18. ve 19. yüzyıl sanat felsefeleri incelendiğinde, kurumsal ve felsefi yönler arasındaki tutarlılık açığa çıkmaktadır. Ancak böyle bir incelemenin gösterdiği bir başka önemli nokta ise, Batı düşüncesinde sanatın evrenselliği görüşünün birtakım temel özelliklere ve bir gelişim çizgisine sahip olduğudur. Sanatın evrenselliği düşüncesinin temel özellikleri maddeler halinde sıralanabilir:

1) Sanatın evrenselliği düşüncesi modernitenin ve modern Batı sanatı düşününün keşfidir. Modernite öncesinde sanatın evrenselliğinin incelendiği, felsefi olarak soruşturulduğu görülmemektedir. Bu gelişmenin 18. yüzyılda yaşanmasının sebebi olarak sanatların zanaattan aynı dönemde ayrılması gösterilebilir. Sanatın bağımsızlaşıp özerkleşmesi, sanatın bir değer olarak başlı başına tartışılmasına önayak olmuştur. Sanatın evrenselliğinin felsefi olarak tartışma gündemine girmesi, sanatın özerk değerinin de temellendirilmesini getirmiştir. Sanatın felsefi açıdan temellendirilmesi, sanatın varlığını, değerini ve söylemini güçlendirmiştir. Modern Batı sanatı temellendirmesini felsefede bularak, kurumsal dayanaklarını da sağlamlaştırmıştır.

2) Sanatın evrenselliği düşüncesi gelişim çizgisine sahiptir. 18. yüzyılda sanat, beğeni başlığı altında tartışılırken, giderek özerkleşmesiyle, 19. yüzyılda kendisi üzerinden tartışılmıştır. Bu farklılık, sanatın evrenselliği düşüncesinin çeşitlenmesini de beraberinde getirmiştir.

Sanat bağlamında beğeni daima söz konusu bir unsur olmakla birlikte, 18. yüzyılın sosyal koşullarında beğeni, sanat için başat kritere dönüşmüştür. Bu bağlamda estetik, beğeni çerçevesinde sanatı incelemiştir. Sanatın evrenselliği de beğenin evrenselliği üzerinden irdelenmiştir. Montesquieu beğenin ortak nedenlerini, Hume beğeni yargısının evrenselliğinin sanat dünyasındaki olanağını, Kant ise beğenin insan doğasındaki epistemolojik kaynaklarını temellendirmeyi denemiştir. Bu düşünürler elinde sanatın evrenselliği, insan doğası ve epistemoloji üzerinden temellendirilmeye çalışılmıştır.

Montesquieu'nun (1689-1755), beğeni incelemesinde sanat, beğeni başlığı altında tartışılmaktadır. Sanat yanında doğanın da beğenin nesnesi olduğu dile getirilse de tartışma sanatın beğeniye hitap etmesinin nedenleri üzerinde durmaktadır. Haz, beğeni ve güzel, incelemede birbiri içinde erimektedir. Montesquieu'ya göre fayda gözetmeksizin bakmaktan keyif aldığımız şeyler güzeldir (Montesquieu, 2020: 19). Sanatın mükemmelliği de olabildiğince fazla haz veren nesneleri sunmasındadır (Montesquieu, 2020: 23). Güzelliğin kaynağı ruhta bulunduğu için düşünür de ruhun haz duyma sebeplerini ele alarak beğeniye açıklamaya çabalar. Montesquieu, beğenin nedenlerini sırasıyla gözden geçirmektedir: zekâ, merak, düzen, çeşitlilik,

simetri, tezatlık, sürpriz, şaşkınlık, akıl. Belirtilen unsurlar, beğeniye yol açan sebeplerdir.

Beğeni konusunu sorgulayan bir diğer düşünür olan David Hume'un *Beğeni Standardı Üzerine* isimli makalesi, Hünler'e göre modern estetik teorisinin kilometre taşlarındandır (Hünler, 2011: 275). Hume, beğenilerin kişiden kişiye değiştiğini söyleyerek başladığı denemesinde bir standart arayışında olunmasının da doğal olduğunu dile getirmektedir (Hume, 2017: 89-92). Kaldı ki böyle bir standart arayışını doğrulayacak, yüzyıllardır herkes tarafından beğenilen sanat eserleri de mevcuttur. Hume, Homeros örneğine başvurarak, üstünden ne kadar zaman geçse de farklı farklı ulusların yine de sanatçıyı beğenmekten kendini alamadığını öne sürer (Hume, 2017: 95-96). Başka bir deyişle Hume, klasik ya da kanonik sanat eserlerinin bulunduğunu ve bunların beğeni standartlarının varlığını ispatladığını düşünmektedir. Ancak böylesi beğeni standartları var ise bunları kim belirleyecektir?

Hume herhangi birinin beğeni hakkındaki yargısını güvenilir bulmaz. Bu noktada beğeni duygusu ile beğeni yargısı ayırımına dikkat etmek gerekir. Hume'a göre güzellik, ruha haz ve doyum veren bir duygudur; beğeni ise güzelliğin farkına varılmasıdır (Özel, 2017: 52-55). Özel'in yorumuna göre Hume beğeni duygusunun değil, beğeni yargısının ölçütünü araştırmaktadır (Özel, 2017: 58-59). Beğeni duygusu öznel olsa da beğeni yargısında belli nesnellikler yakalanabilir. Hume, beğeni yargısına güvenilebilecek kişilerin 'beğeni inceliği'ne sahip olması gerektiğine işaret etmektedir (Hume, 2017: 98). Sadece duyuları oldukça keskin ve alanında yeterli uzmanlığa ve tecrübeye sahip kişilerin beğeni yargıları dikkate alınmalıdır. Bu kişiler ise sanat eleştirmenleridir (Hume, 2017: 105). Hume denemesinde, beğeni prensiplerinin neden evrensel olduğunu açıklamadığı gibi sanat eleştirmenlerini beğeni ölçütlerini sunacak kesim olarak adres göstermekle yetinmiş fakat ölçütlerin neler olduğunu da belirsiz bırakmıştır.

Kant'ın beğeni sorununa yaklaşımı felsefi anlamda daha geniş ve yeni kavramsallaştırmalara varan daha cüretkâr bir atılımdır. Beğeni, Kant estetiği ve sanat

felsefesinin kalkış noktasıdır. Kant, beğeni teorisi³⁰ etrafında estetikten sanat felsefesine giden bir sanat kuramı inşa etmiştir. Bu nedenle 18. yüzyıl estetiğinde Kant'ın yeri çok önemli olmakla birlikte, düşünürün görüşleri sonraki yüzyıllarda da estetiğin gelişimini yönlendirmesi açısından sürekli tartışılan bir değere sahiptir (Erenözlü, 2020: XIII; Perniola, 2015: 18).

Tıpkı Montesquieu ve Hume'da olduğu gibi Kant'ta da beğeni ile güzel birbiriyle iç içedir. Kant'a göre beğeni, güzeli yargılama yetisidir (Kant, 2016: 39). Güzeli ise Kant'ın incelemesinde dört ilke ile belirlenmektedir (Kant, 2016: 39-67): Güzeli, hiçbir çıkar olmaksızın ya da fayda amacı gütmeksizin hoşla giden, diğer bir deyişle beğenilendir. Güzeli olan kavramlara dayanmaksızın evrensel olarak hoşlanılandır. Güzeli olan nesnenin ereksiz erekselliğindedir; nesnenin ereksiz ereksel yönünü oluşturan biçimindedir. Güzeli son ilkesi ise ikinci ilkeye benzer şekilde, güzeli kavramsız ama zorunlu bir hoşlanmanın nesnesi olduğudur. Düşünürün güzele ilişkin belirlenimlerinde güzeli sebebi olarak beğeni ve zorunluluğu olarak evrensellik dikkati çekmektedir.

Kant'ta beğeni, insanın zihin yetileri arasındaki oyundan ibarettir. Beğeni, nesnenin biçimini alımlayan imgelem yetisi ile anlık arasındaki uyumdan doğmaktadır. Bu bağlamda beğeni, imgelem ve anlığın uyumlu oyunundan duyulan hazdan açığa çıkmaktadır (Kant, 2016: 31). Ancak beğeni nesnenin biçimine bağlı olduğu ve söz konusu biçimden alınan haz çıkarsız ve kavramsız olduğu için, beğenin ya da güzeli evrensellik talebi de zorunlu olarak kendini göstermektedir (Kant, 2016: 31). Böylece Kant'ta beğenin/güzeli evrenselliğinin üç sebebi olduğu görülmektedir ve bu sebepler birbiriyle bağlantılıdır: beğenin zihin yetileriyle ilgili olması ve bu yetilerin tüm insanlarda aynı olması; beğenin nesnenin biçimi ile ilgili olması; beğenin çıkarsız ve kavramsız olması.

Kant estetiğinin en çarpıcı ve bulanık noktasını evrensellik düşüncesi oluşturmaktadır. Bulanıklığın sebebi, Kant'ın beğenin öznelliğini sıklıkla hatırlatması yanında evrensel de olduğunu öne sürmesindedir. Bunu gidermek için

³⁰ Heimsoeth, Kant'ın 1771'de yazdığı bir mektubu anarak, bu mektupta düşünürün, çabasını 'zevk teorisi' olarak adlandırdığından bahsetmektedir. Heimsoeth çevirisinde beğeni yerine zevk kavramı tercih edilmiştir, bkz. Heimsoeth, 2019: 156.

düşünür, ne türden bir evrenselliğe işaret ettiğini açıklamaktadır. Buradaki evrensellik, öznel evrenselliştir (Kant, 2016: 46). Kant’a göre beğenin evrenselliği, herkesin aynı beğenide uzlaşması gibi bir sonuç doğurmaz; evrensellik bir idea olarak göz önünde bulundurulmalıdır (Kant, 2016: 49). Böylesi bir evrenselliğin var olabilmesi için ise bireylerde bunu mümkün kılacak bir ortak duyunun bulunması gerektiğini belirten Kant (Kant, 2016: 65), ortak duyu veya sağ duyudan ayırarak ortak estetik duyu (*sensus communis aestheticus*)nın varlığını tasarlar (Kant, 2016: 110). Herkeste bulunduğu düşünülen ortak estetik duyu, beğenin evrensellik talebinin altyapısıdır. Altuğ, Kant estetiğindeki evrensellik idealini, taşıdığı *humanite duygusu* ve *insanlık idesinden* ötürü övgüyle karşılamaktadır (Altuğ, 2016: 278).

Kant estetiğinde beğeni öznel ve kanıtlanamaz ya da temellendirilemez (Kant, 2016: 102). Bu anlamda beğeni yargısının başka bireyler üzerinde zorlayıcılığı veya ikna ediciliği de bulunmaz. Bununla birlikte beğenin özel şartları yani alımlanma biçiminin epistemolojik dayanakları, beğenin evrenselliğini varsaymayı gerektirmektedir. Kant’ta beğenin evrenselliği, teorik ve mantıksal bir tutarlılık gereği var olan mantıksal bir evrenselliştir; pratik bir evrensellik değildir.

19. yüzyıla yaklaşıırken, Schiller ile sanat özerk ve mutlak bir değer olarak belirmeye başlar. Bu durumda sanatın evrenselliği de sanat eserinin varlığı esas alınarak temellendirilir. 19. yüzyılda Schelling (1775-1854) ve Hegel’de sanatın evrenselliği, mutlağı içeren, dışa vuran ve duyumsal kılan sanat eserinin kendisinin evrenselliğidir. Böylece sanat eserinin evrenselliği beğeni kavramından mutlak kavramına doğru genişlerken, seküler bir tartışma evreninden çıkarak teolojik bir dile bürünmüştür. Varılan bu nokta, sanatın evrenselliğinin mutlaklık üzerinden tartışılması veya sanatın mutlaklaştırılması, sanatı tarihsel ve toplumsal köklerinden kopararak aşkınlaştırmıştır.

Schiller’in mektuplar biçiminde kaleme aldığı *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, çağın durumunu şair-filozofun gözünden tasvir eder. Schiller, insan ilişkilerine faydanın egemen olduğunu (Schiller, 2020: 23), kültürün insanın bütünlüğünü bozduğunu ve insanın parçalanıp kendine yabancılaştığını tespit etmektedir (Schiller, 2020: 36-37). Schiller piyasa değerlerini, makineleşmeyi ve bilimin değerlerini hedef almakta, insanın bütünlüğünün nasıl tesis edileceğini araştırmaktadır. Düşünür,

dokuzuncu mektupta her türlü bozulmaya karşın saf kalabilen tek kaynağın güzel sanatlar olduğunu söyleyerek, kültürel yıkımın çaresini de göstermektedir (Schiller, 2020: 47). Schiller'e göre sanat konu ve biçimin birliğinden oluşmaktadır. Bir başka deyişle içerik ve biçim sanatın temel bileşenleridir. Schiller, içeriğin değişken olduğunu ancak biçimin değişmez, mutlak olduğunu iddia etmektedir (Schiller, 2020: 48). Biçimin niçin mutlak olduğunu anlayabilmek için düşünürün insan görüşüne yakından bakılmalıdır. Schiller, insanı da bir karşıtlık içinde ve kavram çiftiyle anlamlandırmakta, insanda duysal dürtü ile biçim dürtüsünün bulunduğunu ifade etmektedir (Schiller, 2020: 59). Duysal dürtü, insanın duysalarının etkisi altında kalmasını ifade eder. Bu durum insan için zorunludur ve duysalar insana malzeme sağlar. Ancak duysal dürtünün sınırlarında kalan insan gerçekten bir insan olamaz. İnsan, duysalarının taşıdığı malzemeye ve doğaya biçim dürtüsü ile şekil vererek insanlığının farkına varır. Düşünür, biçim dürtüsünün kaynağının insanın mutlak varlığı olduğunu belirtir (Schiller, 2020: 60). Bu doğrultuda biçim dürtüsü, değişmez, bölünmez ve çelişmez bir bütünlüğe maliktir. Bu özelliklerinden dolayı biçim dürtüsü Schiller nezdinde zamansız ve ebedidir; özgürlüğe ve hakikate giden yol da kendisinden geçmektedir. Öyleyse Schiller açısından form dürtüsü evrenseldir ve insanlık idealinin de harcını oluşturmaktadır. Schiller, bu iki dürtüden birinin hâkim olmasından değil, uyumlu birliğinden söz etmektedir (Schiller, 2020: 66). Böylesi bir birliğe varıldığında insanın artık bireylikten çıkarak insanlığı içereceğini, birey değil tür olduğumuzu, bütün kafaları ve gönülleri temsil ettiğimizi anlatmaktadır (Schiller, 2020: 61). Schiller'in insanlık görüşü ile tanrısallık arasında da doğrudan ilişki bulunmaktadır. Düşünür, tanrısallığı kudretin mutlak ilanı ve görüntünün mutlak birliği olarak tanımlamaktadır (Schiller, 2020: 57-58). Duysal dürtü ile biçim dürtüsü mükemmel bir uyum yakaladığında, tanrısallık kavramına ulaşılmış olacaktır (Schiller, 2020: 58)³¹.

³¹ Schiller'in eserinin diğer çevirilerine bakıldığında da, kavramlar değişmekle birlikte anlamın aynı bağlamda kaldığı anlaşılmaktadır. Örneğin Melahat Özgü'nün çevirisinde şöyle denmektedir (Schiller, 1990: 53): "İçte olan her şeyi dışa versin, dışta olan her şeyi de biçimlensin, der. Bu her iki ödev de, en yüksek bir basamakta yerine getirildiğinde, öyle düşünelim, benim başladığım yere, Tanrı kavramına geri götürüyor." İngilizce çeviride ise Aytac'ın tanrısallık, Özgü'nün Tanrı olarak çevirdiği kavram, kutsallık, tanrısallık anlamlarına gelen 'divinity' ile karşılanmıştır, bkz. Schiller, 2004: 53.

İnsanın tanrısallığa erişmesi sanat sayesinde gerçekleşmektedir. Tıpkı bir oyun gibi olan sanatta (Schiller, 2020: 67-69), duyuşal dürtü ile biçim dürtüsü uyuma erişmektedir. Biçim dürtüsü ile sanatın biçim ögesi, duyuşal dürtü ile sanattaki içerik/konu ögesi örtüştüğü için, sanat eserinde sağlanan birlik, insana da birliğini bahşetmektedir. Bu durumda insanın arzu edilen birliğini sanat kurmakta, sanat sayesinde insan tanrısallaşmaktadır. Schiller güzelin veya estetiğin, özgürlük ve hakikati vermediğini ama bunları elde etmenin ancak sanatla olası hale gelebileceğini düşünmektedir (Schiller, 2020: 92-93). Bu nedenle Schiller doğayı insanın birinci yaratıcısı, güzelliği ise ikinci yaratıcı olarak değerlendirmektedir. Bir başka deyişle doğa tür olarak insanı yaratmıştır ama insanlık ideali güzel ve sanat sayesinde hayat bulabilecektir.

Mutlak düşüncesinin sanatta yeniden ve en geniş kapsamlı olarak hayat bulduğu felsefe ise Hegel'in sanat felsefesidir. Hegel düşüncesinde sanat nedir sorusunun, biri genel diğeri özel olmak üzere iki cevabı olduğu görülür. Öncelikle sanat, tinin insanlıkta kendini açma ve gerçekleştirme sürecinin basamaklarından biridir. Bu basamakta tinin kendini duyumsadığı hatırlanırsa, sanat nedir'in özel cevabı da ortaya çıkmaktadır. Hegel'in estetik incelemesinin uzun Giriş'inde de birçok defa vurguladığı gibi sanat, tin ile maddenin birleşimidir. Bu yönüyle yani tini içermesi ile de sanat, doğadan üstündür. Doğadaki tin bilinçsiz, sanattaki ise bilinçli ve kendinin farkındadır. Tin, tanrıdır veya tanrısalıdır ve maddede somutlaşarak, kendini dışavurur (Hegel, 1994: 30).

Hegel'de sanatın evrenselliği üç şekilde karşımıza çıkmaktadır: sanat yapmanın evrenselliği, tür olarak sanatın evrenselliği ve sanat eserindeki evrensellik. Hegel'e göre sanat evrensel bir ihtiyaçtır ve bu bağlamda sanat yapma, sanat eseri üretmek de evrenseldir (Hegel, 1994: 32). Hegel sanatın üretilmesini, insanın kendini anlama ve bilme ihtiyacıyla bağlantılı yorumlayarak, insan doğasındaki temel bir zorunluluktan hareket etmekte, bu ihtiyacın karşılanma biçimlerinden biri olan sanatı da sanat üretme bakımından evrensel olarak değerlendirmektedir. Hegel, sanata diğeri estetikçilere kıyasla daha kökensel yaklaşmakta ve insanın yaşam gereksinimi olarak sanatı incelemektedir.

İkinci olarak düşünür, hangi sanat türünün evrensel, bir başka deyişle daha yaygın olduğuna da değinmiştir. Hegel, en evrensel biçimde yayılmış olanın şiir sanatı olduğunu, çünkü bu sanatta duysal malzemenin ve malzemenin biçimlenmesi taleplerinin en aza indirilmiş olduğunu ifade etmektedir (Hegel, 1994: 284). Düşünöre göre şiir sanatının aslı şiirsel hayal gücüdür ve bu öge bütün sanatlarda ortaktır. Dolayısıyla şiir bütün sanatlarda bulunması yönünden de evrenseldir (Hegel, 1994: 88).

Hegel’de sanatın evrenselliğinin üçüncü şekli ise dolaylı olarak çıkarsanmaktadır. Bu da sanat eserindeki evrenselliktir. Ancak sanat eserindeki evrensellik konusu, Hegel’de kültürelilik ile evrensellik arasındaki birtakım çelişkilere de sahne olmaktadır. Hegel kültürelliğe dikkat eden, farklı ulusların sanatının farklı olmasını kabul eden bir düşünürdür. Hegel için bir sanat eseri, ait olduğu ulusun izini taşır (Hegel, 1994: 8);

Hegel, farklı ulusların sanatlarını takdir ediyor gibi görünmektedir. Sanat eserlerinin çeşitliliğinin ve zenginliğin sebebi, içerikte değil ama biçimdeki bu değişikliklerden gelmektedir. O halde Hegel’e göre içerik ortak, diğer bir deyişle evrensel ama biçim kültüreldir denebilir.

İçeriğin evrenselliğinin sebebi, içeriği tinin oluşturmastır. Hegel’in deyişle sanat eserinde tin yani tümel içerik, bireyselleşmiş ve duysallaştırılmış olarak önümüze konmaktadır (Hegel, 1994: 51). Sanat eseri tinin, sanatçının elinde biçimlenerek maddeleşmesidir. Sanat eserinin amacı Mutlak’ın duysal sunumudur (Hegel, 1994: 69). Her sanat eseri tinsel içerikle oluşturulduğuna ve tin, mutlak, sonsuz ve evrensel olduğuna göre sanat eseri de bu açıdan, yani tinselliği bakımından evrensel olmak zorundadır.

3) Sanatın evrenselliği düşüncesi ile ilerleme düşüncesi birbirine bitişiktir. Paris sergilerini gezip yorumlayan Diderot’da (1713-1784) sanatın en ileri noktasında kendilerinin bulunduğu düşüncesi, bir gözlem ve duygu olarak sahne almaktadır (Diderot, 1989: 102). Kant, üçüncü kritiğinde, Batı dışı sanatlara sadece ikincil sorunları örneklemek için başvurmakta ve Avrupa sanatını merkeze koymaktadır. Hegel’de ise sanatın evrenselliğinin ilerleme ile uzlaştırılması ve felsefî hatta sanat

tarihsel açılardan ispatlanması çabası sistematize edilmiştir. Hegel, Batı sanatının ilerlemenin son halkası oluşunu, felsefe açısından anlaşılır kılmaya çalışmıştır. Doğulularla başlayan Hegelci sanat tarihi, doğuluların temsil ettiği sanatın bu ilk evresinden halis sanata doğru adım adım ilerlemektedir ve halis sanatın zirvesinde Batı sanatları, Hegel döneminin romantizmi durmaktadır (Hegel, 2015: 15-28). Hegel, romantizm ile sanatın sonuna geldiğini bildirerek, sanat tarihinin gelişimini bitirmekte ve Batı sanatını ilelebet en ileri sanat olarak vasıflandırmaktadır.

4) Sanatın evrenselliği, sanat eserinin varlığından hareketle temellendirilmiştir. Moderniteyi yakalamakta gecikmiş ve geri kalmış toplumlarda sanatın evrenselliği, sanat eserinin kendisinde kaynağını bulmaktan çok, söz konusu toplumun sanat eserinin başka toplumlar ama özellikle de Batılı toplumlar tarafından beğenilmesi ve takdir edilmesinde hayat bulur. Türk düşüncesinde sanatın evrenselliği tartışmalarında bu tespit gözlenmektedir. Yerelden evrensele gidileceği fikri, sanat eserinin kendisinde evrensel olmadığını, evrenselin başka bir yerde olduğunu itiraf etmektedir. Bu nedenle sanatın evrenselliği, bir yayılma, sanat eserinin farklı toplumlarca (ama elbette Batılı toplumlarca) geniş bir kabul görmesi olarak değerlendirilmiştir. Modern Batı düşüncesinde ise sanatın evrenselliği, sanat eserinin kendisinden öteye yayılması olarak yorumlanmamıştır. Bu düşünsel yaklaşım farklılığının sebebi, Batı düşüncesinin kendi sanatını en ileri sanat formu olarak görmesidir. Bu nedenle de evrensellik temellendirmeleri başka toplumların desteğine ihtiyaç duymaz. Batı düşüncesinde sanatın evrenselliği, ya sanat eseri dolayısıyla insan doğasının evrenselliğinde ya da doğrudan sanat eserinin kendisinde görülmüştür. Kant, sanat eserini alımlayan insanın doğasındaki epistemolojik sistem nedeniyle sanattaki beğeni yargısının evrenselliğini öne sürerken, Hegel sanat eserinin, insanın kökensel ihtiyaçları ve içeriğinin mutlaklığı nedeniyle evrensel olduğunu iddia etmekteydi. Her halükârda modern Batı düşüncesinde sanat eserinin evrenselliği, sanat eserinin nitelikleri üzerinden irdelenmiştir.

3.1.2. Sanatın Evrenselliği Düşüncelerinin Eleştirisi

Sanatın evrenselliği düşüncesi, 18. yüzyılda kurulmaya başlayan ve 19. yüzyılda hem Avrupa’da hem de Avrupa dışına yayılan kamusal müzeler ile görünürlüğe ulaşmış, adeta somut bir duygu ve kanaate dönüşmüştür. Müzenin ideolojik içeriği ile

modern dönemin sanat felsefesi, birbirine koşturmuş, birbirini desteklemiştir. Modern Batı düşüncesinin sömürgeci ideolojisine sanatın evrenselliğinin de eklenmesinin sebebi, sanatın evrenselliğinin mutlaklıkla ve ilerleme düşünceleriyle iç içe olmasında aranmalıdır. Filozoflar sömürgeciliğin nedeni değildir ama sömürgeci ideoloji gerekçelerini bu filozofların yaklaşımlarından ve düşüncelerinden kolaylıkla devşirebilir. Filozoflar ile sömürgeciliğin birlikte düşünülmesindeki zorluğun nedeni, Edward Said'in (1935-2003) de altını çizdiği gibi, 'kültür' kavramının imlediği yüksek değerlerle işe koşulmasıyla ilgilidir. 'Kültür'ün bu gündelik dünyadan kopuk kullanımı, kültürün felsefi ve estetik üretimleriyle sömürgecilik, ırkçılık ve acımasızlık arasında bağlantı kurmayı imkânsızlaştırmaktadır (Said, 2021: 14). Ancak Said'in de dile getirdiği gibi kültürün estetik biçimleri, tarihsel deneyimden türemiştir (Said, 2021: 24).

Batı sömürgeciliğinin genişlemesi Batı sanatının yaşam alanını da genişletmiştir. Peki sömürgeci, Avrupa dışındaki topraklarda karşılaştığı sanat eserlerini nasıl değerlendirmektedir? Bu konuda Albert Memmi'nin (1920-2020) gözlemleri çok değerlidir. Tunus'un sömürge dönemini yaşamış ve ne sömürgecilerden ne de sömürülenlerden biri olan ama her iki grubun da özelliklerini üstünde taşıyan melez düşünür Memmi, sömürgecinin, geri kalmış toplumların sanatına bakışına dair gözlemlerini iletir. Sömürgecinin gözünde sömürgeleştirilen teknik açıdan geri, geleneksel açıdan donmuş ve kültürel bakımdan modası geçmişdir (Memmi, 2021: 71). Sömürgeci için bu toplumlar zarafetten yoksundur, mimarileri yaratıcılıktan uzaktır, sadece işlevseldir (Memmi, 2021: 102). Memmi, sömürgeci doğup büyüyen sömürgecinin bile referans manzaralarının, maruz kaldıkları sıcak ve kurumuş toprak değil, anayurdunun yeşil ve puslu manzarası olduğunu ifade etmektedir (Memmi, 2021: 96). Sömürgecinin yarattığı sömürgeleştirilen de kendi sanatını küçümsemektedir. Sömürgeleştirilen zanaatının tek tipliğini gözlemler ve ilgisini yitirir; müziğinin bayağı, resminin iğrenç olduğunu düşünür (Memmi, 2021: 137, 141).

19. yüzyıldan başlayarak Batı sanatının evrenselliği ile üstünlüğü düşüncesi ve duygusu, modernleşmeyi ıskalamış Batı dışı toplumlarca da kabul edilmiştir. Modernleşmeye yetişmek isteyen toplumlar, o güne kadar sürdürdükleri geleneksel sanatlarını terk ederek, Batılı sanatları kendi ülkelerinde yerleştirecek

kurumsallaşmaların peşine düşmüştür³². Artun'a göre Batı sanat eğitimi, Batılı hocaların yönetiminde kurulan güzel sanat akademileri ile kurumsallaşmaya başlar. Bu hocaların ardından, Batı'da eğitim alıp ülkesine dönmüş hocalara sanat eğitimi emanet edilir (Artun, 2021, 169). Nitekim Osmanlı'da da Batı sanatının gelişimi bu yönde olmuştur. İlk akademi Sultan Abdülaziz zamanında İstanbul'da Guillemet tarafından 1874'te kurulmuştur: Académie des Dessin et de Peinture (Artun, 2021: 182). Abdülaziz kararıyla özel bir kurumdan resmi bir kuruma dönüşen bu akademinin başına Batıda eğitim görmüş Osman Hamdi Bey getirilmiştir (Artun, 2021: 182).

Modern Batı toplumlarının imkânlarına erişemeyen ve kendi sorunlarını çözemeyerek günden güne Batı karşısında gerileyen toplumların, Batının üstünlüğüne duydukları inanç, Batılı değerlerin bütünüyle iyi, doğru ve güzel olduğunu düşünmelerine sebebiyet vermiştir. Modernleşmek ya da bir diğer deyişle Batılaşmak isteyen toplumların Batı karşısındaki psikolojik yenilgisi, geleneksel sanatlarını savunmalarını ve yaşatmalarını güçleştirmiştir. Ancak Batı sanatının evrenselliği düşüncesi Batıda ideoloji ile Batı dışı toplumlarda ise duygu ile yüklüdür. Dolayısıyla Batı dışı toplumlarda Batı sanatının evrenselliği, bir temellendirme ve ikna olmuşlukla kabul edilmemiştir. Ya zorlama ya da Batının üstünlüğüne duyulan toptancı inançla kurumsallaştırılmıştır. Batının teknik ve iktisadi üstünlüğü, sanat üstünlüğünün de sorgulanmadan benimsenmesini gerektirmiştir. Ancak iktisadi ve teknik üstünlük, bir toplumun sanatını diğer toplumdan daha yetkin ve başarılı kılamaz.

Batı sanatının evrenselliğinin ideolojik ve duygusal içeriğinden sıyrılabilmek için, Batı sanatlarının bir başka toplumun sanatlarından daha üstün olamayacağını felsefi olarak temellendirmek gerekmektedir. Bunun için modern sanatın kurumsallaşması sürecinde geliştirilen sanatın evrenselliği düşüncesinin eleştirilmesi ve sorunlarının açığa çıkarılması öncelikli görevdir. Maddeler halinde sıralanan sanatın evrenselliği düşüncesinin temel özellikleri gibi sorunları da yine maddeler halinde verilebilir:

1) Sanatın evrenselliği düşüncelerinde göz önünde bulundurulmuş güzel sanatlar ve etrafındaki kurumsallaşmadır. Montesquieu'dan Hegel'e kadar sanat felsefelerinin ana konusunu güzel sanatlar şekillendirmektedir. Güzel sanatlar tabiri Montesquieu ve

³² Sömürge topraklarında Batı sanatının kurumsallaşması ve gelişimi için bkz. Artun, 2021: 118-169.

Hume’da çekingen kullanılırken, Kant, Schiller ve Hegel’de açıkça vurgulanır. Bu durum güzel sanatlar kategorisinin 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yerleşikleşmesiyle ilgilidir. Ancak burada önemli olan güzel sanatlar tabirinin ve kategorisinin, modern Batı toplumunun ve düşüncesinin ürünü olmasıdır. Yukarıda da değinildiği gibi, güzel sanatlar, modern sanat sisteminde yaratılmıştır.

Sanatın tartışılmasında güzel sanatlarla ilgili kurumsallaşmalara da atıf yapılmakta, sanatın evrenselliği ile bu kurumlar arasındaki bağlantıya dikkat çekilmektedir. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde Kant, güzel sanatlar ile akademi ilişkisinin zorunluluğuna değinmekte ve güzel sanatların kaynağı olan dehanın akademide eğitilmesi gerektiğini bildirmektedir (Kant, 2016: 121-122). Ancak hatırlamak gerekiyor ki akademi, 16. yüzyılda sadece Avrupa’da kurulup gelişen bir eğitim kurumudur. Hume ise sanatın evrensel beğeni ölçütleri için eleştirmenleri işaret ettiğinde, sanat eleştirmenliği kurumunu tartışmaya dahil etmektedir. Fakat eleştirmen, eleştirmenlik hakkını nasıl elde edecektir ve yargısının doğruluğu nasıl sınanacaktır? Bu konularda eleştirmen dışında birinin yargısı geçerli olamayacağından yine eleştirmenin beğeni yargısına başvurmak zorunda kalınacaktır (Hamdioğlu, 2019: 33). Dolayısıyla eleştirmen hem kendisine yargılama hakkı tanıyan hem de yargısı kendisi dışında doğrulanamayan bir konumda bulunmaktadır.

Sanat tarihçi Minor’un altını çizdiği gibi modern sanat eleştirisi, 1737 yılından itibaren gösterime sunulan Salon sergileriyle birlikte başlamıştır (Minor, 2017: 35). Sanat eleştirmenliği, Batı’da gelişen modern sanatın kuruluş aşamasında kurumsallaşan yapılarından bir diğeridir. Batı dışı toplumlar geleneksel sanatlarını devam ettirdikleri için onlarda kurumsal bir sanat eleştirisi aramak oldukça zordur. Hume’un beğeni ölçütü olarak eleştirmen görüşü, Batı dışı toplumlarda eleştirmenlik kurumu bulunmadığı için bu toplumların beğeni yargılarını da değersizleştirmekte ve hatta akıl yürütme devam ettirildiğinde, bu toplumlar adına beğeni yargısında bulunmaya da kendilerini değil eleştirmenleri yetkili göstermeye varmaktadır. Evrensel beğeni yargısının ölçütünü koymaya yalnızca eleştirmen muktedir olduğundan ve eleştirmenlik kurumu sadece Avrupa’da bulunduğundan, Hume’un evrensel beğeni düşüncesi Avrupa-merkezcilikle sınırlı kalmaktadır.

Sanatları güzel sanatlar olarak indirgemek, geleneksel sanatları ve zanaatları, sanat tartışmasının dışına çıkarmıştır. Hegel, sanatın tarihini yeniden yazarken, incelediği toplumların geleneksel sanatlarına değil, güzel sanatlar kategorisinin içeriğinin bu toplumlardaki izdüşümlerine bakar. Dolayısıyla sanatın evrenselliği düşüncesinin ana malzemesi güzel sanatlardır. Ancak güzel sanatlar kategorisi yalnızca modern Batı'da ortaya çıkmıştır ve bu bölgenin toplumsal, tarihsel dinamikleriyle yakından alakalıdır. Öyleyse güzel sanatlar kategorisi ve bununla birlikte akademi ve sanat eleştirmenliği kurumları, kültürel yapılanmalardır. Bu bağlamda sanatın evrenselliği düşüncesi de malzemesine sadakati oranında kültürel kalmaktadır.

2) Sanatın evrenselliği düşüncelerinde yüksek sanatlar konu edinilmekte ve yüksek sınıfların beğenilerine değer verilmektedir. Bu düşüncelerin malzemesi, güzel sanatların en iyi örneklerinden seçilmektedir. İkinci sınıf, düşük sanat eserleri veya 'sanatsal' nesneler hesaba katılmamıştır. Schelling sanat ile kastettiğinin tanrıların aracısı, ilahi gizemlerin bildiricisi kutsal bir sanat olduğunu bildirir (Schelling, 2020: 42-43). Bu tercih, 'başyapıt' dışındaki sanat eserlerinin gözden yitirilmesine, dahası sanatsalın ne olduğunun cevapsız kalmasına sebep olmuştur. Hegel'de, Goethe ve Schiller'in gençlik dönemi eserleri toylukla eleştirilmektedir ve bu bağlamda bir istisnadır ancak sanatsalın ne olduğu düşünürün estetiğinde işlenmemektedir.

Sanatın evrenselliği düşüncelerindeki sınıfsal kaygılar ve Batı dışı toplumların estetiğini küçümseyen yaklaşımlar tartışılmalıdır. Montesquieu çalışmasının iki yerinde beğeni ile sınıfsallık arasındaki ilişkiye değinir. Hüner ile beğeniyi birbirinden ayıran düşünür, bir şeyin kendisine özgü olmasını hüner; söz konusu hünerin belli bir grup insanın ince zevkleriyle ilişkisini ise beğeni olarak tanımlamaktadır (Montesquieu, 2020: 25). Beğenin sınıfsallığına ikinci vurguda ise Montesquieu, bayağı üslubun halkın yücesi olduğunu, anlayabildikleri ve kendilerine uygun buldukları şeyin bu olduğunu bildirmektedir. Düşünüre göre iyi yetişmiş ve parlak zekâyâ sahip insanlara arz edilen düşünceler sadece naif, soylu veya yüce olabilir (Montesquieu, 2020: 52).

Eleştirmen dolayısıyla Hume'un evrensel beğeni anlayışının sınıfsal temelleri de tebarüz etmektedir. Eleştirmen kimdir? Eleştirmen, sanat eserlerini tecrübe etme şansı bulan orta-üst sınıfa mensup veya burjuvazi ve aristokrasi ile yakın ilişkide olan

biridir. Bu bağlamda eleştirmen belli sınıfsal nitelikleri üstünde taşıyan kişidir. Hume'da estetik beğenin sınıfsallığı ve bu nedenden ötürü dışlayıcılığı, denemede yer verilen bir cümlede açıkça anlaşılır. Filozof kötü resimlerde bile az da olsa bir güzellik bulunabileceğini ve bunlara bir köylünün veya Hintlinin hayran olabileceğini söyler (Hume, 2017: 101). Ancak Hume'a göre köylünün veya onla eş tutulan Hintlinin beğenisi üzerinde durmaya değmez.

Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler'de Kant, farklı ulusların karakterlerinde güzellik ve yücelik duygularına dair görüşlerini bildirmektedir. Düşünür İranlıları ve Japonları belli açılardan övmesinin ardından, Hindistanlıların zevkini grotesk olarak niteler, dinlerini de komik ve anlamsız benzetmelerle dolu bulur. Yine Çinliler'in de tabloları grotesk olarak değerlendirilir (Kant, 2017: 98). Kant, Afrikalı zencilerin duygularının yüzeyselin ötesine geçemeyeceğini düşünmekte, sanat alanında büyük ya da övgüye değer bir şey yapamayacaklarını ve zekâ bakımından beyazlarla aralarında büyük bir fark olduğunu savunmaktadır (Kant, 2017: 99). Bu görüşler bütünüyle önyargıyla yüklüdür ve Kant'ın incelediği güzellik ve yücelik duygusunun evrenselliği üzerinde kuşku uyandırmaktadır.

Bourdieu, Kant'taki beğeni kavramının burjuvazi ile ilişkisine dikkat çekmekte, beğenin ortak duyu estetiği üzerinden doğal-evrensel sunumuna esaslı bir eleştiri getirmektedir. Geniş bir ekiple Avrupa'daki müzelerin ziyaretçi kitlesinin verilerine erişilerek değerlendirildiği *Sanat Sevdası*'nda Bourdieu, beğenin ziyaretçilerin toplumsal nitelikleriyle ilişkisini irdelemektedir (Bourdieu ve diğerleri, 2011: 25). Araştırma verilerine dayanarak beğenin toplumsal nitelikler (sınıf, eğitim, gelir düzeyi) ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu ortaya koyan düşünür, Kant estetiğinde toplumsal koşulların görmezden gelinmesini, kültürel olanın doğallaştırılarak yadsınmasını eleştirmektedir (Bourdieu ve diğerleri, 2011: 136-137). Bourdieu bu türden görüşlerin, burjuvazinin kendini kültürel planda ayrıcalıklı kılan söylemine meşruiyet kazandırdığını düşünmektedir (Bourdieu ve diğerleri, 2011: 139)³³.

³³ Tunalı da Kant estetiğindeki beğeni görüşünü eleştiren iki makale kaleme almıştır. Tunalı, Kant'ın beğeni yargılarının genel geçerliğini kanıtlamak için metafizik temelleri varsaydığını ve insan tabiatını zorladığını düşünmekte, beğenin kültür, eğitim ve insanın psikik yapısı dolayısıyla relatif karakterinden çıkarılamayacağını dile getirmektedir (Tunalı, 2011: 32-38). Tunalı, düşünürün estetiğindeki çeşitli problemlerin hep estetik yargı temelinden hareketle çözümlenmesini metodolojik

Böylece, sanatın evrenselliği düşüncesi, güzel sanatları konu alarak geleneksel sanatlara ve Batı dışı toplumların sanatlarına sırt çevirdiği gibi yalnızca yüksek sanat eserlerine ve yüksek sınıfların beğenilerine değer vererek alanını daha da daraltmış, evrensellik söyleminden beklenen genişlik ve kuşatıcılığı karşılayamamıştır.

3) Sanatın evrenselliği düşünceleri, tarihsiz bir içeriğe sahiptir. Bu durumun nedenlerinden biri deha kavramındadır. 18. yüzyılda sanat tartışmalarının merkezi kavramlarından olan deha, Kant estetiğinde etkin olarak kullanılır. Sanatın kaynağının deha olarak açıklanması, tartışmayı erkenden bitirmekte ve sanatı köksüzleştirmektedir. Deha nedeniyle sanat eseri, kıymeti kendinden menkul, başlangıçsız ve birdenbire var olmuş bir nesneye dönüşmektedir. Deha kavramı sanatı mucizevileştirmektedir. Bu bağlamda Kant estetiği sonrasında Schiller’le birlikte sanatın mutlaklaşmasına/tanrısallaşmasına şaşırılmamak gerekmektedir. Hegel’de ise deha kavramının içeriği çözümlenerek olağanlaştırılsa bile mutlak tinin sanatta duyusallaştığı görüşü, sanatı yeniden köksüzleştirmiştir.

Hegel’in sanat tarihçiliği ile köksüzlük/tarihsizlik birlikte çelişkili görünüyor olabilir. Gombrich, sanat tarihi disiplininin başlangıcına, genel kabulün aksine Winckelmann’ı değil de Hegel’i yerleştirirken tartışmaya değer bir düşünce ileri sürmüştür (Gombrich, 1983: 22). Bu düşüncenin gerekçesi Winckelmann’ın incelemesinin yalnızca Roma’ya kadar ulaşabilirken (Winckelmann, 2012), Hegel’in dünya sanat tarihini kapsamada ve sistematize etmesinde bulunmaktadır. Ancak Hegel’in sanat tarihine tarafsızlıkla değil, geliştirdiği sanat felsefesi doğrultusunda yaklaştığı ve sanatı ilerlemeci bir çizgide yorumladığı gözden uzak tutulmamalıdır. Hegel’in önyargıları ve ulusçu tutumu, sanat tarihi okumasında belirginleşir. Hegel’in sanat tarihi, insanın ihtiyaçları doğrultusunda aşama aşama gelişerek üretilen sanat eserlerinden hareketle değil, mutlak tinin ihtiyaçlarının zorlaması üzerine kurgulanmıştır. Hegel’deki antropolojik ve tarihsel ilgi mutlak tin dolayımından çıkamaz ve çıkamadığı için de gerçek bir tarih incelemesi niteliği sergileyemez.

Hegel’in sanat tarihi okumasındaki sembolik, klasik ve romantik türünden nihai dönemlendirmeler, özcü tikelcilik hatasına düşmektedir. Wallerstein’in oryantalizmin

olarak hatalı bulmakta, bu nedenle estetiğini birlikten yoksun ve yapma olarak değerlendirmektedir (Tunalı, 2011: 126).

özü olarak gördüğü özcü tikelcilik (Wallerstein, 2018b: 40-59), bir kültürün ve toplumunun, o kültürü oluşturan bir özü olduğunu ve bunun değişmediğini kabul etmektir. Tarihsel olarak yanlış olan bu görüş, Hegel estetiğinde de mevcuttur. Sembolizmin bir sanat tarihsel dönem olarak değil de doğululara has bir sanat düşüncesi olarak eşleştirilmesi, özcü tikelciliktir. Doğuluların daima sembolik sanat zihniyeti içinden üretim yapması tarihsel bir kesinlik değildir. Hegel bu yaklaşımıyla, belli uluslarla belli sanat anlayışlarını birbirine kesin bir dille bitiştirerek, sanat tarihini tarihsizleştirmiştir. Tarihsel süreç devam etmekte, kültürlerin birbiriyle etkileşimi sanat anlayışlarını değiştirmektedir. Dolayısıyla ulusların sanat anlayışları da sabit kalmamaktadır.

Sanatın evrenselliğinin tarihsizleştirilmesi, düşünürlerin hem kendi sanatlarına hem de Batı dışı toplumların sanatlarına özcü tikelcilik penceresinden bakmasını gerektirmiştir. Batı sanatı dehalar üzerinden birdenbire neşvünema ederken, Batı dışı sanatlar ise hep oldukları gibi geri kalmıştır. Özcü tikelci yaklaşım, Batı sanatının kabul ettiği başarısını açıklayamamakta ve doğal bulmaktadır. Tarihsizlik, sanatın evrenselliği düşüncesinin içeriğini boşaltmakta, gerekçelerini zayıflatmaktadır.

Sıralanan eleştiriler modern Batı düşüncesinin içinde geliştirilen sanatın evrenselliği görüşlerinin temel sorunlarını ortaya koymaktadır. Modern sanatın evrenselliği düşünceleri kültürel kaynaklıdır ve kültürellikle yüklüdür; dar kapsamlıdır ve tarihsiz içeriklendirilmiştir. Bir diğer deyişle sanatın evrenselliği düşünceleri Avrupa-merkezci, güzel sanatlar odaklı ve dışlayıcıdır. Dolayısıyla sanatın evrenselliği düşünceleri, evrensellik kavramının beklentisini karşılayamamaktadır.

Sanatın evrensel olduğu doğrudur. Ancak bu düşüncenin yeniden temellendirilmesi gerekmektedir. Bu noktada esas sorun evrensellik kavramının kendisindedir. Sanatın evrenselliğinin ideolojik içerikten yoksun ve kuşatıcı biçimde kurulabilmesi için evrensellik kavramının sorunları masaya yatırılmalı, tartışmanın doğru yürütülebilmesi için evrensellik yerine yeni bir kavram önerilmelidir.

3.2. Evrensellik Kavramını Tartışmak

Evrensellik kavramı ilk bakışta anlaşılır ve anlamı üzerinde herkesçe uzlaşılabilir görünse de kavramın içeriği sanıldığı kadar aksine karmaşıktır. Her şeyden önce kavram

içeriğinde birbiriyle uzlaşmaz görünen iki unsuru, olgu ve değeri taşımaktadır. Evrensellik dendiğinde bir yanıyla fiziksel bir olgu olan evrene, diğer yanıyla ise insanlık dediğimiz değere işaret edilmektedir. Bu bağlamda evrensellik kavramı, insanlığın gelişim sürecinde biriktirip kurumsallaştırdığı epistemolojik, ontolojik ve etik yaklaşımlara açılan bir kavşak noktasında durmaktadır. Söz konusu yaklaşımların farklılaşıp ayrıldığı ve birbirine bağlandığı evrensellik kavşağı, buna göre insanlığın en eski düşüncelerinden biridir ve günümüzde küreselleşme adı altında tartışılmaya devam etmektedir.

Evrensellik söyleminin belirginleşerek yayılmacı bir niteliğe bürünmesi modernitede gerçekleşmiştir. Wallerstein modernliği, “kapitalist dünya-ekonomide gelişen âdetler, normlar ve pratiklerin bir derlemesi için kullanılan bir tür sepet-sözcük” olarak tanımlamaktadır (Wallerstein, 2018b: 43). Modernitenin kapitalizmle içsel bağlantısı, yayılmacılığının da gerekçesini vermektedir. Nitekim yine Wallerstein, modern dünya sisteminin tarihinin, Avrupa devletleri ve halklarının dünyanın geri kalanına yayılmasının tarihi olduğunu düşünmektedir (Wallerstein, 2018b: 12). Wallerstein böyle bir evrenselciliği, Avrupa evrenselciliği olarak isimlendirmektedir (Wallerstein, 2018b: 38).

Modernite söyleminin İkinci Dünya Savaşı sonrasında gücünü yitirmesi ile yükselen eleştirilerden evrensellik söylemi de payını almıştır. Modernite, Batılılaşma ve evrensellik düşüncelerinin iç içeliği, birinin eleştirilirken diğerinin de eleştirilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Bu bağlamda modern Batı düşüncesine ve ideolojik yansımalarına yöneltilen eleştiriler ile evrensellik söyleminin eleştirileri aynı doğrultularda buluşmuştur. Aşağıda ilkin, evrensellik düşüncesine karşı çıkışlar incelenerek kapsamı ve eksik yönleri işaret edilmekte, ardından evrensellik kavramının içeriği tespit edilmektedir.

3.2.1. Evrensellik Söylemine Karşı Çıkışlar

Modernizmin evrensellik düşüncesiyle sıkıca ilişkilendirilmesi, modern Batı düşüncesini sömürgecilikle bağlarından ötürü eleştiren düşünürlerin, bu düşüncenin yapıtaşları değerlerini ve bunlar içinde evrensellik düşüncesini de sorgulama konusu kılmasına neden olmuştur. Evrensellik düşüncesinin içeriğinin nasıl kurgulandığından

önce evrenselliğe itirazların incelenmesi, evrensellik düşüncesindeki yanlışların birçoğunu da açığa çıkaracaktır.

Evrensellik düşüncesine itiraz eden düşünürlerden Doğan Özlem ve Oktay Taftalı'nın görüşleri birçok noktada kesişmektedir. Özlem bu düşünceye bütünüyle itiraz ederken, Taftalı ise Batıcı evrenselliği eleştirmektedir. Özlem'in *Evrensellik Mitosu* (2015) adlı çalışması, Türkiye'deki felsefecilerin çalışmaları içinde evrensellik kavramını başlığına taşıyan ve konu edinen tek çalışma olarak öne çıkmaktadır. Fakat eser evrensellik düşüncesinin bütünüyle incelenmesi olarak yapılandırılmak yerine Özlem'in farklı zamanlarda yazdığı makalelerin derlenmesinden ibarettir. Evrenselliğin özellikle tartışıldığı bölüm ise Özlem'in kitap içinde bulunan "Evrensellik Mitosu ve 'Sosyal Bilimler'" başlıklı bildirisi/makalesidir. Özlem kitabın önsözünde, evrensellik teriminin son 150 yıldır yaygınlaştığını belirtmekte ancak iğnin boş olduğunu ve hatta doğru bilgiye ulaşmakta yanlış bir kılavuz olduğunu ifade etmektedir (Özlem, 2015: 11-12). Dahası Özlem'e göre evrensellik düşüncesi bir dayatmacılığa varmış, evrenselci dayatmacılık totaliter bir tavra sahip olduğundan, hedeflediğinin aksine çatışmacılığın ve ayrılıkçılığın da kaynağına dönüşmüştür (Özlem, 2015: 12-13).

Özlem, coğrafyayı ve kültürleri kabaca ikiye ayırarak Batı düşüncesinin evrenselci, doğu düşüncesinin ise tekilci olduğunu bildirmektedir (Özlem, 2015: 86-87). Bunun yanında evrenselci tavır ile Batıyı özdeşleştirmektedir. Söz arasında 'uzakdoğu' kavramının Batılılarca belirlenimini eleştiren Özlem, aslında evrenselci ve tekilci görüş açılarını coğrafyalar arasında paylaştırırken kendisi de aynı Batılı tutumu dışa vurmaktadır. Özlem'in kurguladığı kendi içinde bütünlük taşıyan homojen Batı ve Doğu'nun neresi olduğu, Batı düşüncesine evrensellik içkinleştirilirken hangi tarihsel dönemden bahsedildiği belli değildir. Özlem, Batı düşüncesinde evrenselciliğin niçin temel niteliklerden biri olduğunu açıklamamaktadır. Evrensellik düşüncesinin günümüzde yeni bir evrenselciliğe ulaştığını, bunun yereli, etnik olanı ve tikeli de içeren globalizm olduğunu dile getirmektedir (Özlem, 2015: 100-101). Düşünür, globalizmin de gizli bir evrenselcilik olmasından ötürü globalizme de karşı durmaktadır. Çelişkili olan ise Özlem'in bildirinin/makalenin sonuç kısmında sosyal bilimler idealini işlerken alternatif bir sosyal bilimler idealinin kurulması için

universitas kavramını, bir değer olarak önermesidir (Özlem, 2015: 103). Özlem, *universitas* idealini salt bir kavram olarak ele alıp Batılı içeriğini ayıklayarak öneride bulunmak isterken, kavramın tarihsel bağlamını gözden kaçırmakta, *universitas* ile evrensellik arasında anlam ve bağlam farkı yaratamamaktadır. Bu nedenle Özlem'in özellikle totaliterlik bağlamında kısmen haklı olabilecek eleştirileri temelsiz kalmakta ve sonuca varamamaktadır.

Evrensellik düşüncesini eleştiren Taftalı'nın çalışmasında ise sistematik biçimde ve ayrıntılı olarak modern Batı düşüncesinin evrensellik iddiası ve içerdiği diğer değerler sorun edilmektedir (Taftalı, 2005). Taftalı'nın çalışmasının farklılığı kapitalist Batı'nın evrensellik düşüncesinin bütün uzanımları ve kavramsal haritasıyla belli bir perspektiften, yerli perspektiften incelenmesinde bulunmaktadır (Taftalı, 2015: 9). Taftalı'ya göre hümanizm ve hümanist eğitim anlayışı (Taftalı, 2005: 53-62), sömürgecilik (Taftalı, 2005: 70), Aydınlanma (Taftalı, 2005: 74-92), ideoloji, ilerlemecilik, demokrasi (Taftalı, 2005: 118- 120), ulus devlet, Batı'nın evrenselci söyleminin payandalarıdır. Burada sayılan ve Taftalı'nın çözümlediği bu kavramlar ve değerler, evrenselci düşüncenin kavramsal haritasını da meydana getirmektedir. Taftalı genel olarak bu kavramları yerinden edecek ve yeni değerler yaratacakların, kapitalist Batı değerleri dışında varlığını sürdürmüş yerli toplumların geleneksel değerlerine ve geçmişten beri biraradalıklarını sürdürmelerini sağlayan anlayışlardaki içkin etik değerlere bakmasını önermektedir.

Taftalı'nın sanat felsefesi konulu bir diğer kitabında ise evrensellik'e yer açtığı görülmektedir (Taftalı, 1998). Şiire felsefe perspektifinden yaklaşan ve bir tür şiir felsefesi yapmayı deneyen Taftalı'nın şiir anlayışındaki temel kavramlardan biri sezgi diğeri ise imgedir. Taftalı'ya göre sezginin en iyi saptanabileceği yer sanat ve özel olarak da şiirdir (Taftalı, 1998: 14). İmge de yine bir tür sezgidir, sanatçının sezgisidir (Taftalı, 1998: 23) ve şair, sezgisi ile gündelik kelimeleri imgeselleştirir (Taftalı, 1998: 13). Şiirin başarısı ise evrensel yazgı ile buluşabilmesinde aranmaktadır (Taftalı, 1998: 24). Çünkü evrensel yazgı ile buluşabilen şiir, tüm insanlara seslenebildiği gibi zamanın geçiciliğinden de sıyrılabilir (Taftalı, 1998: 24). Evrensel yazgı, insanların varoluşları boyunca yüzleştikleri saf duygularıdır; acı, yalnızlık, aşk, tedirginlik, çaresizlik, ölümlülük vb. gibi '...tüm insanları kapsayan bir zorunluluklar dizgesidir'

(Taftalı, 1998: 31). Taftalı için bu duyguları yakalayabilen ve doğru şekilde işleyebilen şiirler başarılı, kalıcı ve evrenselidir.

Taftalı sanat bağlamında evrenselliğe yer vermekte, sanatın ilk ve son ereği olarak evrensel yazgı kavramsallaştırmasını öne çıkarmaktadır. Taftalı, Özlem'deki toptancı tavır yerine evrensellik düşüncesi ile evrensel yazgıyı ayırt etmektedir. Evrensellik modern Batı ideolojisinin ana unsurlarından olduğu için eleştirilirken, evrensel yazgı tüm insanların ortaklaşa kaderi olduğundan sahiplenilmektedir.

Her iki düşünür de evrensellik söylemini eleştirirken, evrensellik ile Batı düşüncesini özdeşleştirmektedir. Bu noktadan sonra evrenselliğe itiraz etmelerinin nedeni ise evrenselliğin ideolojik bir kılıfa bürünerek evrenselciliğe dönüşmesidir. Ancak evrensellik ile Batı düşüncesinin özdeşleştirilmesinin doğruluğu üzerine yeniden düşünmek gerekmektedir. Evrensellik düşüncesi Batı dışı toplumlarda da görülebildiği gibi evrensellik düşüncesinin tarihçesini çizmeye çalışan denemelerde gösterilen başlangıç noktalarından önce de toplumlar için söz konusu olmuştur.

3.2.2. Evrensellik Söyleminin Kurgusalılığı

Batı düşüncesi ile evrenselliğin özdeşleştirilmesi hatasının nedeni, evrensellik düşüncesinin tarihine ilişkin kurgularda aranmalıdır. Evrenselliğin tarihçesini çıkarmaya çabalayan çalışmalarda, evrensellik düşüncesinin tarihi genellikle Stoa'daki 'dünya yurttaşlığı' kavramı ile başlatılmakta, Hristiyanlık ile İslamiyet'in bütün insanlara seslendiği ve evrensellik düşüncesini sürdürdüğü iddia edilmekte, Rönesans hümanizmi ile seküler temellerini bulmakta, Aydınlanma ile toplumsal mücadele biçimine dönüşmekte ve son olarak insan hakları kavramı altında yeni bir mecraya kavuşmaktadır. Korkmaz evrensellik düşüncesini Kynikler ve Stoacılar ile başlatmakta ve bu düşüncenin güçlenerek Hristiyanlığa geçtiğini söylemektedir (Korkmaz, 2002: 154). Korkmaz, evrensellik düşüncesinin Batıdaki gelişimini takip ederek yirminci yüzyıldaki milletler cemiyeti tartışmalarına dek uzanmaktadır (Korkmaz, 2002: 193-194). Bu tarihsel kurguya uygun bir başka örnek olarak gösterilebilecek Zekiyan'ın hümanizm üzerine çalışmasında da Rönesans hümanizminin ve insanlık düşüncesinin kaynakları olarak Sokrates'e kadar geri gidilmekte ve Stoa üzerinde önemle durulmaktadır (Zekiyan, 1982: 48-77). Batı

düşüncesindeki evrensellik arayışına dair çizilen tarihsel çerçeve, Batı medeniyetinin temellerinden olan felsefî düşüncenin gelişimi ile paralellik göstermektedir ve böylece evrensellik düşüncesinin Batı dışı ve felsefe öncesi varlığı ile imkânı dolaylı olarak göz ardı edilmektedir. Evrensellik düşüncesine dair kurgulanan tarihsel anlatılar Batı felsefesinin gelişiminde evrensellik düşüncesine süreklilik kazandırırken, felsefenin evrensellik arzusuyla evrensellik düşüncesi arasındaki farkı da belirsizleştirmektedirler.

Ancak evrensellik düşüncesine tarihsel sürekliliğini sağladığı düşünülen durakların birbirinin devamı olmadığı, söz konusu evrensellik anlayışlarının da birbiriyle örtüşmediği yakından bakıldığında anlaşılmaktadır. Evrensellik düşüncesi tarihçelerinde Kynik ve Stoacıların ön plana getirilmesinin nedeni ‘dünya yurttaşlığı’ kavramıdır. Fakat ‘dünya yurttaşlığı’ kavramı, bugün bize çağrıştırdıklarıyla aynı anlama gelmemektedir ve Kynikler ile Stoacılar da farklı içeriklere sahiptir. Brun’un da değindiği gibi Stoa bilgesi ile fiçısına çekilen Diyojen aynı imgeyi sunmaz (Brun, 2003: 107-108). Kyniklerdeki dünya yurttaşlığı ötekini düşünme ya da öteki bireylerle bir dayanışmadan çok devletlerin siyasi bağlamlarından uzak ve bağımsız kalmayı öncelerken, Roma İmparatorluğu’nun şafağında yükselen Stoa düşüncesindeki ‘dünya yurttaşlığı’ ise yapıcı ve kurucu bir rol üstlenmektedir. Bununla birlikte Stoa’daki ‘dünya yurttaşlığı’ da bütün insanları içerecek genişlikte değildir. İnsan haklarının tarihi üzerine incelemesinde Moyn, Stoa’da tarihsel zemin bulma çabalarını eleştirmektedir (Moyn, 2017: 18-19);

“... ne Stoacıların kozmopolitliği, ne de başlangıçtaki insanlık kavramı, bugün çağrıştırdıklarıyla uzaktan yakından benzeşmektedir. Roma kültürünün ve – Stoacıların ilkelerinin – yüreklendirdiği ya da göz yumduğu dışlayıcı toplumsal uygulamalar; yabancılara, kadınlara ya da kölelere yapılan muameleden dolayı bu gerçeği açıkça ortaya koyuyor. Stoacı ‘kozmpolit’ tüm erkekleri bir araya getiriyordu; fakat bunu reformist bir siyasi proje halinde değil, onları toplumsal gelişmeden kopmuş, öteki dünyaya ait bir mantık alanına sürükleyerek yapıyordu. ‘İnsanlık’ konusuna gelince, bu kavram dünya çapında bir ahlaki reformdan ziyade, genellikle kişisel eğitim ayrıcalığına dair bir ideali ima ediyordu. ‘İnsani’ ve ‘insancıl’ deyişleri ancak modern zamanlarda düşünülebilir hale geldi.”

Evrensellik tarihi anlatılarında Stoa'dan sonra Hristiyanlık üzerinde önemle durulmakta, İslamiyet ile büyük dinlerin evrensellik düşüncesini savunduğu ve geniş kitlelere yaydığı düşünülmektedir³⁴. Fakat Hristiyanlığın evrensellik anlayışı da diğer evrensellik anlayışlarından farklı veya daha geniş değildir. Hristiyanlık dini herkese seslenen açık bir yapıya sahip görünmektedir ancak bu çağrı şartlı bir sesleniştir. Matta İncili 12:50'de Hz. İsa, "... göklerde olan Babamın iradesini kim yaparsa, benim kardeşim, kızkardeşim ve anam odur." derken aslında Hristiyanlığın seslendiği insanlar arasındaki kabul sınırlarını çizmektedir. Bu görüşün seçik bir şekilde anlatıldığı 22. bölümdeki mesel de evrensellik anlayışının hudutlarını anlamak için iyi bir örnektir. Mesele göre oğluna düğün yapan bir kiral, hizmetçilerini göndererek davetlileri çağırır. Fakat davetliler düğüne gelmez ve üstelik hizmetçileri telef eder. Kiral davetlilerden intikam alır ama bu defa yine hizmetçileri işe koşarak kimi bulurlarsa düğüne çağırma kararını salık verir. Hizmetçiler buldukları herkesi düğüne davet eder. Kiral ise yeni konukları gördüğünde içlerinden düğüne uygun giyinmeyen birini bularak onu kapı dışarı eder ve konuğun ızdırap çekmesi için yapılacakları hizmetçilere bildirir. Çünkü meselin son cümlesinde dendiği gibi; "Zira çağrılanlar çok, seçilenler azdır."

İslâmiyet'in evrensellik anlayışının da Hristiyanlık ile aynı sınırlılığa ve şartlılığa bağlı olduğu söylenebilir. Düzgün'e göre İslâm'ı evrensel yapan değerler ve nedenler birden fazladır. Öncelikle Düzgün, İslâmiyet'in, vahiy kaynaklı tüm değerleri İslami değer ve geçmiş bütün peygamberleri de Müslüman kabul ettiğini belirtir (Düzgün, 1996: 528). Böylece Düzgün, İslamiyet'in sadece çağına seslenmediğini, tüm

³⁴ Evrensellik düşüncesi tarihi anlatılarında Yahudilik, belli bir ırka hitap ettiği düşünüldüğünden göz ardı edilmektedir. Oysa Yahudiliğin de kendine ait bir evrensellik düşüncesi bulunmaktadır. Jacqueline Rose'un Yahudi evrenselciliğine dair tespiti dikkat çekicidir (Rose, 2017: 81-82); "Dennis Klein'in *Psikanaliz Hareketinin Yahudi Kökenleri* adlı çalışmasında işaret ettiği gibi, Avrupalı ve spesifik olarak da Viyanalı Yahudi için, 19. yüzyılın son yıllarına kadar geriye götürülebilecek bir ikilem söz konusuydu. Gününe kadar tarihleyebildiğimiz bir andan, imparator Frans Josef'in anti-Semitik Karl Leuger'in Viyana belediye başkanlığını istemeye istemeye onayladığı 8 Nisan 1897'den itibaren, Viyanalı Yahudilerin kurtuluşçu vizyonları hayata geçirilebilecek bir şey olmaktan çıktı. Klein'a göre, Viyana Yahudiliği bu kayba cevaben evrenselciliği Yahudilere özgü bir özgürlük ve adalet rüyası olarak benimsedi. Bu evrenselciliği bütün yeryüzüne yaymak, genel anlamda Yahudilerin, özel olarak da psikanalizin göreviydi. Yarım yüzyıl sonra meydana gelecek felaketlerin ilk işaretlerinden biri olan bu tarihsel başarısızlık uğraşında, Yahudinin tek gerçek Avrupa soluğu temsil ettiğini söyleyebilirsiniz. Sadece 1930'lardaki krize cevap olarak değil, fakat çok daha öncesinde Freud şuna inanıyordu ve Said'in tarif ettiği gerilimlerden bazılarının kökeni bu inançta bulunabilir: kendisini evrenselleştirmek Yahudi tikelliğinin göreviydi."

zamanları kuşattığını ifade etmek istemektedir. Yine İslamiyet'in tüm zamanlar ve mekânlar için geçerli olduğunun altını çizen Düzgün, gösterdiği diğer nedenler arasında da benzer niteliklere vurgu yapar ve İslâmiyet'in herkese seslendiğini bildirir (Düzgün, 1996: 528-530). Düzgün'e göre İslâmiyet'in Allah merkezli evrensellik anlayışı, modernitenin insan temelli evrensellik anlayışlarından daha güçlü ve sağlamdır (Düzgün, 1996: 530). Çünkü insan temelli anlayışlar herkes için meşru sayılabilecek genel-geçer kabuller ortaya koyamazken, İslâmiyet'in bu türden kabullere ve değerlere sahip olduğunu düşünmektedir.

Allah merkezli evrensellik de diğerleri gibi görecelik içermektedir. Çünkü bu türden evrensellik ancak Allah inancını kabul eden için geçerlidir. Dolayısıyla sadece modernitenin seküler evrensellikleri değil, Hristiyanlık ve İslamiyet dinlerinin evrensellik anlayışları da birbirlerine kıyasla görecedir. Söz konusu edilen dinlerin evrensellik görüşlerinin, önceki evrensellik anlayışlarından farkı bulunmaktadır. Kavmi ya da kandaşlığı, belli bir topluluğu veya toprak parçasını değil ama belli bir inancı merkezine aldığı için, bu inancı paylaşan herkese seslenmek, kavimleri aşan daha geniş bir söylemi üretmenin imkânını sağlamıştır. Fakat diğer yandan sadece evrensellik söylemine hâkim olan inancı paylaşanları değerli ve eşdeğer kabul etmek, söylemin genişleme olanağını sınırlandırmıştır.

Evrensellik tarihçelerinin en önemli duraklarından bir diğeri de Aydınlanmacılık ve Aydınlanmanın hümanizmidir. Ancak Aydınlanmanın öncesinde kendisine tarihsel kaynak olarak görülen Rönesans kültüründeki yükselen hümanizm düşüncesinin, evrensellik ile ilgisi üzerinde durulmaktadır. Buna karşın hümanizm kavramı oldukça geç bir dönemde kullanıma girmiştir. Zekiyan'ın tanımıyla hümanizm; “merkezini insanın oluşturduğu bir dünya görüşünün, bir düşünce yöneliminin ifadesidir” (Zekiyan, 1982: 15). Zekiyan'ın incelemesinde *humanismus* teriminin 1808 yılında ilk defa bir Alman pedagog olan F. I. Neithammer tarafından kullanıldığı belirtilmektedir. Kavram, 19. yüzyıldaki kısmi yaygınlaşmasının ardından filolog George Voigt'in hümanizmi Rönesans'ın düşünsel temeli olarak değerlendirmesiyle tarihsel bir temele kavuşur (Zekiyan, 1982: 15-16).

Voigt dolayısıyla günümüze kadar süren temel kabullerden biri olarak hümanizmin Rönesans dönemiyle özdeşleştirilmesi her ne kadar *a posteriori* bir yakıştırma olsa da

temelsiz değildir. Yine Zekiyan, 15. yüzyılın sonlarına doğru İtalyanca’da kullanıma giren *umanista* kavramına işaret etmektedir. *Humanista* kavramı İtalyanca *umanista*’nın karşılığıdır ve her iki kavram da “bilgili, kültürlü, aydın” kişiyi, “eski Yunan ve Romalıların yazılarını toplayan, inceleyen, yayınlayan” kişiyi kastetmektedir (Zekiyan, 1982: 16)³⁵. Buna göre hümanizm kavramının dönemindeki kullanımıyla günümüze 19. yüzyıldan gelen genişlemiş kullanımı arasında fark vardır. Bu durum da hümanizm kavramının bir felsefi düşünce biçimi olarak Rönesans ile anılmasının Rönesans’a dair bir okuma biçimi olduğunu, kesin bir hüküm taşımadığını ve hatta analogik hatalar içerebileceğini de düşündürmektedir.

Gerçekten de Rönesans dönemi yeni bir bakış açısının gelişmeye başladığı dönemdir. Yeni bir doğa ve birey anlayışı bu dönemde kendini göstermektedir (Bumin, 2005: 10). Bu değişimin en önemli sebeplerinden biri Batı’nın kendi sosyolojik ve ekonomik sorunlarının yanında, Batı dışı toplumlarla karşılaşılmasını sağlayan coğrafi keşiflerdir. Bumin, modernlik düşüncesini ele aldığı çalışmasında, modernin öncüsü olarak Rönesans’ı incelerken, coğrafi keşiflerin dönem üzerindeki etkisine parmak basmaktadır (Bumin, 2005: 16);

“... yeni toprakların ve yeni uygarlıkların keşfi, eski dünyanın bu konuda sahip olduğu değerler tablosunu altüst etti. ... Magellan’ın 1519-1522 yıllarında yaptığı yolculukların Batı düşüncesine kazandırdığı en önemli şey, belki de şu kanı olmuştur: sayısız başka uygarlık! O halde dünya, Hristiyanlığın ileri sürdüğü gibi, insan için yaratılmış olsa bile, her durumda, yalnız Hristiyanlar için yaratılmadı. Bir uygarlığın başka uygarlıklarla karşılaşmasının uyandırdığı sarsıntı, bu uygarlığın felsefi, politik, toplumsal bütün öğelerini birbirine bağlayan akılsallık anlayışını da sarstı. Başka uygarlıklar varsa başka akılsallıklar da olabilir. ... Bulunan yalnızca başka uygarlıklar değil, başka taşlar, başka bitkiler, yani o zamana değin tanınmamış yönleriyle Doğa idi.”

Ancak coğrafi keşifler üzerinden Batı toplumlarının yaşadığı bu dönüşüm, yeni bir bakış getirmesine karşın, insan anlayışında ne oranda bir genişlemeye neden olduğu tartışmaya açıktır. Rönesans’ta insan anlayışı değişmiş ve modernitenin insan anlayışını hazırlamış olabilir, ki bu noktada insan anlayışının Rönesans’tan itibaren

³⁵ Burada anılan kavramlarla ilişkili olan *humanitas* kavramının tarihsel süreçte değişen anlamı için ise bkz. Zekiyan, 1982: 16-20.

daha seküler bir içeriğe büründüğü gözlenebilir. Bununla birlikte değişen insan anlayışı, Batı toplumlarını kapsayan insanın tanımının içeriğindeki değişimdir. İnsan tanımının karşılaşılan yeni coğrafyaları kapsayacak denli genişlediğini ileri sürmek zor görünmektedir. Zira aynı coğrafi keşifler modernitenin iktisadi kaynaklarından biri olarak sömürgeciliğin, ilerlemeciliğin ve medeniyet sınıflamalarının da sebebi olmuştur. Modernitenin kurucu unsurlarından biri olarak sömürgecilik, Rönesans'ta yükselen hümanizm (insancılık) görüşüyle doğrudan ilişkilidir.

Aynı şekilde Aydınlanma döneminin insancılığının ve evrensellik kaygılarının da ezber okumalar bir yana bırakıldığında şüphe barındırdıkları görülecektir. Aydınlanma dönemine bütünsel bir bakış atmak istediğimizde akla ilk gelenlerden biri olan Kant'ın meşhur tanımı ideal olmakla birlikte gerçekçi değildir ve dönemin resmini sunmakta yetersizdir. Her şeyden önce Aydınlanma, sözünün edildiği coğrafyalarda farklı tarihsel dinamiklere ve gelişim doğrultularına sahip olmuştur. Söz gelimi Alman Aydınlanması ile Fransız Aydınlanması karakteristik ve tarihsel gelişim bakımından ayrıdır. Robertson'ın değindiği gibi “Eğer *Aufklärung* ve *lumières* felsefeyle tanımlanmış olsaydı, bu felsefe, tamamen aynı felsefe olmayacaktı” (Robertson, 2019: 20-21). Bu bağlamda Aydınlanmaya dair özel ve tutarlı bir çerçeve çizmek güçtür. Ancak Çiğdem'in Aydınlanmaya dair sunduğu geniş belirlenim, dönemin özelliklerini genel hatlarıyla vermektedir (Çiğdem, 2003: 13-14);

“Aydınlanma deyince onsekizinci yüzyılda, gerçekleşmesi ve sonuçları itibariyle hem Amerika hem de hemen hemen Avrupa'nın her tarafında etkili olan, geleneksel olarak İngiliz Devrimi'yle başlatılıp, Fransız Devrimi'yle bitirilen felsefî bir hareket ve daha da önemlisi, bu hareketin sonuçlarıyla belirginlik kazanan toplumsal ve siyasal bir sürece göndermede bulunuyoruz. ... Bu hareketin amacı, insanları, esasta 'kötü', bu nitelikle 'köleleştirici' olduğuna inanılan mit, önyargı ve hurafenin (dolayısıyla da bunları üreten ve kurumsallaştırdığı varsayılan kurulu dinin) temsil ettiğine inanılan 'eski düzen'den kurtararak, yine esasta 'iyi' ve 'özgürleştirici' olduğu çekincesiz kabul edilen 'akıl düzeni'ne sokmaktır.”

Çiğdem'in tanımı Aydınlanma dönemine dair düşünsel, sosyolojik ve tarihsel genel bir plan sunmaktadır. Fakat görüldüğü gibi Çiğdem'in tanımında düşünsel boyut baskın unsur olarak öne çıkmaktadır. Çiğdem aynı akılcılığın Aydınlanma'nın totaliter

eğilimlerinin kaynağı olduğunun da farkındadır³⁶. Aydınlanma'daki akıl tanımı akli evrensel olarak açıkladığını iddia etmektedir ancak bu akla ve dolayısıyla Aydınlanma potansiyeline herkesin sahip olduğu düşünülmemektedir. Çiğdem, Aydınlanma incelemesinin sonunda dönemin genel karakteristiğine yönelik şu eleştiriyi getirmektedir (Çiğdem, 2003: 97);

“Bütün bu ayrımlara ve farklılıklara rağmen, Aydınlanma'nın ilke olarak 'Aydınlanma'ya' hazır bir topluma mümkün olduğu esasında bir birlik olduğunu da teslim etmek durumundayız. 'Diğeri' yâni Avrupalı olmayan, Hıristiyan olmayan kavimlerin 'aydınlanması'ndan söz edilemezdi. 'Diğeri' cahil, barbar ve gelişmemişti; tarihe ancak 'olumsuz ve gelişmemiş' olanı örneklendirmek üzere çağrılabilirdi.”

Aydınlanma düşünürlerinin diğerlerine, Avrupa dışı toplumlara yönelik yaklaşımlarına yakından baktığımızda Çiğdem'in eleştirilerine hak vermemek mümkün değildir. Bu bağlamda Bernasconi ve Buck-Morss'un araştırmaları birçok veri sunmaktadır. Düşünce tarihinin birtakım önde gelen simalarının felsefeye yaptığı katkılar tartışmasız olmakla birlikte bu felsefecilerin insan anlayışlarında kendi toplumlarının ufuklarını pek de aşamadıklarını görmek şaşırtıcıdır. Buck-Morss'un tespiti dikkat çekicidir (Buck-Morss, 2012: 27-28); “Akademik felsefenin tarihi, Batı düşüncesinin koloni deneyimini kendisi hakkında anlattığı hikâyelerden nasıl dışlamış olduğunun bir örneğidir.” Steril, evrensel ve kimliksiz bir Avrupa felsefe tarihi anlatımı/kurgusu, bu tarihin kurucu figürlerinin ideolojik zaaflarının üstünü örtmüştür. Buck-Morss felsefe tarihinin kör noktalarına, Aydınlanma düşünürlerinin insan anlayışı üzerinden ışık tutmayı denemiştir. Buck-Morss'un ortaya koyduğu tablodaki sonuç, beklendiği gibi düşünürlerin insan anlayışlarının evrensel olduğu değil, belli 'kabilelerle' sınırlı kaldığıdır. Örneğin Locke zenci köleliğini meşru bir kurum olarak görmektedir (Buck-Morss, 2012: 40). Bernasconi'ye göre ise Kant, ırk kavramının teorileştirilmesinde başı çeken kişidir (Bernasconi, 2007: 38). Bernasconi, Kant'ın *Güzel ve Yüce Duygusu Üzerine Gözlemler*'de siyahlık ile aptallık arasında kurduğu ilişkinin altını çizer (Bernasconi, 2007: 38). Kant, ırkların kaynaştırılmasını da

³⁶ Adorno ve Horkheimer'a göre Aydınlanmacı akıl, 20. yüzyıldaki felaketlerin de sebebidir (Karşı, 2018: 158-160). Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanmacı akıl anlayışına eleştirisi için bkz. Karşı, 2018.

önermez çünkü beyazların böyle bir durumda alçalacağını düşünmektedir (Bernasconi, 2007: 63). Yine Bernasconi, Voltaire'in de ırklar sınıflaması yaparken hiyerarşinin en altına siyahların, maymunlarla istiridyelerin üstüne yerleştirildiğini bildirmektedir (Bernasconi, 2007: 50). Hegel'in düşünceleri de üzerinde durmayı hak etmektedir, çünkü insanlık tarihini tinin özgürleşmesi olarak değerlendiren filozofun, dönemindeki en çarpıcı özgürlük hareketlerinden birine sessiz kalışı düşündürücüdür. Bu konu üzerinde ısrarla duran Buck-Morss'a göre Hegel, 1791-1804 arasında gerçekleşen Haiti devriminden, sıkı bir gazete ve dergi okuru olarak haberdardır. Dahası Buck-Morss'un iddiası, Hegel'in efendi-köle diyalektiği görüşünün de Haiti'deki devrim süreciyle doğrudan bağlantılı olduğu yönündedir (Buck-Morss, 2012: 62); "... Hegel gerçek efendilerine karşı isyan edip başarılı olan gerçek kölelerden haberdardı ve efendi-köle diyalektiğini düşünüp tasarlayarak bu çağdaş bağlam içinde geliştirmişti." Hegel'in ve Hegelcilerin, Haiti devrimi ve Haiti devrimi ile efendi-köle diyalektiği arasındaki ilişkiye dair sessizliğini bozmak isteyen Buck-Morss, bunu evrensel insanlık tarihi kurgusunu beyaz tahakkümünden kurtarmanın yolunu açacak bir gelişme olarak değerlendirmektedir (Buck-Morss, 2012: 87). Bunun yanında Hegel'in geç dönemlerinde Avrupa dışı toplumlara karşı yargılarının muhafazakârlaştığını söyleyen Buck-Morss, Sahraaltı Afrika'sını 'çocukluk diyarı', 'barbarlık diyarı' olarak gören, Afrika'da hiçbir gerçek tarihin vuku bulmadığını düşünen, Afrika'da herkesin büyücü olduğunu ve fetişe taptığını yazan Hegel'in, bu toplumlar hakkında bilgilenmektense giderek ahmaklaştığını dile getirmektedir (Buck-Morss, 2012: 78-86).

Felsefe tarihinin kurucu düşünürlerinin önyargılı ve dışlayıcı düşünceleri ile karşılaştığında şaşkınlık duyulmasının sebebi felsefe tarihi anlatımlarının kendisinden kaynaklanmaktadır. Batı felsefe tarihi anlatımlarında filozofların kimliklerinin ve kendi toplumsal yapılanmalarına karşı kaygılarının ötelenerek sadece düşüncelerinin kavramsal düzeydeki gelişiminin öne çıkarılması, sürekli ve evrensel bir Batı düşüncesi sanısının doğmasına zemin hazırlamıştır. İdeolojik içeriklere sahip bu sanı, evrensellik düşüncesini de içererek sahiplenmiştir. Oysa birçok filozofun, toplumlarının yaşayan bir üyesi olarak incelendiğinde, tüm insanlık adına değil ama öncelikle toplumlarının menfaati adına düşündükleri görülmektedir. Bu noktayı genel

planda felsefenin bir problemi olarak saptayan Bıçak, felsefenin yerelliğinden söz etmektedir³⁷. Bıçak'a göre felsefenin sorun çözme gücünü kısıtlayan en önemli problemlerden biri felsefedeki yerelliktir (Bıçak, 2018: 254-255). Toplumlarının önde gelen şahsiyetleri olarak düşünürler, mensubu oldukları toplumların evren tasavvurlarının sorunlarını çözmeye odaklandıkları için, getirilen yorumlar da o evren tasavvuru dairesi içinde kalmaktadır. Kendi evren tasavvurunun diğerlerinden üstün görülmeye başlandığı noktada ise yerellik soruna dönüşmekte ve insanlık üzerinden değil kendi toplumsal değerleri üzerinden düşünme söz konusu olmaktadır (Bıçak, 2018: 254-255). Bıçak, Batı felsefesinin içsel bir çelişkisi olarak gördüğü yerellik unsurunun, sömürgeciliğin gelişiminde de payı olduğunu vurgulamaktadır.

Evrensellik düşüncesinin son uğrağı olarak, 20. yüzyılın önemli gelişmelerinden biri olan insan hakları düşüncesine geldiğimizde ise başka bir tablo ile karşılaşmaktayız. 20. yüzyıl, büyük dünya savaşlarına ve katliamlara ev sahipliği yapan bir dönem olmasının yanında farklılığın bir değer olarak görüldüğü (Zekiyan, 1982: 10), yüzyıldır. Farklılığın önemsenmesinde yaşanan acı tecrübeler kadar insan hakları düşüncesinin ve mücadelesinin de payı olduğu sanılmaktadır. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi 1948 yılında ilan edilmiştir. Ancak Moyn'a göre, bir ütopya olarak değerlendirdiği insan hakları ile İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi arasındaki ilişki zannedildiği kadar doğrudan ve güçlü değildir. Moyn, insan hakları düşüncesinin 1970 ve sonrasında yaygın bir şekilde gündeme gelerek farklı çevrelerin savunduğu bir mücadele biçimine dönüştüğünü ileri sürmektedir.

İnsan hakları düşüncesinin tarihsel gelişimini inceleyen eserinde Moyn, insan haklarının kökenine ve tarihselliğine dair görüşlerin hatalı olduğu itirazını getirmektedir. Moyn için insan hakları tarihinin yazımında esas hatalı grup tarihçilerdir. Çünkü tarihçiler, tarihi, insan haklarının yükselişine bir hammadde olarak görmüş ve tarihsel malzemeyi insan haklarının yükselişini doğrulayan bir olgu olarak kullanmışlardır (Moyn, 2017: 10-11). Moyn, bu türden tarihsel yorumlamaların çizdiği kurguyu şöyle resmetmektedir (Moyn, 2017: 15-16);

³⁷ Filozofların yerelliğine dair tespit Teoman Duralı'da da bulunmaktadır ancak Duralı'nın tespiti, eleştiriye dönüşmez ve filozofun iş görme biçiminin tasviri olarak kalır, bkz. Duralı, 2010: 89.

“... insan haklarının derin kaynaklarını ortaya dökmek için birçok deneme yapılmıştır. Klasik vaka, Stoacı Yunan düşünürler ve Roma felsefesiyle başlar, Ortaçağın ve modern çağın başlarının doğal yasaları ile devam ederek Amerikan ve Fransız devrimlerinin şahsında, 1776’daki Bağımsızlık Bildirgesi ve 1789’daki İnsan ve Yurttaş Hakları bildirisi ile doruk noktasına ulaşır. En son bu noktada okun yaydan çıktığı düşünülür. Bunlar kullanabileceğimiz geçmişlerdir: Olayın kendisinden sonra seleflerin inşası. Bize sunulan bu derin köklerin yol açtığı en vahim sonuç, bu olayların, açıkladıklarını iddia ettikleri tarihsel gelişmelerin gerçek koşullar üzerindeki dikkatleri dağıtmalarıdır. İnsan hakları doğuştan gelen haklarmış ya da çok uzun zamandır hazırlanıyormuş gibi değerlendirildiğinde, kimse bugün bu kadar güçlü hale gelmelerinin ardında yatan gerçek sebeplerle yüzleşmez ve bu sebeplerin bugün hâlâ ikna edici olup olmadığı üzerine de düşünmez.”

Moyn, insan hakları düşüncesinin, insanlık tarihindeki sürekli bir gelişimin zorunlu sonucu olduğunu kabul etmez. Bunun yerine 20. yüzyılda siyasal ve toplumsal gelişmelerin yarattığı olanaklar içinde en tercih edilesi seçeneklerden biri olarak savunulduğunu ve yaygınlaştığını düşünür. Moyn, insan haklarının tarihsel kökeni çabalarını eleştirip boşa çıkarmayı denerken, gerçekte insan hakları düşüncesinin kaynağını 1968 sonrasında, özellikle 70’li yılların siyasal ortamında bulmaktadır. Moyn’un verdiği ilginç örneklerden biri kavramın kullanımına dairdir; 1940’lara kadar insan hakları kavramına İngilizcede neredeyse hiç rast gelinmezken, 1977’de New York Times’da kavramın kullanım sıklığı, geçmiş tüm yıllardakinden beş kat fazladır (Moyn, 2017: 9-10). Moyn’un araştırması insan hakları düşüncesinin çok yeni bir düşünce olduğunu ve sürekli bir evrensellik düşüncesinin son halkası değil evrensellik düşüncelerinin yeni bir örneği olduğunu düşündürmektedir.

20. yüzyılda neşet eden insan hakları düşüncesinin evrenselliğini tartıştığımızda ise kavramın birçok problemle yüzleşme zorunluluğu fark edilmektedir. Öncelikle insan hakları evrensel beyannamesine bakıldığında, ilk maddede verilen insan tanımının kapsayıcılığı ve yeni gelişmeler bağlamında dayanıklılığı sorgulanmaya ihtiyaç duymaktadır. İlk maddede bütün insanların özgür ve eşit olduklarına çünkü akıl ve vicdanla donatıldıklarına dair bildirim yer almaktadır³⁸. Bu maddeden, insan hakları evrensel beyannamesinin insan ile neyi işaret ettiği de anlaşılmaktadır. Beyannameye göre insan, akıl ve vicdan sahibi varlıktır. Böylesi bir tanım ne kadar nesnel ve geniş

³⁸ Beyannamenin tamamı için bkz. <https://www.tbmm.gov.tr/komisyon/insanhaklari/pdf01/203-208.pdf> (Çevrimiçi, 19.10.2020).

görünse de birçok insanı tanımın dışında bırakmak zorunda kalmaktadır. Çünkü akıl hastası dediğimiz insanların ne ölçüde bu tanım kapsamında içerilebileceği soru konusudur. Öte yandan tanımda vurgulanan ‘vicdan’ kavramı da görecelik taşıdığı için tanımın gücünü azaltmaktadır. Vicdan ile kastedilen nedir ve hangi eylemler kime göre vicdanlı sayılacak, hangileri vicdan kavramı dışında bırakılacaktır? İnsan hakları evrensel beyannamesinin, bunlara ek olarak, hayvanlar üzerinde günden güne gelişen araştırmaların sunduğu sonuçlar ve biyoteknolojik gelişmelerin insan vücuduna müdahaleleri nedeniyle yakın gelecekte meydana gelecek yeni insan formlarını kapsayacak ve insanı daha dar şekilde diğer canlılardan ayırabilecek yeni tanımlara ihtiyaç duyacağı tahmin edilmektedir.

İnsan hakları düşüncesinin bir başka sorununa ise Kuçuradi değinmektedir. Aslında insan haklarından çok insan hakları evrensel beyannamesine ek olarak çıkarılan ve 1977’de yürürlüğe giren ‘Sivil ve Siyasal Haklar Sözleşmesi’ ile ‘Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Haklar Sözleşmesi’nin ve 1986’da yayınlanan ‘Gelişme/Kalkınma Hakkı Bildirgesi’nin ortaya çıkardığı kavramsal karmaşaya ve insan haklarının alımlanmasında doğurduğu çelişiklere odaklanan metninde Kuçuradi (Kuçuradi, 2004: 13-14), özellikle ekonomik gelişme hakkının, birbirine denk olmayan ülkelerde insan haklarının gelişimini destekleyemeyeceğini, hatta insan haklarına zarar vereceğini dile getirmektedir. Bununla birlikte Kuçuradi, insan hakları belgelerindeki özgürlüğün sınırlarının yanlış anlaşılmasının yol verdiği sorunlara da dikkat çekmektedir. İnsan haklarındaki özgürlük vurgusunun meşru sınırları olmak zorundadır (Kuçuradi, 2004: 38-39);

“Görebildiğim kadarıyla, özgürlüklerin yanlış anlaşılması köktendinciliklerin yayılmasının da ana nedenleri arasında bulunuyor. Onlar da ‘düşünce, vicdan, kanaat, ifade özgürlüğü’ denen haklardan ve bunca teşvik edilen ‘grupların etik ve dinsel değerlerine ve kültürel kökenlerine saygı’dan yararlanıyor ve aslında insan haklarına aykırı olan bazı dünya görüşlerini ve normlarını yayıyorlar. Benim görebildiğim kadarıyla, bunun da temelinde insan hakları kavramıyla ilgili bir sorun, temel özgürlüklerin yanlış anlaşılması sorunu bulunuyor.”

Alıntılanan parçada söylediği gibi Kuçuradi’ye göre bazı dünya görüşleri, insan haklarının meşru sınırları içinde değerlendirilemez ve bunun sebebi bir yanlış

anlama/yorumlamadır. Asıl nedenin insan haklarının tanımlamalarının genişliğinden ve yetersizliğinden kaynaklandığını düşünmeyen Kuçuradi, her dünya görüşüne olduğu haliyle eşit oranda yaşama hakkı tanımamaktadır. Ancak hangi dünya görüşünün yaşama hakkı olduğuna, hangisinin insan haklarına uymadığı için savunulamayacağına dair kim hüküm vermekle yetkilidir? Kuçuradi'nin savunduğu bakış açısının haklı tarafları olsa bile böyle bir yaklaşım, yerel kültürlerin birçok niteliğinden ötürü yaşama hakkının savunulmasını zorlaştırmaktadır ve kendisini nihai meşru sayan tek tip bir insan anlayışına dünyayı zorlamaktadır. Bu durumda insan haklarının evrenselliğinin kapsayıcılığı ve hoşgörüsü üzerinde soru işaretleri asılı kalmaktadır.

3.2.3. Evren Tasavvuru ve Evrensellikler

Evrensellik düşüncesini Batı düşüncesinin gelişimi ile eşleştirmek ve Batı düşüncesinde sürekliliği olan bir evrensellik düşüncesinin duraklarını kurgulamak doğru bir yaklaşım değildir. Bunun yerine evrensellik düşüncesinin Batı düşüncesi dışındaki mevcudiyetlerini araştırmak, evrenselliği daha geniş ve doğru bir perspektiften tartışmayı sağlayacaktır. Geleneksel toplumların düşünce yapılarını mitler, imgeler ve simgeler üzerinden yorumlayan Eliade, bu hususta önemli veriler sunarak tartışmayı Batı düşüncesine has kılınmaktan kurtarmıştır. Simgelerin yerel ve evrensel açılımlarını ayırarak anlam katmanlarını ortaya çıkarmaya çalışan Eliade, Batı düşüncesinde varılan sonuçların ve yapılan açıklamaların tümel görünümüne karşın dar kapsamlı olduğu uyarısında bulunmaktadır. Eliade, Batı düşüncesindeki yerelliğin altını şu sözlerle çizmektedir (Eliade, 2017: 134):

“... çağdaş düşünce somut insanı yeniden keşfetmiş olmakla övünüyorsa da, çözümlemelerinin özellikle çağdaş Batılının konumuna yönelik olduğu ve böylece evrensellikten yoksun olma günahı işleyerek, bir tür ‘bölgecilik’in’ içine düştüğü, sonuçta tekdüze ve kısır kaldığı gözden uzak tutulmamalıdır.”

Evrensellik bağlamında Eliade'nin araştırmalarının vardığı en önemli sonuçlardan biri, geleneksel toplumlarda³⁹ her toplumun kendisini bir mikroevren içinde kurguladığıdır (Eliade, 2017: 48). Geleneksel toplumların evren tasavvurlarında kendileri evrenin merkezinde yer almakta ve kendi toplumlarının oluşturduğu sosyolojik ve fiziksel bütünlük mikroevrenlerini oluşturmaktaydı. Mikroevrenler topluluğun örgütlenip iskân ettiği mekân ile mekânın dışındaki bilinmeyenden – içinde yabancıların, düşmanların, canavarların vb. bulunduğu – müteşekkildi (Eliade, 2017: 48). Topluluktan farklı ve topluluğa düşman olan, topluluk için tehlike anlamı taşıyan bilinmeyen alanındaki canavarlar, topluluğun kendisini tanımlama biçimini de etkilemektedir. Sibel Yardımcı'nın canavar imgesini ele aldığı makalesinde belirttiği gibi canavar ve benzerleri, insanın tanımını ve toplumsal örgütlenme biçimini hem kuran hem tehdit eden bir imge olarak, kurucu ve yıkıcı bir unsurdur. (Yardımcı, 2015: 103-169). Canavar imgesiyle diyalektik içinde geleneksel toplumlarda insan olan, sadece kendi mikroevrenlerinin merkezinde yer alan, mikroevrenin merkezine yönelen insanlardır.

Geleneksel toplumlar bir mikroevren olduklarını düşünmelerinin yanında, mekânı homojen olarak değil, heterojen olarak algırlar (Eliade, 1991: 1-10). Bu toplumlarda mekân kutsal ve kutsal olmayan olarak ayrılır ve kutsal mekân, mikroevrenin merkezidir. Böylesi kutsal mekânlar birden fazla da olabilir (Eliade, 2017: 50). Mikroevrenin merkezi olarak kutsal mekânların önemi, üç kozmik bölge olan gök, yer ve yeraltının kesişme noktasında bulunmasından ileri gelmektedir (Eliade, 2017: 51). Geleneksel toplumların birçoğunda evlerin ortasında bulunan orta direkler işlevsel özelliklerinin yanında kozmik eksenin bir kopyasıdır ve Eliade'ye göre ev yapılarının değişmesiyle çatıda açılan delikten çıkan duman ile aynı düşünce tekrar edilmektedir. Böylece tek tek evler de dünyanın merkezi ile özdeşleştirilmektedir (Eliade, 2017: 58). Bir mikroevren olarak tasarlanan geleneksel toplumların evren tasavvurunda

³⁹ Kimi zaman arkaik toplum da dediği geleneksel toplum Eliade'ye göre, kozmosla ve kozmik ritim ile kendisini ilişkili gören ve açıklayan toplumlardır. Eliade, Musevi-Hristiyanlığın etkileriyle şekillenen modern toplumun tarihe verdiği önem ve vurgunun, geleneksel toplumlarda mitte gerçekleştiğini düşünmektedir ve bu farklılığın toplumların düşünce yapılarında getirdiği niteliksel farklılıktan bahsetmektedir, ayrıntılı bilgi için bkz. Eliade, 1994: 11-12.

merkezde yani kutsal mekânda olmak, insan olmanın ve insanın yaşayabileceği tek yerin merkez olarak düşünüldüğünün göstergeleridir (Eliade, 2017: 65).

Geleneksel toplumda evrenselin merkezde yer alan herkesi kapsamasının yanında, Eliade'nin deyişiyle 'tarihsel konumun ve anın dışına çıkan' daha geniş bir evrensellik anlayışları daha bulunmaktadır. Söz konusu ikinci evrensellik anlayışı ile burada bahsedilen ilki birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Geleneksel toplumların düşünce yapısını oluşturan mitler, tarihsel konumda bulunanların kutsallık ve merkez ihtiyaçlarını karşıladığı gibi onları bu konumun dışında bir evrenselliğin içine de taşımaktadır.

Mit, Eliade'nin geleneksel toplumlar dediği olgunun şahdamarıdır. Çünkü mit, bu türden toplumların genel düşünce yapısını yani paradigmasını meydana getirmekte hem de eylemlerine ve kurumlarına yön vermektedir. Eliade, mitin ne olduğunu ve işlevini açıklamaktadır (Eliade, 1993: 13);

“Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir tür bitki, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Demek ki mit, her zaman bir 'yaratılış'ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl varolmaya başladığı anlatılır. ... Mit, kutsal bir öykü olarak kabul edilir, öyleyse 'gerçek bir öykü'dür, çünkü her zaman gerçeklikler'e başvurur. ... Mit, Doğaüstü Varlıklar'ın gesta'larını ve onların kutsal güçlerinin belirtilerini anlatmasından ötürü, bütün anlamlı insan etkinliklerinin örnek gösterilecek modeli haline gelir.”

Mit, köken ve uygulama kılavuzu olarak geleneksel toplumların açıklama modelidir. Burada evrensellik açısından dikkate değer olan ise mitin, geleneksel toplumlarda icra edilen ritüellerle sürekli olarak canlılığını koruması ve toplumu kendi eksenini etrafında kenetleyerek dinamik tutmasıdır. Toplumun büyücüsü miti anlatırken, anlatılan sadece bir öykü değil kutsal olan hakikatin kendisidir. Mitin dile getirilmesi demek, mitin yeniden yaşanması demektir (Eliade, 2017: 69). Mit aracılığıyla “anlatıcı ve dinleyici kutsal ve mitsel bir zamana taşınmış olmaktadır” (Eliade, 2017: 69). Böylece mit, kutsal olanı yeniden yaşatırken, hitap ettiği kişileri içinde bulundukları tarihsel konum ve zamandan sıyrarak, ilk örneğin evrenine, kozmosun kutsal zamanına taşımaktadır. Geleneksel toplumun insanı mitler sayesinde kendi

bireyliğinin ve sonluluğunun ötesine geçerek kozmosla bütünleşmekte ve bu bağlamda mekân ve zaman bakımından evrenselleşmektedir (Eliade, 2017: 69-70-71). Üstelik geleneksel toplumlar döngüsel zaman anlayışları aracılığıyla mitler ve ritüellerle evrenselliği sürekli yaşamakta, yaşamlarının birçok boyutunda evrensellelikle yüz yüze gelmekteydi.

Eliade'nin sunduğu araştırmalara göre kıyaslama yapacak olursak, evrensellik görüşünün Batı dışı toplumlarda da hatta evren tasavvuruna sahip olmasından ötürü var olmuş her toplumda da bulunduğu öne sürülebilir. Modernitenin gelişimi ve sömürgeciliğin hız kazanması ile Batılı gelişmiş ülkeler evrenselliği bir değer olarak sahiplenip kendi tarihsel gelişimiyle kuşattıkça, modernleşmek isteyen diğer toplumlar kendi evren tasavvurlarını ve merkezîliklerini unutarak evrenselliği yeniden ancak başkalarının paradigmaları içinde keşfetmeye çalışmışlardır. Taftalı'nın deyişiyle 'tanım üretme merkezi'nin dışında kalanlar (Taftalı, 2005: 108), yani modernleşme arzusunun bunalttığı toplumlar (Taftalı, 2005: 119), merkez olarak modern batı ülkelerine baktıkça, evrensellik Batılılaşma ile bir görülmektedir. Evrenselliğin Batı düşüncesi ile özdeşleştirilmesinin müsebbibi, Batı düşüncesindeki geçmişe yönelik Aydınlanma baskısı altındaki unutkanlık kadar Batı dışı toplumların kendi evren tasavvurlarına dair unutkanlığıdır da. Batının evrensellik değerinin merkezi ve tek evrensellik olarak tasavvur edilmesi çelişkili olduğu denli insanlık birikimini göz ardı eden ve farklı evrenselliklerin zenginliğini hiçe sayan hatalı bir görüş açısıdır.

Evrensellik düşüncesini Batı düşüncesi ile özdeş sayarak sömürgeciliğin totaliter tavrından ötürü toptan reddetmektense, evrenselliğin düşünce, duygu ve değer olarak iç yapısı çözümlenmelidir. Zira evrensellik düşüncesinin içerildiği her kültürel ortamda ne denli kuşatıcı olduğu, farklı evrenselliklerin varlığı nedeniyle, soru konusu kılınmalıdır.

Evrensellik düşüncesi, evren tasavvuruna sahip olan her toplumda mevcuttur. Evren tasavvurunun anlamını ve içeriğini Bıçak açıklamaktadır (Bıçak, 2014: 347);

“Evren tasavvuru, insanın kendini bilmesi ve kendisini evrende güvenceye almasının teorik temellendirmesidir. İnsan, evrendeki yerini anlatmaya başladığı dönemlerden bu yana, evren tasavvuru çerçevesinde kendisini ifade etmiştir. ...

Evren tasavvuru, Tanrı, evrenin oluşumu, dünyanın yaşanılır hale getirilmesi, insanın ortaya çıkışı, yaşama ilkeleri ve öldükten sonraki hayat sorunlarını içermektedir. Evren tasavvurunun oluşturulmasında esas kaygı, insanın varoluşunu temellendirmektir.”

Bir açıklama modeli olarak evren tasavvurunda iki unsur, evrenin ve insanın açıklanması evrensellik bağlamında üzerinde durulmayı gerektirmektedir. Bahsi geçen iki unsurun açıklanması sıkıca birbirine bağlıdır; evrenin açıklanması insanın açıklanmasından ya da insanın açıklanması evrenin açıklanmasından bağımsız değildir. Böylece evren tasavvurunun hem kozmolojik bir yanı diğer bir deyişle olgusal açıklama içeren yanı hem de insan ve insanın değerler dünyasına ilişkin bir yanı da ihtiva ettiği anlaşılmaktadır. Bu durum evrensellik kavramının kendisi için de geçerlidir. Evrensellik kavramının kullanımında da fizik ve metafizik hususlar işaret edilmektedir. Evrensellik tartışmalarına ilişkin bulanıklıklardan biri bu nokta üzerinden tartışılabilir. Modernite ile güçlenen bilimin evrensel açıklama modelleri fizik düzleminde bir evrensellik için söz konusudur. Örneğin maddenin hareketinin ve elementlerinin herkes için geçerli açıklaması, olgusal düzlemde evrensel bir bilgi sunar. Bu türden bilgiler ve açıklamalar, evrensellüğün fizik boyutu ya da fizik evrensellik diyerek ayırt edilebilir. Fizik evrensellik, şu anda ve belirli şartları sağlayan her yerde ve zamanda, somut olarak saptanabilen olgu durumlarına değgin açıklamalardır. Fakat sanatın evrensellliği dendiğinde böyle bir olgusal boyutu değil, insana has metafizik boyutun evrensellliğini konu edinmek istiyoruz demektir. Yine herkes için olan bir şeyden bahsedilmekte ama bu defa olgusal olmayan bir durum gündeme getirilmektedir. Bu türden açıklamalar ise metafizik evrensellik olarak ayırt edilebilir. Metafizik evrensellikte şu an ile veya aynı olgu durumları ile sınırlandırılmışlık geçerli değildir. Bu bağlamda fizik evrensellik ile metafizik evrensellik birbirinden farklıdır ve evrensellik tartışmalarında en sık belirsizliklerden biri- evrensellüğün hep aynı anlama gelecek şekilde kullanılması- bu ayrımla ötelenebilecek bir sorundur. Evren tasavvurlarında her iki evrensellik de bulunmaktadır. Geleneksel toplumlar ile modern toplumlar arasındaki farkı ise, geleneksel toplumlardaki çeşitli evrenselliklerin aynı evren tasavvurları içinde sıkıca birbirine bağlı olması ve birbiri içinde erimesi oluşturmaktadır. Kozmostaki olgusal durumların evrensellliği ile insana has metafizik evrensellüğün bir bütün içinde

kaynaşması, geleneksel toplumların evren tasavvurlarındaki birlik ve bütünlükten ileri gelmektedir. Modern toplumların evrensellik anlayışlarında ise benzeri bir bütünselliğe erişmek ikilik ve karşıtlık ekseninde düşünen yapısal niteliğinden dolayı mümkün olmadığı için fizik evrensellik ile metafizik evrensellik birbirinden kopuk ve ilgisiz durmaktadır.

3.2.4. Evrenselliliğin Sorunları

Her evren tasavvurunda görülen en dikkate değer nitelik, tasavvurun merkezini insanın oluşturmasıdır. İnsan, bütün evren tasavvurlarında temel açıklama kaynağı, nedeni, amacı ve sonucudur. Evren tasavvurunun kurucusu ve esas sorunu insandır. Evren tasavvuru, insanın bakış açısından kurulur. Hümanizm ile insanın evrenin merkezine yerleştirildiği türünden tekrarlanan anlatılar sorgulanmaya muhtaçtır. Hümanizm ile gerçekleşen seküler insanın veya Orta Çağın dinsel otoriteleri tarafından ötelenen bir insan anlayışının evren tasavvurunun merkezine oturtulmasıdır. Oysa evren tasavvurunun merkezinde insan, her zaman dimdik durmuştur. Evren tasavvurunda yapılan her açıklama da doğrudan ya da dolaylı olarak insan içindir. Evren tasavvurlarındaki Tanrılara'a dair açıklamalar da insanın sorunlarının çözümü içindir. Bu konuda yine Bıçak'a başvurulduğunda, evren tasavvurlarındaki Tanrı-insan ilişkisi hakkında şu düşüncelerle karşılaşılacaktır (Bıçak, 2014: 58-63);

“Tanrıların sahip oldukları bütün niteliklerin, yaptıkları bütün işlerin insanların ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olduğu söylenebilir. ... Tanrı, evren tasavvurunda baş rol oynamaktadır. Ancak evren tasavvurunu üretenin insan olduğu unutulmamalıdır. İnsan kendini bilmek amacıyla evreni kurmakta ve Tanrı'ya baş rolü vermektedir. Tanrı'nın baş rolde olduğu oyun hem insan tarafından yazılmıştır; hem de insan tarafından yönetilmektedir. ... İnsanın tanrı karşısındaki konumu, hakikati kendi oyununda keşfetmiş olmasını yansıtmaktadır. Evren tasavvuruyla yazılan, yönetilen ve keşfedilen oyun, hakikati keşfetme modeline dönüşmüştür. Bir bakıma modelle hakikat örtüşmektedir.”

Evren tasavvurlarının merkezinde insanın bulunması, evrensellik görüşlerinin zorunluluğudur ama aynı zamanda evrensellik düşüncesinin karşılaştığı sorunların da sebebidir. Bu sorunların ne olduğuna geçmeden önce, evren tasavvurunun ve evrensellik düşüncesinin kurucusuna da değinmek gerekmektedir. Evren tasavvurunun

kurucusu toplumu oluşturan her birey veya toplumdaki sıradan bireyler değil, toplumun karşılaştığı çeşitli türden sorunlara çözümler getiren kişilerdir. Bıçak, evren tasavvurunun kurucularına ‘büyücü’ demektedir. Bıçak’a göre büyücüler (Bıçak, 2014: 330); “... tarih boyunca şu adlar altında görev yapmışlardır: Şaman, rahip, kâhin, şef, siyasetçi, komutan, ozan, şair, öğretmen, hekim, otacı, sanatçı, zanaatkar, bilge, filozof, bilim insanı vb.” Bıçak’ın belirttiği gibi büyücü, düşünce üretmek ve üretilen düşünceleri toparlayıp sistematize etmekle yükümlüdür (Bıçak, 2014: 330). Büyücünün açıklamalarının gücü, kaynağını herkes için geçerli ve sürekli olmasından almaktadır. Büyücünün toplumundaki herkese, her zaman için başvurulacak düşünceler üretmesi gerekmektedir. Büyücünün düşüncelerinin kısmi ve geçici olması, başvuru merkezi olmasını engelleyecektir. Evrensellik arzusu toplumun ve büyücünün arzusudur ancak arzuyu tatmin edecek kişi büyücülerdir. Badiou, evrenselliğin felsefenin arzusunun boyutlarından biri olduğunu söylerken haksız değildir (Badiou, 2019: 12 ve Badiou, 2017: 42-43, 54) ancak bu arzu felsefeye özgü değildir. Evrensellik arzusu büyücünün/büyücülerin yaptığı birçok farklı işte hâkimdir.

Evrensellik düşüncesinin sorunlarını ortaya çıkaran da evren tasavvurundaki büyücünün rolü ve tasavvurun insan merkezli olmasıdır. Her büyücü ya da büyücüler, kendi toplumuna odaklanarak evren tasavvurunu oluşturduğu için ortaya konan evren tasavvurlarının tasavvura konu toplum dışındaki insanları kapsamayı güçleşmektedir (Bıçak, 2014: 351-352). Bu durumda tarih boyunca karşılaştığımız evren tasavvurlarının sunduğu evrensellikler içinde hiçbirinin bütünüyle evrensel olduğu söylenemez. Her evren tasavvurunun evrenselliği, kendi toplumu temelinde düzenlendiği için evrensel olmak bir yana paradoksal olarak bölgesel/yereldir.

Evren tasavvurunun kurucusu olarak büyücünün, ürettiği açıklamalarda toplumunu öncelemesi olağan görülebilir. Eliade’nin geleneksel toplumların mekân anlayışlarına dair söyledikleri yeniden akla getirilirse, bu toplumlarda heterojen mekânın dış sınırlarında canavarlar, hayvansılar, düşmanlar ikâmet etmekteydi. Evren tasavvurunu paylaşan toplumun üyeleri, toplumun paylaştığı mekânın dışındakilerin insandışı varlıklar olduğunu düşünüyor olsa da toplumun bilge kişisi büyücünün de onları böyle tasarladığını düşünmek makul görünmemektedir. Büyücü, kendi toplumu

dışındakilerin de insan olduğunu kavrayacak yetkinlikte olmalıdır. Fakat onların kendi toplumunu oluşturan insanlar gibi olmadığını kabul etmektedir⁴⁰. Farklılığın temel nedenlerinden biri, dil başkalığıdır (Bıçak, 2014: 97). Farklılık zamanla üstünlük iddialarının da temelini hazırlamıştır. Farklı toplumlar birbirinin yaşam alanına tehdittir ve büyücünün toplumunun varlığını sürdürmesi için diğerlerine karşı dikkatli olması gerekmektedir. Büyücü, kendi toplumunu dışarıya açmanın, canavarlarla birlikte yaşama imkânını düşünmenin, sorumlu olduğu toplumun bütünlüğünü bozacağından ve toplumunun yitip gideceğinden endişe etmekte, korkmaktadır. Öyleyse evren tasavvurunun biçimlenişinde, büyücünün rolü düşünülürse, duygusal etkenler de söz konusudur. Farklı evren tasavvurlarında anılan duygusal etkenler; korku duygusu, farklılık duygusu, üstünlük duygusu, düşmanlık duygusu, Bıçak'ın haklılıkla işaret ettiği gibi ilk medeniyetlerden itibaren süregelenmektedir (Bıçak, 2014: 352).

Evrensellik düşüncesinin bir diğer sorunu ise sanıldığı denli kapsayıcı değil aksine dışlayıcı olmasıdır. Zizek, evrenselliğin tipiklikle ilişkisine temas ederken bu nokta üzerine dikkati yöneltir (Zizek, 2015: 53-54);

“Her evrensel ideolojik kavram, her zaman, kendi evrenselliğine renk katan ve yarattığı etkiyi açıklayan tikel bir içeriğin hegemonyası altındadır. ... Evrensel, ancak tikel bir içeriğin onun vekili olarak iş görmeye başlamasıyla somut varoluşa kavuşur.”

Zizek'e göre söz konusu tikel içerik, evrensellik açısından tipik olan'dır. Tipik olan, evrensellik görüşünü somutlaştırdığı gibi bu görüşün yayılım alanını da belirleyen unsurdur. Evrensellik görüşünün ölçütünü belirleyen tipiklik- ortalama, sıradan, alışıldık ve kabul edilmiş olan- insan anlayışı için de geçerlidir. Her evrensellik

⁴⁰ Conrad'ın romanı *Karanlığın Yüreği*'nde, İngiltere'den yola çıkarak Kongo'ya gelen kaptan Marlow'un yerlileri gördüğünde aklından geçenler, bu duruma örnek verilebilir, Conrad, 2015: 120: “Zaptedilmiş, zincire vurulmuş canavar görmeye alışmıştık, ama orada hem canavarca, hem de özgür bir şeydi gördüğümüz. Dünya dışı bir şeydi, insanlar da ... hayır, insanlık dışı değildiler. En kötüsü de buydu, anlıyor musunuz; insanlık dışı olmadıkları kuşkusu. Yavaş yavaş geliyordu bu duygu insana. Çığlık atıyorlar, zıplıyor, oldukları yerde dönüyor, korkunç suratlar yapıyorlardı; ama, insanlıklarını - sizinki gibi olan insanlıklarını - ve bu çılgın, coşkun cümbüşle olan uzak akrabalığımızı düşünmektir sizi heyecanlandıran. Çirkindi. Evet, oldukça çirkindi; ama yeteri kadar yürekliysen, o şamanın korkunç içtenliğinin ruhunda ufacık da olsa bir tepki yarattığını kabullenir, senin - ilk çağların gecesine böyle uzak olan senin - bile kavrayabileceğin bir anlamı olduğundan uzaktan uzağa kuşkulandırırdın.”

anlayışının merkezini oluşturan insan anlayışı da tipik insanı model olarak gösterir. Evren tasavvurlarının insanı, toplumunun alışıldık, ortalama ve sıradan insanıdır. Bu nedenle evrensellik anlayışları bölgesellikleri içinde her biri kendi tipik insanını evrensel insan modeli olarak idealize ederken, diğer toplumların insanını dışlamadan önce kendi toplumunda da yeterince kapsayıcı kılınmaz. Çünkü tipik insanı idealize eden evrensellik, seslendiği toplumun merkezinde değil çizgilerinde gezinen marjinal, sıradışı, alışıldık olmayan insanı içermez. Dolayısıyla evrensellik anlayışları bölgesellikleri, her birinin kendi insanını merkeze alması, insan anlayışlarında toplumlarının tipik bireylerini idealize etmeleri nedeniyle kapsayıcı değil dışlayıcıdır.

Evrensellik düşüncesi, Batı modernitesinin geliştirdiği bir değer olmadığı gibi, sanıldığı kadar olumsal içerikler taşıdığı da şüphelidir. Bunun yanında sanatın evrenselliği düşüncesinin keşfedilmesini ve teorileştirilmesini modern döneme borçlu olduğumuz da bir gerçektir. Sanatın evrenselliği, modernitenin evrensellik görüşlerinin bir parçası, modernite paradigması içinde genel evrensellik görüşlerinin bir tür tamamlayıcısıdır. Bu bağlamda sanatın evrenselliği üzerine yeniden tartışacak olsak önümüzde iki yol bulunmaktadır: İlk seçenek Batı modernitesindeki sanatın evrenselliği görüşünü kabul ederek kavramı dönüştürmek, evrenselliği herkese açık bir hale getirme denemesine girişmektir. Bu seçenek istenilen hedefe ulaşmayı engelleyecek iç çelişkilere sahiptir. Sanatın evrenselliği görüşü modernitenin evrensellik paradigmasının organik bir parçasıdır. Bu nedenle sanatın evrenselliği görüşünü kavramsal yapısı ve tarihsel yükü ile belli bir toplumun insan anlayışından çıkararak herkese hitap etmesini sağlayacak hale getirmeye kalkışmak kavramın-sanatın evrenselliği- yapısını zorlamaktan öteye geçemeyecektir. Modernitede sanatın evrenselliği denildiğinde herkese değil belli bir evrenin sanatına ve insanlarına hitap edilmektedir. Buradaki söylemi bütün insanlara genişletmeyi denemek kavramın kapsamını parçalamak ama bununla birlikte kavramın kendisini de yok etmek anlamına gelecektir. Sanatın evrenselliğini yeniden tartışmak için ikinci seçenek ise başka bir kavramsallaştırma içinde kavramın içeriğini yeniden tayin ederek bütün insanlara açıklığın dile getirilmeye çalışılması olacaktır.

3.2.5. Evrensellik Kavramına Öneri: İnsanşumûl Sanat

Modern Batı düşüncesinde, 18. ve 19. yüzyıllardaki öncü düşünürleri aracılığıyla, sanatın evrenselliği düşüncesi keşfedilmiş ve teorileştirilerek felsefe sistemleri içinde işlenmiştir. Ancak sanatın evrenselliği düşüncesinin esas yanlışlarından biri de yine aynı dönem düşünürlerinin, felsefe yapmak ile sanat felsefesi yapmak arasındaki farkı görmezden gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bıçak'ın da belirttiği gibi felsefenin genelliği, konuları sebebiyledir (Bıçak, 2018: 254); “Diğer düşünce tiplerinde olduğu gibi felsefi düşüncelerde de konuya ilişkin yargılar çoğunlukla konunun yapısından ötürü genel geçerdir. ... Konu düşüncenin nesnellik temelini oluşturmaktadır.” Gerçekten de felsefenin ahlaka, dine, varlığa, bilgiye, bilime yönelik sorunları, yeterince soyutlama yapılabildiğinde tüm insanların paylaştığı sorunlar olarak nesnel ve tümel bir geçerliliğe sahiptir. Bu konularda üretilen cevaplar da konuları gereği olabildiğince tümel nitelik taşıyabilmektedir. Fakat sanat söz konusu olduğunda filozof, bahsedilen nesnelliği yakalamakta zorlanmaktadır. Çünkü örnek aldığı sanat, kendi toplumunun sanat eseridir. Filozoflar felsefe sorunlarını tartışırken, Bıçak'ın vurguladığı gibi konunun yapısından ötürü evrensel cevaplar üretmeye çalışmış olabilirler. Fakat sanat felsefesi sorunlarında sanat adına evrensel konuşmaya çalışırken toplumlarının sanat eserlerini merkeze almaları söylemlerindeki sorunlardan biridir. Filozofun malzemesini oluşturan sanat eserinin yerellik yönü de bulunmaktadır. Modern dönem filozofları, sanat eseri ile sanatı özdeşleştirerek nesneyi soyutlamakta ve sanat eserinin yapısındaki yerelliği unutmaktadır. Böylece evrensel adına konuştukları sanısına rağmen aslında öne sürdükleri düşünceler, toplumlarının ve coğrafyalarının sanat eserlerinden soyutlanmış düşüncelerin bütün sanat eserleri için geçerliymiş gibi iddia edilmesidir. Bu sorun aynı zamanda, Batı sanat felsefesinin içkin, yapısal bir sorundur.

Sanatın evrenselliği düşüncesi bir yanıyla doğruluk içermesine karşın bu düşünceye götüren yöntem ve yöntem dolayısıyla varılan sonucun kapsamı yanlıştır. Yöntemin sorunlu bir diğer yanı ise fizik evrensellik ile metafizik evrenselliğin karıştırılmasından veya birbirini takip etmesi, tamamlaması gerektiği yanlışından kaynaklanmaktadır. Modernizmin kaynaklarından mekanistik evren anlayışı, Descartes'tan Newton'a içerikçe temellendirilmesini tamamlarken, mekanizmin

toplumsal sorunların anlaşılmasında da anahtar olarak kullanılması söz konusu olmuştur. Bu durumun açık örneklerinden birini Comte pozitivizminde görmek mümkündür. Modern sanatın kurumsallaştığı 18. ve 19. yüzyıllarda mekanistik evren anlayışlarının sanattaki uzanımları, sanatın evrenselliği görüşlerinde seçikleşmektedir. Kant'ın sanatın evrenselliği düşüncelerinin temelinde epistemolojinin bulunması tesadüf değildir. Aklın çalışma biçiminin evrensel açıklamasından sanatın evrenselliğinin yapısal analizine varılmaya çalışılmıştır. Fakat fizik evrensellik ile metafizik evrensellik birbirinden farklıdır.

Fizik evrensellik cihanşumûldür. Nedensellik ve zorunluluk söz konusudur; açıklanan olgular aynı şartlar altında nedenleri aynı oldukça aynı sonuçları zorunlulukla doğururlar. Bu durumun gözlemi ve doğruluğu bütün insanlara açık ve bütün insanlar için geçerlidir. Bu anlamda cihanşumûl yargılar yatay bir kapsama sahiptir çünkü şu andaki insanların hepsine seslenmektedir. Bu bakımdan doğrulanabilir veya yanlışlanabilir yargılardır.

Metafizik evrensellik ise insanşumûldür⁴¹ ve yatay değil dikeydir. İnsanşumûl niteliğe sahip bir örnek olarak sanat, nedensellik ve zorunluluk içermez. Aynı sanat eseri, kişileri aynı duygu ve düşüncelere sevk etmeyebilir. Dahası aynı sanat eseri, aynı kişiye farklı zamanlarda farklı duygu ve düşünceleri de ilham edebilir. Dolayısıyla insanşumûl niteliğinde nedensellik ve zorunluluk değil ama olasılık bulunmaktadır. Bu türden kapsayıcılıkta sadece şimdide bulunan insanlara değil, geçmişteki ve mümkün gelecekteki insanlara da açıklık mevcuttur. Yüzyıllar öncesinin sanat eseri karşısında alımlayıcı, o günün insanı ile- hem o zamanın sanatçısı hem de alımlayıcısı bağlamlarında- empati kurabilir. Benzer şekilde bilimkurgu anlatılarını göz önüne alırsak, bugünün alımlayıcısı yakın veya uzak gelecekteki mümkün insanla da empati kurabilir. Bu nedenle insanşumûl sanat için, bugünün, geçmişin ve geleceğin insanına açıklık bağlamında dikey bir kucaklayıcılık bahis konusu olabilir.

⁴¹ İnsanşumûl kavramını Duralı şöyle tanımlamaktadır (Duralı, 2010: 129); “Bütün insanlığa açık. Bütün insanlığı kapsar.” İnsanşumûl kavramı evrensellik gibi ideolojik bir içerik taşımaz ve evrenselliğin dışlayıcı, dar kapsamlı ve bölgesel niteliklerinden uzaktır. İnsanşumûl kavramı maddi ve manevi vasıflarıyla bütün insanlara açıktır ve belli bir insan tipini örnek almaz.

Sanatın insanşumûl niteliği, yani bütün insanlara açıklığı zanaatta da bulunur. Herhangi bir zanaat nesnesi de bütün insanların kullanımına izin verebilir. Ancak zanaat ile sanatın ötekine seslenişi arasında ciddi bir fark bulunmaktadır. Sanatçı, ürettiği eseri aracılığıyla ötekine hitap ederken niyeti, ötekinin mevcut düşünsel ve/veya duygusal durumunda bir değişikliğe yol açmaktır. Katalan ressam J. Miro (1893-1983) bir söyleşisinde şöyle demiştir (Miro, 2016: 143); “Beni ilgilendiren şey tablonun orada kalmış olması değil, yaydığı ışınım, verdiği ileti önemli, insanların zihninde biraz olsun dönüştürmek amacıyla neler yaptığı önemli.” Bu bağlamda sanat, en az iki kişi arasında gerçekleşmesi zorunluluğu sebebiyle, başlangıcından sonuna değin etiktir/ahlâka ilişkindir. Sanatçı eseriyle ister kendi toplumuna isterse tüm insanlara anlatımda bulunmak istesin, amacı eseriyle temas edecek kişide yaşanması olası değişim ve bunun yansımasıdır. Sanatçının eseri birkaç kişiyle sınırlı kalabilir ya da eseri farklı toplumlardan büyük bir kesim inceleyebilir. Yine de sanat eseri herkese seslenme imkânını taşımaktadır. Sanat eserinin tüm insanlara açıklığının sebebi biçiminde ya da içeriğinde değil, kuruluşundaki etik amaçta içkindir. Sanatın insanşumûl niteliğinin esas sebebi, ortaya konan herhangi bir eserin insan nüfusunun büyük bir kısmı ya da mümkünse hepsi tarafından beğenilmesinde, takdir görmesinde değil, sanatçının eseri üretmesindeki içkin etik nedendedir. Sanatçının eserinin etik gayesi nedeniyle sanat eseri tüm insanlara açıktır ve tüm insanlara seslenme imkânına sahiptir. Dolayısıyla insanşumûl nitelik sanatın yapısı için bir zorunluluktur. İnsanşumûl niteliğindeki yargılar zorunlu değildir; yargılar nedenler ile nesnel olarak doğrulanamaz. Ancak insanşumûllüğe sahip sanatta etik zorunluluk kendisinin varoluşundadır; yargılarının niteliğinde değil.

Evrensellik kavramı yerine insanşumûl kavramının önerilmesinin birkaç nedeni bulunmaktadır. Öncelikle evrensellik kavramı ideolojik, dışlayıcı ve tektipleştiricidir. Sanat gibi farklılıkların üst düzeyde olduğu kültür alanlarında, bu kavramı kullanmak, tartışmanın kapsamını daraltmakta ve kavramın ideolojik içerimlerinden ötürü çarpıtmaktadır. Sanatın yapısını tartışabilmek için yeni bir kavramsallaştırmaya gereksinim duyulmaktadır. Öte yandan evrensellik kavramının alışlageldik kullanımında, geçmişten getirdiği gereksiz yüklerden, fizik evrenselliğe atıflardan da sıyrılacak gerekmektedir. Çünkü sanattaki evrenselliğin, fizik evrensellekle ilgisi

bulunmamaktadır. Son olarak evrensellikten umulan genişliği taşıyabilmesi için ikame edilecek kavramın bütün insanlara hitap etmesi gerekmektedir. Bu nedenlerden ötürü evrensellik yerine insanşumûl kavramı önerilmektedir.

Evrensellik kavramının kullanımında içerilen iki anlamdan biri ortaklık, diğeri ise yaygınlıktır. Herhangi bir özellik bütün insanlarda bulunuyor, herkesçe paylaşılıyorsa evrenseldir. Diğer anlamda ise herhangi bir şey belli bir bölgenin insanı için yapılmasına karşın o bölgenin dışına çıkarak başka insanları etkilediğinde, onlar tarafından da benimsenip kullanıldığında o şeyin evrenselleşmesi bağlamında evrenseldir. İnsanşumûl kavramı, evrenselliğin her iki anlamını da içermektedir. Ancak insanşumûl ağdalı, zor ve güncel kullanımı zayıf bir kavram olduğu için insanlık kavramı da yerine kullanılabilir. İnsanlık, sanatın insanların ortaklaşa gerçekleştirdiği edimselliğini ve sanat eserinin, içinde üretildiği toplumdan ötelere genişlemesini/yayılmasını kapsamaktadır.

Sanatın yapısını açıklayabilmek için evrensellik kavramını insanşumûl, insanlık olarak kavramalıdır. Sanat evrenseldir kabulünde ve sanatın evrenselliğinden bahsedildiğinde esas olarak anlaşılan ve vurgulanmak istenen sanatın insanşumûl olduğu, insanlığı içkin olduğudur. Sanatın evrenselliğinin temellendirilmesi ve ilkelerinin neler olduğu ise bir sonraki alt başlıkta incelenmektedir.

3.3. Sanatın Evrenselliğinin/İnsanşumûllüğünün İlkeleri

Sanat evrenseldir; insanşumûldür, insanlık içindir. Sanatın insanşumûllüğü iki noktada toplanmaktadır. Bunlardan birincisi müştereklerdir. İnsanlıktaki müşterek unsurlar, sanatın insanşumûllüğünün nedenleridir. Bir diğer insanşumûllük nedeni olarak yaygınlık/yaygınlaşma ise sanatın mitsel gücüdür. Nasıl ki mit, insanı kendi zamanının ve kendi dünyasının dışına taşıyarak bütün zamanlarla ve evrenle birleştiriyorsa, sanat da insanı, ait olduğu toplumun ve kültürün dışına taşırır.

Sanatın evrenselliğinin modern Batı düşüncesindeki incelemelerinde evrensellik, sanat eseri üzerinden temellendirilmeye çalışılmıştır. Sanat eserini ikilikler, karşıtlıklar üzerinden anlamayı deneyen bu yaklaşımlarda sanat eseri içerik-biçim kavram çiftiyle açıklanmıştır. Sanatın evrenselliği ise ikilik doğrultusunda düşünmenin zorunluluğuyla ya içerikte ya da biçimde bulgulanmıştır. Kant

evrenselliğin biçimde, biçime dair yargının epistemolojik yapısında olduğunu iddia ederken Schiller ise evrenselliğin, insanın doğasındaki mutlak biçim verme isteğinden hareketle biçimde olduğunu öne sürmüştür. Schelling ve Hegel ise mutlak ve tin düşüncelerinin sevgiyle sanatın evrenselliğinin biçimde değil içerikte olduğunu dile getirmişlerdir. Sanatı sadece sanat eserinden ibaret sayan ve sanat eserini de içerik-biçim karşıtlığı üzerinden irdeleyen görüşler, sanatın bütünselliğini parçalamakta ve sanatın bütün sacayaklarındaki insanşumûllüğü görmekte zorlanmaktadır.

Sanatın sacayaklarının hepsinde insanşumûllük mevcuttur. Sanatçının sanat eserini biçimlendirme sürecinin başından alımlanmasına değin insanşumûllük, sanatın her yanına içkinleşmiştir. Öncelikle sanat, en erken M.Ö. 50 bin yıldan bu yana bütün toplumlarca kültür içinde üretilen bir unsur olarak insanşumûldür. Bu bağlamda evrensellik özcülük değildir. Bir şeyin evrensel olması, onun dünya döndükçe var olduğu anlamına gelmemektedir. Bu türden bir evrensellik yaklaşımı, kültür süreçlerini anlamaktan uzaktır. Kültür unsurlarının evrenselliği tarihsellikle bir aradadır. İnsanın biyokültürel evrimi, toplumsal yaşamın yapısı ve ihtiyaçları, üst paleolitik döneme yaklaşıldığında, sanatın doğuşu için gerekli ortamı hazırlamıştır. Üst paleolitikte ilk örnekleri saptanan sanat eylem-olgu-değer'i, bu tarihmeden itibaren bütün toplumlarda çeşitli şekillerde görüldüğü için sanatın insanşumûl olduğu söylenebilir.

Sanat bir edim olarak sanatçının sanat duygusunda, sanat eserinin içerdiği duy(g)usal deneyimde ve alımlayıcının bir değer olarak yorumlayışında insanşumûldür. Öyleyse insanşumûllük sanatın bütün yapıtaşlarında bulunan yapısal bir özelliktir. Sırasıyla ilkin sanatçının sanat duygusunun insanşumûllüğü, ardından sanat eserindeki duy(g)uların insanşumûllüğü ve son olarak sanat değerinin insanşumûllüğü irdelenmektedir. Ancak ilkin, sanatın insanşumûllüğünün zemini olarak insan ile dünya arasındaki ilişki açıklanmaktadır. Bu ilişkinin doğası, sanat duygusunun oluşumunun sebebidir.

3.3.1. Sanat Duygusunun İnsanşumûllüğü

İnsan ile dünya arasındaki ilişki karşıtlık ilişkisi değildir; karşılaşma ilişkisidir. İnsanın dünyası nedir sorusunun cevabını Mengüşoğlu tartışmaktadır (Mengüşoğlu,

2017: 371-380). İnsanın dünyası ile kastedilen taş ve toprak yığını veya kozmik bir unsur olmaktan uzaktır. Mengüşoğlu dünya kavramını insan temelli yorumlamaktadır. Bu bağlamda dünya insana has bir kavram, düşünce ufku ve mekânıdır. Çevre ise hayvana aittir; hayvanın yaşam alanını sınırlamaktadır. İnsanın dünyası, doğup büyüdüğü, ölüp gömüldüğü, başarılarının içinde bulunduğu yerdir. Ayrıca bu dünya insanın kendisi, hayatı ve başkalarıyla ilgili bağlarıyla da örülüdür (Mengüşoğlu, 2017: 372-373). Buna göre dünya varlığıyla ontolojik, insanın yaşamını doğumdan ölüme kuşatmasıyla tarihsel ve insan ilişkilerini kapsayan yanı sıra da toplumsaldır. Dünya; insanın ontolojik, tarihsel ve toplumsal bağlara yüklediği anlamlarla kendisini çevreleyen yerdir. Yer, insanın verdiği bu anlamlarla dünyalaşmaktadır. Mengüşoğlu'na göre doğa, dünyanın karşıtıdır çünkü doğa tarihsizdir (Mengüşoğlu, 2017: 375). Doğa bir madde yığıdır ama dünya insanın yüklediği anlamla düzenli bir bütündür. Dünya konusundaki ikinci önemli düşünce ise dünyanın açıklığıdır (Mengüşoğlu, 2017: 375-376). Dünya coğrafya ile sınırlı olmadığı için, insan gittiği yeni bir yeri de dünyalaştırır.

İnsanın dünyayla karşılaşması, bireyin fiziksel bir varlıkla karşılaşması değildir. İnsanın dünyayla karşılaşması, bireyin belli bir coğrafyaya verilmiş anlamla, bu coğrafyanın tarihi ve üzerindeki ilişkiler ağıyla örülmüş yapısıyla karşılaşması demektir. İnsanın dünyayla karşılaşması onu duyumsaması, anlaması, değerlendirmesi ile meydana gelmektedir. İnsan sorularına dünya içinde cevap bulabilirse yetinmektedir ancak cevap bulamazsa kendisi üretmek zorunda kalacaktır.

Sanat duygusu, insanın dünya karşısında hissettiği çeşitli duygulardan doğmaktadır. Söz konusu duygu heyecan, sevgi, neşe, hayranlık, şaşkınlık veya bir başkası gibi tek bir tane de olabilir, duyguların bir araya gelmesiyle oluşmuş karmaşık bir bütün de olabilir. Ancak insanı sanat eseri üretmeye iten ilk atılımın sebebi bu duygularda saklıdır.

Sanat duygusunu daha iyi anlamak için örneklendirmek, diğer bir deyişle sanatçı anlatımlarına başvurmak en işlevsel yaklaşım olacaktır. Bu bağlamda sanatçı-düşünür Rıza Tevfik'in (1869-1949), şair Yahya Kemal'in (1884-1958), ressam Miro'nun (1893-1983) ve heykeltıraş Giacometti'nin (1901-1966), makale, anı ve söyleşilerinde

geçen ifadeler değerlendirilebilir. Her bir isim sanat duygusunun farklı bir yönünü gün ışığına çıkarmaktadır.

Rıza Tevfik'in sanatın kaynağını araştırdığı iki yazısından biri aslında mimarlığın konumunu tartışmakta, diğeri ise şahsi deneyimine başvurmaktadır. Mimarlığın güzel sanatlar içindeki yerinin araştırıldığı makalesinde düşünür öncelikle sanatın menşei problemini ele alır (Bölükbaşı, 2018: 136-139). İlk sanat olarak gördüğü dansı inceleyen Tevfik, dans ile avcılık arasında bağlantı kurmakta, başarılı geçen av sonrasında dansın vücut bulduğunu iddia etmektedir. Düşünüre göre dansın kaynağı tabiat değil, “yaşamak ihtiyacına karşı muvaffakiyet şevkinin ilham ettiği heyecanın, hareketle ifadesidir” (Bölükbaşı, 2018: 137). Şair-filozofa göre dansın kaynağı bu şevk denilen duygudur.

Düşünürün kendi deneyimine dayanarak sanatın kaynağını konu edindiği makalesi daha ilgi çekici ve detaylıdır (Bölükbaşı, 2018: 253-257). Gelibolu namazgâhında kıldığı bir bayram namazı sabahındaki hislerini incelediği “Tebâşir-i Subh” adlı makalesinde Rıza Tevfik, doğanın insan üzerindeki etkisi hakkında düşünmektedir. Düşünüre göre şair, kendisindeki en derin ve ilkel tesirleri, izlenimleri dile getirebilendir (Bölükbaşı, 2018: 253). Bu doğrultuda Rıza Tevfik, kendisinde din heyecanı ile güzellik heyecanını ilk kez hissettiği anı araştırır ve çocukluğunda namazgâhta yaşadığı deneyimi mercek altına alır. Namaz kıldıktan sonraki deneyimi hakkında şöyle demektedir (Bölükbaşı, 2018: 257);

“Bayram namazı edâ olunduktan az bir müddet sonra namazgâhın sol tarafından, Lapseki üstünden tarifi nâ-kabil renk ve ziyâ cilveleri nazar-ı hayretimizi celb etmeğe başladı; gittikçe kızılık arttı ve denizin içinden güneşin nasıl doğduğuna ilk defa olarak o zaman şahit oldum. Bu muhteşem levha-i tabiiyyenin tesirinden olsa gerektir ki hâlâ ibâdetin dem-i tulû ve gurûb ile alâkasını samimiyyen duyuyorum. ... Bende bu ilk bayram namazının hâtırası yaşadıkça asîl ve müttakî ecdâdımı - her felakete rağmen - mutmain ve bahtiyar yaşatmış olan dîn-i İslâm'ın kudsiyeti rûhuma tükenmez kuvvetler ifâza edecek ve bana ulvî ilhâmât-ı şâirâne verecektir.”

Rıza Tevfik, doğadaki değişimin ruhunda yaşattığı heyecan ve hayranlık duygularının kendisindeki güzellik duygusunun kaynağı ve şairliğinin ilhamı olduğunu dile getirmektedir. Ancak, tabiattan yansıyanların sanatın kaynağı olarak

değerlendirilmesini tabiatın kendisinden değil, ona bu gözle bakan sanatçı ruhunda aramak gerekliliğinin de altını çizmektedir (Bölükbaşı, 2018: 254). Tabiat herkes için aynı olsa da herkes aynı şekilde etkilenmemekte ve izlenimlerini böyle yorumlamamaktadır. Dolayısıyla Rıza Tevfik, sanatın ve güzelin kaynağının hem tabiat karşısındaki bu hayranlık ve etkilenme olduğunu hem de bunu gören sanatçının harekete geçerek izlenimlerini malzemeleştirebilme yeteneğinde olduğunu öne sürmektedir.

Benzeri görüşlere Yahya Kemal’de de denk gelinmektedir. Şair, şiir yazmaya kendisini sevk edenin aşk olduğunu bildirir (Beyatlı, 1986: 93); “Şiire bir aşkla başladım.” 12 yaşındaki ilk aşk deneyiminin etkisiyle ilk şiirini yazmıştır. Bununla birlikte Yahya Kemal, bu ilk hissedişin gücünün şiiri doğurmaya yetmeyeceğini de not düşmektedir. Bu türden duyguları herkes yaşamasına karşın şiir yazmamaktadır. Şair, doğuştan bir yetenek ya da eğilim olmadıkça ve söz konusu hissediş yaşamasına karşın şiirsel söyleyişin kuralları bilinmedikçe sanat eserinin ortaya konamayacağını düşünmektedir (Beyatlı, 1986: 94-95). Yahya Kemal’in de belirttiği gibi aşk nevinden kuvvetli duygular, sanat eserinin oluşumu için bir dürtüdür ama kişinin yetenekli ve sanat kurallarını bilmesi şartıyla yapıt üretilebilir.

Katalan ressam Miro ise coşku kavramına başvurmaktadır. Miro, kendisiyle yapılan söyleşilerden birinde, sanat eseri üretmeye nasıl başladığı sorulduğunda şu cevabı vermektedir (Miro, 2016: 103); “Coşkuya yol açacak bir şey, herhangi bir şey gerekiyor bana. Coşku dediğim de beni kıpır kıpır kılan şey zaten. Duygular dünyasıyla ilgisi yok bunun. Raptiyenin batması gibi bir şey...” Miro söyleşilerinde, kendisini çalışmaya başlatanın bazen bir leke, bazen bir taslak, bazen bir imge olduğunu sıklıkla anmaktadır. Yerdeki bir leke ressamı coşkuya sürüklemektedir. Ancak Miro’nun coşkuyu duygu dünyasından ayrı tutması ne demektir? Miro sanat eseri yapmak için hissettiği coşkuyu duygular dünyasından ayrı konumlandırırken, bunun diğer duygular gibi salt bir duygu olmadığını, kişiyi üretmeye, şeylere biçim vermeye iten türden bir itki olduğunu vurgulamak istemektedir.

Son olarak heykeltıraş Giacometti’nin söyleşilerine bakıldığında ise sanatçının merakının gerçek bir nesneyi olduğu gibi yapabilmek isteği olduğunu, gerçek nesne karşısındaki hayranlığı ve şaşkınlığı birçok defa okunmaktadır (Giacometti, 2015).

Sanatçı, gerçekliğin kendisi için bir bilinmeyen olduğunu dile getirmekte, gerçeklik karşısındaki duruşunu ise büyülenme olarak tanımlamaktadır (Giacometti, 2015: 200).

Burada yer verilen çeşitli sanat dallarından isimlerin kişisel deneyimleri de işaret etmektedir ki, sanat eserinin üretimine giden yol, insanın dünya karşısındaki duygulanımıyla başlamaktadır. Dünya karşısında ve dünyadaki olup bitmeler hakkında duyulan aşk, coşku, hayranlık, şaşkınlık, merak ve benzeri duygular kişiyi üretime zorlamaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, sanata götüren duygunun yıkıcı değil yapıcı türden olmasıdır. Yahya Kemal'in çok değer verdiği ve sevdiği annesinin ölümüyle (Beyatlı, 1986: 3-10), ilk aşkı deneyimlediği zamanlar aynı yaştr. Ancak annesinin ölümüyle mahvolan şair bu şiddetli ve yıkıcı duygular yerine aşkın eşlik ettiği duygularla ilk şiirini kaleme almıştır. Öyleyse sanat eserinin üretimi için hissedilen ilk duygunun yapıcı olması, kişiyi bir eser üretmeye güdülemesi zorunludur.

Sanat duygusu; kişinin dünya ile karşılaşmasında fark ettiği yapıcı duyguların sevgiyle nesneye şekil vermeye girişmesidir. Buna göre sanat duygusu sadece bir fark etmeyi içermekle kalmamakta, o fark edişin yanında şekil verme çabasının başlangıç eylemlerini de kapsamaktadır. Sanat duygusunu felsefe ve dinden ayıran da bu niteliğidir. Din ve felsefe de insanın dünya ile karşılaşmasındaki duygulanımlarıyla ilişkilendirilebilir. Ama bu iki alanda da kişi, duygulanımın etkisiyle yeni bir nesne üretmeye girişmez. Din söz konusu duygulanımı düşünce ve eyleme (ibadet), felsefe ise rasyonel bir açıklama biçimine dönüştürür. Sanat duygusunu farklı kılan ise duygulanımın nesne üretmeye güdülemesindedir.

Sanat duygusu sanat eserine nasıl dönüşmektedir? Sanat duygusunun sanat eserine dönüşebilmesi için sanatçının, sanat duygusunun bilincinde olması, bu duygunun farkındalığıyla üstüne gitmesi gerekmektedir. Sanatçının, dünya ve içerdikleri hakkında şaşkınlık, merak, heyecan, şevk duyması diğer insanların bu duyguları yaşamasından başkadır. Sanatçı duygulanımı yoğunluklu yaşar. Bunun nedeni ise sanatçının, kökendeki şamandan bu yana sıradan insandan daha fazla bir duyarlılığa sahip olması ile açıklanabilir⁴². Duyarlılık gücü sanatçıya biyolojisinden, genetiğinden

⁴² Şair ve eleştirmen Paul Valéry (1871-1945) de şairi tarif ederken duyarlılığa ve duyguların gücüne vurgu yapmaktadır (Valéry, 2020: 25-26); “Şairler - yani hususi olarak şairane hissetmeye temayülü olan kimseler - herkesi etkileyen duyguları diğer insanlar gibi aynı yoğunlukta hissederler. Onlar herkesi

ya da bir diğ er deyişle doğuştan gelen bir eğilim olabileceği gibi içinde bulunduğu toplumsal şartlar da onu duyarlılığa eğilimli kılmış olabilir. Ancak buradaki sorun sanatçının duyarlılığının kaynağı değil, sanatçıyı ayrıcalıklı kılanın duyarlılık gücü olduğudur. Sanatçı duyarlılığının kaynağı nöro-estetik veya genetik biliminin araştırma alanına girmektedir.

Sanatçı duyarlılığının, sanat duygusunun farkında olan sanatçı, bahsedilen duyguyu hem sanat eserinin kaynağı hem de malzemesi olarak kullanır. Bu anlamda sanat duygusu, eserden bağımsız sadece güdüleyici bir neden değildir ve sanat eserinin içeriğinin de nedenleri arasındadır. Sanat eserinin kurulumu, sanat duygusunun malzeme kılınması, sanat duygusu üzerine d ş n mle başlamaktadır. Buna göre sanat duygusunu hissetdiş sanat eseri için yeterli görünmemektedir. Sanatçı tabiatlı denilen birçok insanın bu duyguyu hissettiği vakıadır ancak Yahya Kemal'in de altını çizdiği gibi sanat eserinin inşası için başka vasıflara da ihtiyaç duyulmaktadır. Sanatçının, sanat duygusunu takip etmesi, duyarlılığını malzemeleştirebilmesi ve somutlaştırması sanat eserinin varlık kazanmasını sağlayacaktır.

Sanat duygusu ile sanat eseri arasındaki süreçte farkındalık ve düşünüm rol oynamaktadır. Böylece sanat duygusu bilinçlilik kazanmakta ve somutlaşma isteğini teşvik etmektedir. Asıl sorun ise sanatçının niçin duygu ve düşüncelerini somutlaştırmak istediğindedir. Sanatçı, dünya ile karşılaşmasında yaşadığı hislerin etkisiyle dünyayı birebir taklit etmek isteyebilir veya nesnesini dünyada var olmayan bir biçimle de kurgulayabilir. Bu iki yöntemin birlikte kullanıldığı çalışmalar da mevcuttur. Ancak sanat eserlerinin çokluğundan ve çeşitliliğinden hareketle sanatçının somutlaştırmasının arkasındaki esas nedenlere bakılmalıdır.

Sanat eseri bir anlama biçimidir. Sanatçı, deneyimlediği sanat duygusunun etkisiyle sanat eserini şekillendirerek, dünyayı anlamayı dener ve bu anlayışı somutlaştırarak ortaya koyar. Aynı zamanda ressam da olan Giacometti resim yapma uğraşısını şöyle açıklamaktadır (Giacometti, 2015: 210);

etkileyen şeylerden daha hususi bir şekilde etkilenmezler; ama yetenekleri sayesinde muhatapları bunun tersini düşünebilir. Ama bu tür şahışlar, ekseriyetin etkilenmediği şeylerden kolaylıkla etkilenmektedirler. Diğ er insanlardan ayrılan özellikleri arasında kendilerine bir sürü tutku sağlayabilmeleri, harikulade zihin yapıları ve en küçük bahanede kendini gösteren ve onları heyecanlandıran canlı duyguları vardır.”

“... şeyleri nasıl gördüğümü anlamak için, resim yapmaktan başka çarem yoktu. ... Görmek, dünyayı anlamak, onu yoğun biçimde duyumsamak ve araştırma yeteneğimizi en uç noktasına taşımak. ...İnsanın, gerçekliği yakalamaya çalıştığı o anda doğrudan duyumsadığı o duygulanım da olmasa, bomboş bir çaba. Ve serüven, büyük serüven, insanın aynı yüzde, her gün, bilmediği yeni bir şeyin ortaya çıktığını görmesi; işte bu, dünyanın çevresinde yapılan tüm yolculuklardan daha büyük bir yolculuk. ... Sanat ve bilim, anlamaya çalışma edimidir.”

Sanatçının anlama biçiminin kendine has özellikleri bulunmaktadır. Öncelikle sanatçının anlamasının din, felsefe, bilim gibi diğer araştırma alanlarından ayrılan yanı, anlamasını biçimlendirilmiş bir nesne ile göstermesidir. Sanatçının anlamasının ikinci özelliği ise tümel ve tikeli birlikte içermesidir. Fakat Hegelci anlamda tinin tümelliği değil, sanatçının dünyayı tümel kavrayış çabasıdır söz konusu olan. Sanatçının tümeli iki boyuta sahiptir. Sanatçı tekil nesnesini tümel içinde kavramaya çalışmakta ve bununla birlikte tekil nesnesini tümelliği ile anlamayı denemektedir. Dolayısıyla sanat eserindeki tümellik ve tekillik birbirinden yalıtık durmamaktadır. Shakespeare’ın *Othello* oyunundaki kıskanç Othello karakteri, ilkin insan ilişkilerinin tümelliği bağlamında bir kıskanç kişinin konumunu bildirmektedir. İkinci olarak Othello, başarılı bir kumandan, iyi bir eş ve sorumluluklarının bilincinde bir devlet adamı kimliğinin bütünselliği dolayımında kıskanç koca olarak tasvir edilmiştir. Son olarak ise Othello, bütün kıskanç kişilerin bir tür örneğidir; kıskançların tümelliği içinde Othello tekil bir somutlamadır. Buna göre sanatçının tekili anlama çabasıyla tümeli anlama çabası birbirini beslemektedir ve sanat eseri tümeldeki tikel ile tikeldeki tümel varlığını birlikte muhafaza etmektedir. Giacometti 1961 yılındaki söyleşisinde genel olana olası en özelden geçerek ulaşırsınız demişti (Giacometti, 2015: 193). Doğru olmasına karşın eksik olan bu yargı tamamlanmalıdır. Özel olanın müstakil varlığı da ancak genelin içinde, genelle ilişkiselliği doğrultusunda anlaşılabilir.

Sanat duygusu ile başlayan ve bu duygunun malzemeleştirilerek özel anlama biçimiyle işlenmesi sonucunda meydana getirilen sanat eseri, sanatçı varlığının ayrıksı yanını işaretlemektedir. Sanatçının özelliği, hissedişinin ve düşünümünün dünyaya katılmak ve dünyayı çoğaltmak ile sonuçlanmasındadır. Her sanatçı üretimde bulunarak kendinin ve başkalarının paylaştığı dünyayı zenginleştirir; bu dünyaya eserini katarak dünyanın maddi ve manevi varlığını arttırır. Sanatçı, sanat eserini üreterek dünyaya katılır; dünyayı çoğaltıp genişleterek anlar. Bu bağlamda sanatçı, var

olan dünyaya karşı memnuniyetsiz, dolayısıyla eleştireldir. Sanatçı, sanat duygusu ile dünyaya hayran bile kalsa, dünyanın mevcut varlığı ona yetersiz gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında her sanat eseri, dünyanın mevcut varlığına yönelik bir meydan okumadır ve dünyayı alternatifleştirme uğraşıdır.

Sanat duygusu, insanın dünya karşısındaki duygulanımlarından biridir. Ancak sanat duygusunu ayırt eden, bu duygunun duyumsanmasının özneyi nesnenin biçimlenmesine yönlendirmesidir. Sanat eserinin başlangıcında yer alan sanat duygusunun, dünyayı deneyimleme açılarından biri olarak insanın biyokültürel evriminde gelişen ve içkinleşen bir özelliği olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre sanat duygusu, her sanat eserinin varoluş nedeni olarak insanşumûl bir niteliğe sahiptir. Sanat eseri, sanat duygusu ile kurulması nedeniyle kendinde insanşumûllüğü de içermektedir. Böylece sanatın insanşumûllüğü, sanat duygusunun insanşumûllüğü sebebiyle, sanatın yapısının kurucu unsurunu oluşturmaktadır. Sanat eserinin insanşumûllüğü, üretildiği toplumun dışına taşarak başka toplumlarca takdir edilmesinden evvel, kendi varlığında mündemiçtir. Her sanat eseri insanşumûldür çünkü insanşumûl olan sanat duygusu ile üretilmektedir.

3.3.2. Duy(g)uların İnsanşumûllüğü

Sanat eserini kuran sanat duygusunun olduğu gibi sanat eserinin birtakım kendine has özellikleri de onu insanşumûl yapmaktadır. Öncelikle sanat eserinin duyusal varlığı, sonrasında sanat eserinin içeriğinin ve/veya biçiminin duyusal gönderimleri, insanşumûl deneyimler içinde yorumlanabilir.

Her sanat eseri, duyusal bir varlıktır. Sanatçının düşüncesindeki ideal birtakım imgeler veya tasarılar, kendinde ne denli çekici ve güzel olsa da somutlaşmadıkça sanat eseri olamaz. Sanat eseri gözün, kulağın veya vücudun duyumsadığı bir nesnedir. Bu nedenle sanat eseri ilkin alımlayıcının duyularına hitap eder. Alımlayıcı sanat eserini önce görür, işitir veya hisseder. Sanat eserinin değerlendirilmesi ise duyumsanmasından sonra gelir.

Sanatın evrenselliği bahsi açıldığında genellikle majör düşüncelerin ortaya sürülmesi beklenir. Bu tutumun 19. yüzyıl modern sanat felsefesindeki sanatın aşkınlaştırılması ile yakından ilişkisi bulunmalıdır. Fakat sanatın evrenselliği, daha

sanat eserindeki duyusalılıkta dahi tespit edilebilir. Sergi duvarında asılı bir manzara resminin herkes tarafından aynı şekilde görülmesi veya aynı açıdan görülmesi değildir evrenselliği sağlayan. Ancak resmin içindeki manzarayı görme deneyiminin kendisi evrenseldir. Örneğin, İstanbul’da da çalışmış Rus ressam Ayvazovski’nin (1817-1900) *İstanbul’da Kayıklar* adlı resmi, Tophane’yi ve Nusretiye Cami’yi sisler içinde tasvir eder ve sislerin arasında denizde seyreden kayıkları görürüz. Bir camiyi, denizi, kayıkları sisler içinde görmek, resimdeki deniz üzerinde uçuşan martıları ve denize dokunan martıları fark etmek, gündelik deneyimlerimizin bir parçası olarak evrenseldir. Gündelik yaşamımızda da sislerin sardığı bir mekânı görmüş veya denizde süzülen kayıklara bakmışsızdır. Özellikle temsili sanatlarda, mimetik eserlerde gündelik deneyimlerle birçok ortaklık bulunduğu için, duyusal deneyimlerin evrenselliğinden bahsedilebilir.

Sanat eseri vücudun belleğine seslenir. Sanatçının eserinde biçimlendirdiği duyusal deneyimi alımlayıcının da yaşamış olma ihtimali vardır. Çünkü bu duyusal deneyimler gündelik yaşamın içinde yer almaktadır. Bu noktanın üzerinde Orhan Pamuk durmakta ve sanatın evrenselliğinin minör deneyimlerde bulgulanabileceğini öne sürmektedir. Pamuk, roman sanatını tartıştığı eserinde, romanın evrenselliğini, ‘duyumsal deneyimler’ dediği küçük, gözden kaçan günlük hayat ayrıntılarında tespit etmektedir (Pamuk, 2020: 31);

“Bir pencereyi açarken, kahve yudumlarken, merdiven çıkarken, şehir kalabalığı içinde kaybolmuşken, tıkanmış trafikte arabanın içinde sıkılırken, parmağımızı kapıya sıkıştırınca, gözlüğümüzü kaybedince, soğukta üşürken, yokuş çıkarken, yazın ilk defa denize girerken, güzel bir kadın ile karşılaşınca, çocukluğumuzda yediğimiz bir bisküviyi yeniden yiyince, trende oturup pencereden dışarıya bakarken, hiç bilmediğimiz bir çiçeği ilk defa koklayınca, babamıza kızınca, öpüşünce, denizi hayatımızda ilk defa görünce, kıskançlığa kapılınca, bir bardak soğuk su içerken yaşadığımız deneyimlerin özgünlüğü ve başka insanların benzer deneyimleriyle örtüşmesi, bir romanı anlamamızın ve ondan zevk almamızın temelini oluşturur. Anna Karenina’nın dışarıda kar yağarken gece treninde kitap okumaya çalışmasını okurken, buna benzer duyumsal tecrübeler yaşadığımızı hatırlarız. ... Bu günlük hayat ortaklığı, romanların evrensel gücünü ve sınırını belirler.”

Duyusal deneyimler sanat eseriyle karşılaşmanın ilk adımıdır ve daha bu noktada alımlayıcının duyusal deneyimi ile sanat eserinin duyusalılığı ya da duyusal

gönderimleri uyuşarak evrensellik olanağı yaratır. Duyusal deneyimden sonra duygusal deneyim gelmektedir. Duygular bütün insanlarda bulunduğu ve sanat eseri sanatçının duygularını da içererek üretildiği için, sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı arasındaki ortak zeminlerden biridir. Sanatın evrenselliğini evrimsel bağlamda irdeleyen Denis Dutton, sanatın tanımını yapmaktansa sanatın temel niteliklerini bir kümede toplamak için saydığı on iki özellik arasında duygusal doygunluktan söz etmektedir. Dutton, her sanat eserinin tecrübe edilmesinin farklı seviyelerde duygu barındırdığını söylemektedir. Dutton, sanat eserinde iki çeşit duygu olduğunu ifade eder ve bunlardan birincisi sanat eserinin içeriğindeki duygudur (Dutton, 2017: 70). Bir tiyatro oyunundaki sahnenin komikliği veya tablodaki betimlemenin dokunaklılığı türünden duygular, düşünürün de belirttiği gibi kültürler arası duygulardır. Dutton'un ikinci duygu vurgusu ise sanat eserindeki duygusal tonadır. Buna göre hem eserin içeriğinde hem de bütünsel yapısında duygular yer almaktadır. O halde tıpkı sanat eserindeki duyusal deneyimin paylaşılması gibi sanat eserindeki duygusal içerik de alımlayıcı tarafından hissedilerek paylaşılabilir.

Shakespeare'ın Romeo ve Juliet karakterlerinin acısını oyun izleyicilerinin de hissetmesi olağandır. Romeo ve Juliet karakterlerinin canlandırmak istediği acı, bu duygusal deneyimi veya benzerini yaşamış izleyicide de yankılanmaktadır. Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'ndaki genç hastanın, hastalığına dair sıkıntıları, hastalık yaşamış birçok insanın içten tecrübe ettiği duygulardır. Romandaki genç karakterle birbirini tanımayan okurlar arasındaki görünmez bağı, yaşadıkları duygusal deneyimlerin benzerlikleri örmektedir.

Sanat eserinin bütünsel varlığı da duygular içinde beğeni duygusunun insanşumûllüğünü tartışmak için elverişlidir. Beğeni; bir şeyden hoşlanma, keyif alma, bir şeyi güzel bulma ve ona değer verme şeklinde farklı kılıklarda deneyimlenebilir. Bir filmin bildiğiniz bir sahnesini tekrar tekrar izlemekten keyif alabileceğiniz gibi, bir heykelin replikasını biblo olarak masanıza koyarak her gün onu görmekten hoşlanabilir, Duchamp'ın *Çeşme* yerleştirmesini değerli bir düşünce olarak yorumlayıp beğenebilirsiniz. Beğeniye güzelle sınırlandırmak insan deneyimini de sınırlandırmaktır. 18. yüzyılda beğenin sınırlandırılmasının sebebi yükselen burjuvazinin yeni beğeni kültürü ve sanatın müstakilleşme çabalarıyla ilişkiliydi.

Sanat müstakil olarak temellendirildiği için sanat eserine yaklaşım biçimi ve değer yargıları da yalıtılmaya ve sanata has kılınmaya çalışılmıştı. Ancak beğenin, ideolojik ve sınıfsal bu türden önyargılardan arındırılarak okunduğunda, güzelle kısıtlanamayacak kadar zengin bir çeşitliliğe sahip olduğu görülmektedir.

Beğeni sanat eserinin içeriği ve biçimi ile ilgili olabilir. İçeriğe yönelik beğenin birçok değişken sebebi olduğu için ortaklık bulmak, evrensellik hakkında yorum yapabilmek zorlaşmaktadır. Bunu Montesquieu denemiş ve beğenin nedenlerini çıkararak bir nedenler demeti sunmuştur. Filozofun dağınık ve kısa incelemesi, beğenin kendisinin evrensel olduğunu, nedenlerinin farklı olabileceğini ifade etmekte idi. Ancak bu söylem, sanat eserine yönelik beğenin niçin insanşumûl olduğunu açıklamamaktadır. Kant ise formalist bir tavırla beğeniye biçim üzerinden savunmuştur. Kant, sanattaki beğenin kavramsız olduğunu kabul ettiği için eserin içeriğini dışlamak zorunda kalmıştır. Kavramsız ve kendisi dışında bir şeyle ilgisiz olarak değerlendirilebilecek tek unsur olan biçim, beğenin nesnesidir. Düşünür beğeniye biçimle sınırlandırmış, biçimin beğenilmesini epistemolojik nedenlere dayandırmış, biçimin algılanmasında ve bilme yetileri arasındaki uyumu göz önüne almıştır. Kant'ın yaklaşımındaki uyum temasının beğeni üzerinde payı olduğu birçok kez dile getirilmiştir fakat Kant'ın uyum-beğeni ilişkisini kuruşu sorunlar taşımaktadır. Uyum, sadece eserin biçiminde değil bütününde bulunmaktadır.

Her sanat eseri bir kompozisyonudur. Bir kompozisyon olarak da insanın beğeni duygusuna hitap etmektedir. Kompozisyon yaniyla sanat eseri farklı öğelerin düzenlenerek kurulduğu bir nesnedir. Söz gelimi şiir, dildeki kelimelerin belli bir sıra gözetilerek bir araya getirilmesi ile oluşturulmuş bir yapıdır. Şiirde seçilen kelimeler, aktarılmak istenen anlam ile seslerin ritmi, şiirin kurucu unsurlarıdır. Şiirin kompozisyonu, bu unsurların dikkatle bir araya getirilmesidir. Sanat eserini müstakil bir varlık yapan da bu tamamlanmış yapısı, tekil bir kompozisyon olmasıdır. Kompozisyon için parçaların uyumlu bir bütünlükle birleştirilmesi gerekmektedir. Kompozisyonun temel özelliği parçaların uyumlu, orantılı ve ritmik kurulumundadır. Sanat eserinin tekil varlığındaki parçaların uyumu ve meydana getirdikleri kompozisyon, alımlayıcı tarafından da ayrımsanarak beğenilmektedir. Sanatçı, sanat eserini oluştururken kompozisyona yani yapıttaki parçaların uyumuna ve yapıtın

bütünselliğine özen gösterdiği gibi alımlayıcı da sanat eserini bütünsel olarak değerlendirmektedir. Sanatçı eserindeki uyumdan keyif aldığı gibi alımlayıcı da bu uyumu duyumsadığında eseri beğenmektedir. Sanat eseri alımlayıcı karşısına çıktığında bittiği varsayılan bir kompozisyon olarak uyumlu bir bütünlük olduğundan, alımlayıcının uyum, ölçü, orantı deneyimiyle karşılaştırılmakta ve eserin yapısal bütünlüğü ile alımlayıcının uyum algısı çakışırsa beğeni ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda beğeni kültürler üstü ve insan doğasındaki müşterek bir deneyim olarak, sanat eserinin üretildiği kültürel ortamın dışına taşmasını, benimsenmesini, örnek alınmasını sağlamaktadır. Sanatçı ile alımlayıcı arasındaki ortak bir duygu olarak beğenin, sanat eserinin kompozisyonu üzerinden gerçekleşen varlığı, böylece sanatın insanşumûllüğünün yorumlanabileceği bir zemin ortaya koymaktadır.

3.3.3. Sanat Değerinin İnsanşumûllüğü

Sanatın, üretilme sürecinden itibaren vazgeçilmez bir toplumsal değere dönüştüğü, sanatın üst paleolitikten beri insan hayatında yer almasından ve diğer alanlardan ayrılarak kendine ait bir kurumsal genişliğe ulaşmasından belli olmaktadır. Evrimci estetik temsilcilerinden Dutton, sanatın evrenselliğini bu olguya dayandırmakta, sanatın bütün toplumlarda gözlenmesinden hareketle evrensel olduğunu söyleyerek ilave temellendirme çabalarına gerek duymamaktadır (Dutton, 2017). Ancak gözlemle yetinmeyerek sanatın niçin bütün toplumlarda var olduğu, alımlayıcı açısından sorgulanmalıdır.

Sanat felsefecilerinin, değer olarak sanatın incelenmesine yeterli ilgiyi gösterdikleri kuşkuludur. Bu durumun nedenlerinden biri sanat felsefesi ekolünün deha dolayımında sanatçı üzerinde durmasının yanında sanat eserinin ontolojisini açıklama uğraşısına fazlaca zaman ayırmasından kaynaklanmaktadır. Modern sanatın yarattığı sanatçı kimliği ekseninde sanatın bireysel ve gizemli bir yaratıcılık olarak benimsenmesi sonucunda, özelde sanat eserinin ve genelde sanatın, sanatçı-toplum etkileşiminde değere dönüşmesi ötelenerek sanat açıklanmaya çalışılmıştır.

Ken Baynes, *Toplumda Sanat* adlı eserinde sanat toplum ilişkiselliğine antropolog ve ruhbilimcilerin daha fazla eğildiğini söyleyerek sanat eleştirmenlerini eleştirir (Baynes, 2016: 18). Baynes'in bir diğer eleştirisi ise sanat ile toplum arasındaki

ilişkinin, Newtoncu doğal bilimler yöntemleriyle incelenmesinedir. Sanatla toplum birbirinden ayıramayacak denli iç içe geçmiştir ve bu nedenle Baynes toplumdaki sanatı, pozitif bilimlerin neden-etki yaklaşımıyla çözümlemek yanlısı değildir. Baynes, insanla kültürü, insanla sanatı ve sanatla toplumu, yalıtarak neden-etki bağlamında açıklamayı yanlış bulmaktadır (Baynes, 2016: 39).

Baynes'in kültür incelemelerinin, pozitif bilimler kavram-yöntemleriyle yürütülemeyeceği ve kültürün ayrışması zor bir bütün olduğu eleştirileri haklı olmakla birlikte, sanatın neden ve nasıl bir değer olduğu, kültürün öğeleri birbirinden ayrılmadan ancak öğeler arasındaki ilişkiselliklerinin altı çizilerek gösterilebilir. Ancak bunun için öncelikle değer ne olduğunu ve değer türlerinin neler olduğunu gözden geçirmek gerekmektedir.

Ayhan Bıçak, değerlerin kökenini ve değer sistemlerini incelediği makalesinde 'değer'i tanımlamayı denemiştir. Bıçak'a göre değerler "düşünce ve eylemleri anlamlandırmak ve meşrulaştırmak için kullanılan unsurlardır" (Bıçak, 2011: 244). Buradaki değer tanımının, tam da Baynes'in ikaz ettiği bir öncelik-sonralık anlayışı taşımasından dolayı yeterliliği tartışmalıdır. Çünkü değer, düşünce ve eylemin ardından başvurulmuş bir kaynak olduğu gibi eylemin hareket ettirici nedeni de olabilir. Düşünce, eylem ve değer arasındaki ilişki karşılıklıdır. Bıçak 'değer'i, ihtiyaç-sorun-amaç bağlamlarında açıklamaktadır (Bıçak, 2011: 245);

"Bilginin temelini oluşturan düşünceler, genellikle, ihtiyaçlar, sorunlar, amaçlar bağlamında üretilmişlerdir. Düşünce üretiminde yer alan bu üç unsur, değerlerin oluşumunda da etkilidirler. İhtiyaçların giderilmesi çerçevesinde zihin faaliyetlerinin amaçlı olmaları nedeniyle, ihtiyacın giderilmesinde kullanılan nesne, değere dönüştürülmektedir. Başka bir deyişle, bir şeyin amaç haline getirilmesi, onun değerli olduğunu ortaya koyduğu gibi, değer kazanmasını da sağlamaktadır. Bir ihtiyacın giderilmesini sağlamak için üretilen düşünceler, ihtiyaç ve ihtiyacı giderme yolu hakkında da değer üretmektedirler. Dolayısıyla değerler, zihinsel faaliyetlerin ayrılmaz parçalarıdır."

'Değer'in açıklanmasında ihtiyaç, sorun ve amaç kavramlarına gönderme yapılması yerindedir. Çünkü her değer kökeninde bir ihtiyaç ve değer değerliğini sağlayan bir amaçlılık söz konusudur. Ancak, ihtiyaç-sorun-amaç sıralamasının tekrar

düzenlenmesi, sadeleştirilmesi ve yeni kavramların da dahil edilmesi, ‘değer’i daha yetkin açıklayabilir.

Bir nesnenin veya düşüncenin değere dönüşmesinin, ihtiyaç-yarar-önem-değer sıralaması sürecinden geçerek gerçekleştiği üzerinde durulabilir. İnsanın herhangi bir alandaki ihtiyacı aynı zamanda bir sorun olarak ortaya çıktığından, ihtiyaç ile sorun arasında büyük bir fark bulunmamaktadır. İnsanın yiyecek bulma, barınma, giyinme, güvenlik, avlanma, sevgi, anlam, açıklama ve diğerleri gibi maddi-manevi ihtiyaçları baş gösterdiğinde, bu ihtiyacın karşılanması gerekliliği, nasıl karşılanacağı bir sorundur aynı zamanda. İnsanın söz konusu ihtiyaçlarına cevap veren nesne veya düşünceler, sorunun geçici veya kalıcı çözümünü sağladığı için yararlıdır. Tam da bu niteliği nedeniyle, ihtiyaca karşılık geldiği ve ihtiyaçtan kaynaklanan sorunu çözdüğü için yararlı olan nesnelere ve düşüncelere, toplum önem verir. Toplumun büyük bir çoğunluğu tarafından, uzun süre kararlılıkla benimsenen, önemsenen ve ihtiyaç halinde başvurulmuş bu türden nesne veya düşünceler, o toplumun değerleri arasında yer alırlar.

Zanaatın bir değere dönüşmesinin sebebi, insanların gündelik hayatlarını sürdürmek için ihtiyaç duydukları aletleri üretmesidir. Bu ihtiyaç insan var oldukça varlığını dayattığı için, zanaat toplumlarında her daim başvurulmuş, ihtiyaçlarını karşıladığı için önemsenen, kalıplaşarak sürdürülen bir değere evrilmiştir. Aile, hukuk, devlet gibi değerler ise insanların hem maddi hem de manevi ihtiyaçlarını cevaplamak için üretilmiş değerlerdir.

Sanatın toplumda bir değere dönüşmesi ise üst paleolitikte kendini göstermiştir. İnsanın biyokültürel evriminde sembolik düşünmesi, form verme iradesi ve estetik bilincinin etkileşimi elde edilen verilere göre ancak üst paleolitikte belli bir olgunluğa eriştiği için, bu gelişmelerle koşutluk içindeki insanın ve toplumun kendini duyuran manevi ihtiyaçlarına; anlam, sevgi, güzellik, birliktelik, rahatlık ve benzeri ihtiyaçlarına cevap veren biçimlendirilmiş nesneler, anlatılar, hareketler meydana getirilmiştir. Sanat eseri dediğimiz bu türden nesneler, toplumun ihtiyaçlarına, manevi arayışlarına kısmen veya bütünüyle, geçici veya kalıcı cevaplar üretebildiği için toplum tarafından önemsenmiştir ve giderek sanat, kuşaktan kuşağa aktarılan bir değer haline gelmiştir.

Sanat eseri hangi ihtiyaca binaen üretildiği için bir değer hüviyeti almıştır? Sorunun farkına varmak ve sorunu temelinden kavramak için, sanatın alımlayıcı nezdinde neden değerli olduğunu irdelemek gerekmektedir. Marksist estetikçi Fischer sanatın gerekliliğini tartıştığı eserinde şöyle sormaktaydı (Fischer, 1995: 10);

“Her şeyden önce şaşırtıcı bir olayı pek sıradan bir şey sayma eğiliminde olduğumuzu unutmayalım. Hem şaşırtıcı oluşu açıkça ortada bu olayın: milyonlarca kişi kitap okuyor, müzik dinliyor, tiyatroya, sinemaya gidiyor. Neden? Oyalanmak, dinlenmek, eğlenmek istiyorlar demek, soruyu pekiştirmekten öteye gitmez. İnsanın bir başkasının hayatına, sorunlarına gömülmesi, kendini bir resim, bir müzik parçası, ya da bir roman, oyun, film kişisi ile bir görmesi neden oyalayıcı, dinlendirici, eğlendirici olsun? Böyle gerçeklikdışı olaylara neden yoğunlaşmış gerçeklikmiş gibi tepki gösterelim? Ne tuhaf, anlaşılmaz eğlencedir bu? Eğer yetersiz bir yaşayıştan daha zengin bir yaşayışa, tehlikelerden uzak yaşantılara kaçmak istiyoruz dersek, o zaman yeni bir soru çıkıyor ortaya: yaşayışımız neden yeterli değil?”

Fischer, sanatın gerekliliğinin basit cevaplarla açıklanamayacağını dile getirmektedir. Düşünüre göre sanatın bir ihtiyaç olarak varlığı, nedenini daha temel, kökensel bir insan ihtiyacında bulmaktadır. Fischer’ın cevabını tartışmadan önce olumsuzladığı gerekçeler üzerinde durmak gerekir.

Sanatın değer olarak alımlanmasının biricik büyük nedenini aramaktansa, sanatı değerli kılan farklı yönlerine dikkat çekmek, sanatın değişen deneyimlenme biçimlerinin altını çizmek, sanatın insanlığın genişliğince nasıl kendine yer bulabildiğini açıklamayı kolaylaştıracaktır. Sanat eserini deneyimleme biçimlerinin çoğulluğu yanında, aynı kişinin farklı sanat eserlerini, örneğin bir romanı okumasındaki ve bir şarkıyı dinlemesindeki estetik deneyim de değişkenlik gösterebilir. Bu nedenle her sanat deneyiminde kökensel ve kutsal nedenler bulmaya çalışmak sınırlandırıcı bir yaklaşımdır.

Sanat eseri varlığıyla sıra dışıdır. Eserin sıra dışılığı mucizevi olduğu anlamında değil, doğal yaşamda bulunmaması ile ilgilidir. Yerleşik bir kültür içine doğan bizler için sanatın doğal olmadığını kabul etmek ne denli zor olsa da, sanat eseri doğada yoktur; doğanın kendi içindeki değişim ve gelişim süreçlerinden türemez. Bu anlamda sanat eseri, tam da sanat kelimesinin etimolojik kökeninde içerildiği gibi yapmadır.

İnsanın ele geçirebildiği, kullanabildiği malzemesine yeniden biçim vererek ortaya koyduğu, yaptığı nesnedir. Bu ister kendi bedeniyle yaptığı performans isterse kullandığı kelimeleri yeniden düzenleyerek oluşturduğu şiir olsun, her defasında sanat eseri, duyuşsal malzemenin biçimlendirilerek kültüre ve doğaya katılmasıdır. Doğada insanlar birbirine seslenir ama seslerin bir araya getirilerek uyumlu bir ezgi ortaya çıkarılması alışılmadıktır. Kabilenin kullandığı çanak çömlek gündelik ihtiyaçları karşılar ve dikkat çekmez ama kabilenin ortasına dikilen totem direği, varlığıyla ve yüklendiği anlamla gündelik olanı aşar. Öyleyse sanat eseri hem doğadaki yapma varlığıyla hem de kültürdeki gündelik işlevi aşkınlığıyla her iki yönden de sıra dışıdır.

Sanat eserinin sıra dışılığı dikkat çekmesini sağlamaktadır. Bunun yanında eserin kompozisyon kaygısıyla kurulmuş varlığı da ilgilerin üstünde toplanmasının diğer nedenidir. Kompozisyonu oluşturan öğelerin uyumlu birlikteliği alımlayıcının beğenisine hitap etmektedir. Bir melodi, manzara resmi, komik bir olayın canlandırılması olağandışı varlığıyla alımlayıcının ilgisini çekmekte ve uyumlu yapısı hoşuna gidebilmektedir. Sanat eserinin hoşla gitmesi ve bu nedenle sanat eseriyle ilgilenilmesi hafifsenip yok sayılacak bir gerekçe değildir. Bu durum, sanat eseriyle alımlayıcı arasındaki ilişkinin doğal bir zemine sahip olduğuna işaret etmektedir. Çünkü insanın bir nesneyi hoş veya çekici bularak ona yönelmesi beklenen bir gelişmedir.

Sanat eserinin maddi varlığının alımlayıcı için hoşla gitmesi, beğenilmesi, güzel bulunması sanat eseriyle kurulacak ilk ilişki biçimidir. Daha bu özelliğiyle dahi sanat eseri, aşkın ve ulvi bir sebebe gereksinim duymadan, insanı gündelik yaşamın dışına taşır. Bir sanat eserinin cazibesi karşısında durup onu deneyimlemek, gündelik uğraşları kesintiye uğratan bir deneyimdir. Sanat eseri, kişi ile gündelik yaşam arasına mesafe koyarak, kişinin hayatın akışına dışarıdan bakabilmesini sağlar. Bu deneyim sırasında kişi, Fischer'in dediği gibi oyalanabilir, dinlenebilir ve eğlenebilir ama her hâlükârda gündelik yaşamla mesafesi açılır ve deneyiminin tekilliği sebebiyle bireyselleşir. Sanat eseri deneyimi, yüzeysel de olsa kişinin kendi varlığını ve ötekinin varlığını duyumsamasına yol açar. Dolayısıyla alımlayıcının sanat eserinden hoşlanması, onunla eğlenmesi veya rahatlaması, sanat eserine yönelme şekli olarak önemsenmesi gereken bir davranıştır.

Sanat eserinin gerekliliğini Fischer derin bir nedende, insanın bütünleşme arzusunda bulmaktadır. Fischer’a göre sanat eseri, insanın kendini aşmasını ve tüm insan olmasını, insanlığın bütünlüğünü duyumsamasını gerçekleştirir (Fischer, 1995: 10). Sanat eserini tecrübe eden insan diğer insanlarla birleşerek tamamlanır, başkalarının yaşantılarını paylaşır ve kendinin kılar, toplumsallaşır (Fischer, 1995-10-16). Fischer, insanın kendine yetersiz ve toplumsal bir varlık olduğu kabulüne dayanarak görüşlerini geliştirmektedir. Bu nedenle sanat eserini, kişinin bütünlenmesinin ve toplumsallaşmasının aracısı olarak yorumlamaktadır. Marksist kuramcıya göre sanatın evrenselliği, insanın kendisiyle ve dünyayla birleşmesine duyduğu evrensel özlemle ilgilidir (Fischer, 1995: 217). Birey sanat eseri üzerinden başka yaşantıları deneyimlediğinde gerçekliği değiştirebileceğinin de farkına varmaktadır (Fischer, 1995: 219). Buna göre Fischer sanatın gerekliliğini etik nedenlerde aramaktadır. Çünkü sanat eseri, insanı yabancılaşmadan kurtarmakta, toplumla bütünleştirmekte ve özgürleştirmektedir.

Sanat eserinin ahlakla ilişkisi Platon’dan beri tartışılmaktadır. Platon, sanat eserinin baştan çıkarılabileceğini de eğitici olabileceğini de düşündüğünden, eğitici yönü üzerinden sanatın gerekliliğini savunmuştur. Aristoteles ise her ne kadar incelemesini tiyatro ile sınırlasa da izlenen oyunun yaşatacağı *katharsis*’in, yani arınmanın, insanı kötü duygulardan temizleyeceğini, dolayısıyla kendine yeten, huzurlu ve daha iyi bir insan yapacağını ifade etmiştir. Sanatın özgür eylemin imkânının yaratıcısı, bir başka deyişle ahlakın kaynağı olarak değerlendirildiği Schiller’de de sanatın bireysel ve toplumsal gerekliliği, ahlak üzerinden temellendirilmektedir.

Sanatın ahlakla ilişkili bulunması yanlış değildir ancak bu ilişki sanat eseri ile alımlayıcı arasındaki duygusal ve bilişsel deneyime sıkıştırılmamalıdır. Sanatın ahlakla ilişkisi kuruluşundan ileri gelen yapısal bir niteliğidir. Sanat, sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı arasındaki etkileşimin bütünlüğü üzerinden anlaşılmalıdır. Sanatçı ve alımlayıcı kendi varlıkları için bir diğerine muhtaçtır. Sanatçı alımlayıcıyı, alımlayıcı ise sanatçıyı doğurmaktadır. Sanatçı ile alımlayıcı arasındaki zorunlu ilişki, sanatın etik bir altyapısı olduğunu ortaya koymaktadır. Ahlak, bir neden ve sorun olarak sanatın yapısındadır. Sanatçının eserini diğer insanlara sunması ahlakın bir neden

olarak, sanatçının varlığa itirazı ise değişme talebini gerektirdiğinden ahlakın bir sorun olarak her sanat eserinde içerilmesini şart koşturmaktadır.

Sanat eserinin eğlendirici, hoş giden, rahatlatan bir katmanı bulunduğu gibi, ahlaki bir katmanı da bulunmaktadır. Ancak sanat eserinin bu öznelilikleri, sanat eserinin vazgeçilmez bir değer olmasını gerekçelendirmeye yetmemektedir. Çünkü kişi, oyunlarla da eğlenip rahatlayabilir ve ahlak açığını toplumsal yaşam içinde veya din üzerinden tatmin edebilir. Öyleyse sanatın bir değer olmasında daha başka nedenler de bulunmalıdır. Üst paleolitikten beri sanatçının sanat eseri üretmesinin insanoğluluğu ile alımlayıcının sanat eserini benimsemesinin sebebi, sanatçı ile alımlayıcı arasındaki bir başka ortaklıkta aranmalıdır.

Sanatçının eseri üretmesiyle alımlayıcının esere yönelmesi aynı nedenlerde buluşabilir. Bir resmi yapmakla bir resme bakmak benzeri ihtiyaçların eseri olabilir. Sanatçının sanat eseri üretmesinin temel sebeplerinden biri dünyayı anlamaktır. Sanatçı dünyayı salt izleyerek ya da dinleyerek değil; katılarak kavrar. Sanat eserinde sanatçının dünyayı anlamasının soyut ve duymasal katmanları içiçe geçmiş, sanatçının dünyanın tümelliğini tekil kavrayışı şekillenerek somutlaşmıştır. Bu nedenle her sanat eseri, sanatçısının görme biçimini, dünyanın tekil yorumunu içinde saklar.

Alımlayıcı da tıpkı sanatçı gibi dünyayı anlamak, gördüklerini-hissettiklerini anlamlandırmak ve duygularını dışa vurmak isteyen bir insandır. Pamuk, niçin romanlara ihtiyaç duyduğumuzu tartışırken, roman okuyucusunu kendisini dünyada evinde hissedemeyen kişi olarak konumlar (Pamuk, 2020: 87). Böyle hissedenden insan için roman, hayatı anlatan bir rehberdir. Pamuk haklı olmakla birlikte söylemini roman da dahil bütün sanat dallarının takipçileri için genişleterek incelemek gerekir. Evinde hissedememenin huzursuzluğu, anlam karmaşasına ve anlama ihtiyacına işaret etmektedir. Sanat eseri, sanatçının bakış açısından türeyen tekil anlama tarzıyla tam da bu noktada ve bu katmanıyla alımlayıcının anlam ihtiyacına karşılık gelir.

Sanatçının öne sürdüğü, somutlaştırdığı anlam kendine hasır ve bir öneri niteliğindedir. Sanat eserindeki anlamın içerdiği bilgi de yine sanata özel bir bilgi türüdür. Buradaki bilgi felsefedeki ve bilimdeki bilgidan farklıdır; yöntemsel olarak irdelenemez ve nesnel olarak doğrulanamaz. Dolayısıyla sanatçının bilgisinin hakikat

olduğu dile getirildiğinde felsefe ve bilimdeki hakikat kastedilmemektedir. Sanat hakikati bireysel ya da geleneksel sanatlardaki gibi kolektif bir üretim olduğunda da yalnızca belli bir görme biçiminin hakikati olarak hakikat kavramının nesnelliğini ve kesinliğini üzerinde taşımamaktadır. Ancak sanat hakikati, varlığı tümel kavrayışı ve yorumlayışındaki motivasyon sebebiyle hakikatin alışıldık anlamlarına yakın durmaktadır. Bu nedenle sanatçının eserinde somutlaşan sanat hakikati, epistemolojik değil motivasyonel/psikolojik bir hakikattir ve eserin duyumsanması ile anlamını dile getirebilir.

Sanat eseri en derin katmanında işte bu sanat hakikatini alımlayıcıya sunar. Alımlayıcının sanat eseri ile karşılaşması ve onu anlamaya çalışması, sanatçının hakikati ile tartışmaya girme denemesidir. Sanat deneyimi, alımlayıcının kendi anlama biçimiyle diğer insanların anlama biçimi arasındaki ayrımı duyumsayarak fark etmesine, sanat eseri üzerinden değişen anlamları karşılaştırmasına ve değerlendirmesine şans tanır. Sanatçı için sanat eseri dünyaya ontolojik bir itiraz iken, alımlayıcı için ise dünyayı anlamlandırmak bakımından eleştirel bir imkândır.

Öyleyse sanatın üretildiğinden beri bir değer olarak bütün toplumlarda var olmasının, önemsenmesinin, sürdürülmesinin nedeni, insanın farklı ihtiyaçlarına cevap veren çok katmanlı yapısıyla doğrudan bağlantılıdır. Sanat eseri tekil varlığıyla insanın beğeni ihtiyacına; kendinin ve diğer insanların, bir başka deyişle toplumsallığının farkına varma, onlarla özdeşleşme ve onları hissetme gibi ahlaki ihtiyaçlara cevap verirken, dünya karşısındaki yalnız insanın anlam arayışına kendisini bir öneri olarak ortaya atar. Sanat tecrübesi, insanın eser üzerinden diğer insanı/insanları duyumsayarak dünyanın tümelliğini ve varlığının tekilliğini içselleştirme deneyimidir. Böylesi bir deneyimi yaşatmak ve insanın değişen ihtiyaçlarını, tekil varlığıyla gidermeye çalışmak, felsefenin, bilimin veya dinin sınırlarını aşmaktır. Söz konusu ihtiyaçların insanşumûllüğü, bu ihtiyaçlara hitap eden sanatı da insanşumûl kılmakta ve bir değer olarak bütün toplumlarda yaşamasını sağlamaktadır.

Sanatın ne türden bir değer olduğunu saptayabilmek de önemlidir çünkü bu yolla sanatın toplumdaki önemi ve değerler içindeki yeri gösterilebilir. Değerleri kategorileştirme denemesini Mengüşoğlu denemiştir. Mengüşoğlu'nda değerler;

yüksek değerler, araç değerler ve davranış değerleri (moda değerler) olarak üç sınıfa ayrılmıştır (Mengüşoğlu, 2017: 160-171). Ancak düşünür, sanatın hangi değerler grubuna girdiğini doğrudan ifade etmez. Bununla birlikte, sanatın temelinde gördüğü yaratıcılık sebebiyle yüksek değerler sınıfına girdiği, dolaylı olarak Mengüşoğlu yapıtlarından çıkarsanabilir. Ancak yine de sanat, değerler alanındaki yerine tam olarak yerleştirilemez çünkü birtakım sanat akımlarının moda değerler alanına da girdiği görülmüştür. Mengüşoğlu'na nazaran Bıçak'ın değerler sınıflaması denemesi daha belirgindir ve sanatın yeri de açıktır. Bıçak, değerleri dört sınıfa ayırmaktadır; zorunlu değerler, gerekli değerler, tercih değerler ve lüks değerler (Bıçak, 2011: 247-248). İnsanın ihtiyaçları temelinde yaptığı sınıflamayla değerleri de sistematize eden Bıçak, zorunlu ihtiyaçları zorunlu değerlerle eşleştirerek, zorunlu ihtiyaçların alt başlıklarını belirtir. Biyolojik, sosyolojik, psikolojik, entelektüel ihtiyaçlar, zorunlu ihtiyacın içeriğidir. Düşünür din ve sanatı, zorunlu ihtiyaçlar içinde psikolojik ihtiyaçlar alt başlığına yerleştirmektedir (Bıçak, 2011: 247). Buna göre sanat zorunlu bir ihtiyaçtır ve insanın psikolojik ihtiyaçlarına hitap etmektedir.

Sanatın zorunlu değerler içinde konumlandırılması doğrudur ancak psikolojik ihtiyaçlara karşılık geldiği için zorunlu değerler sınıfında olduğu söylemi üzerinde yeniden düşünülmelidir. Sanat psikolojik ihtiyaçlar dışında, Bıçak'ın vurguladığı sosyolojik ve entelektüel ihtiyaçları da karşılar. Sanat insanları bir araya getirir ve insanın anlam arayışına çare bulmaya çalışır. Sanatın zorunlu bir değer oluşu, insanın manevi dünyasının genişliği ve çok yönlülüğü ölçüsünde kendisine yaygın bir yaşam alanı bulabildiği içindir. Sanat zorunlu ve insanşumûl bir değerdir çünkü insanın manevi boyutunun psikolojik, sosyolojik ve entelektüel ihtiyaçlarının hepsine yöneliktir.

Sanatın insanşumûllüğü böylece açıklandıktan sonra sanatta kültürellik ile insanşumûllük arasındaki ilişkinin de yorumlanması gerekmektedir. İkinci bölümde sanatın yerelliği incelenirken yerellik kavramının sorunlarından ötürü kültürellik kavramı önerilmiş, sanatın kültürelliğinin malzeme, gelenek ve sembollerde olduğu öne sürülmüştü. Ardından gelen bölümde ise bu defa sanatın evrenselliği irdelenerek, önce evrensellik kavramına itiraz edilmiş, insanşumûl veya insanlık kavramı üzerinde

durulmuştur. Sanatın insanşumûllüğünün sanatçının sanat duygusunda, sanat eserinin içerdiği duy(g)ularda ve sanatın taşıdığı değerinde olduğu sonucuna varılmıştır.

Buna göre sanatın bir yönüyle yerellik/kültürellikle, diğer bir yönüyle ise evrenselle/insanşumûllükle yüklü olduğu ileri sürülmüştür. Öyleyse sanatın yapısı kültürellik-insanşumûllük bağlamında açıklanabilir. Sanatta kültürellik ile insanşumûllük arasındaki ilişki, öncelik-sonralık ilişkisi olmadığı gibi, hiyerarşik veya karşıtlık üzerinden anlaşılabilecek türden de değildir. Yerellik-evrenselle karşıtlığı ve hiyerarşisi, modernizm ideolojisine has, temellendirmesi zayıf bir yaklaşımdır. Bu nedenle yerellik-evrenselle ilişkisi, kanıksanmış görüşler bir yana bırakılarak, yeniden sorgulanmalı ve kurgulanmalıdır. Sanatta kültürellik ile insanşumûllük, sanatın yapısını; sanatçıyı, sanat eserini ve alımlayıcıyı kapsayıp kuşatır. Kültürellik ile insanşumûllük sadece sanat eserini değil, sanatın yapı öğelerinin tümünü etkisi altına almaktadır. Dolayısıyla kültürellik-insanşumûllük ikiliğinin, sanatın yapısını açıklamak için uygun olduğu öne sürüldüğünde kastedilen yalnızca sanat eserinin kültürellik-insanşumûllük üzerinden açıklanabilir olduğu değildir. Sanat eserini üreten sanatçı da, sanat eserinin kendisi de ve bu eseri değerlendiren alımlayıcı da kültürellik-insanşumûllük bağlamında okunabilir.

Sanatta kültürellik, insanşumûllükten önce gelmemektedir. Her sanatçı bir toplumun içine doğan bir birey olarak toplumunun ürünü olduğundan sanatta kültürelliğin öncü rol oynadığı düşüncesi tartışılmaya ihtiyaç duymaktadır. Toplumsal bakımdan kültürellik öncelikli görünse de her sanat eseri sanat duygusu ile yaratıldığı için insanşumûllük önce gelmektedir. Çünkü sanat duygusu insanşumûldür ve sanat eseri sanat duygusu üzerinden inşa edilebilir. Ancak buradaki öncelik-sonralık zamansal değildir; sadece sanatın varoluş sürecini anlamak için ayırt edilmiş zihinsel belirlenimlerdir. Kültürellik-insanşumûllük ilişkisi yalın ve sıralı olmaktan çok karmaşık ve içiçe geçmiş olarak tasavvur edilmelidir. Her ne kadar sanat duygusu sanat eseri için elzem olsa da söz konusu duygu malzeme ve gelenek kullanılarak açığa çıkabilecektir. Kültürellik-insanşumûllük, birbirine bağımlı ve birbiri içinde/üzerinden var olan niteliklerdir. Bu nedenle kültürellik-insanşumûllük ilişkisini açıklamak için geçişlilik daha uygun bir kavramdır.

Sanatın yapısındaki ögeleri kültürelilik ile insanşumûllük, atardamar ve toplardamar gibi çevrelemiştir. Bu iki damar sanatın yapısına can verdiği için sanat hem kültürelidir hem de insanşumûldür. Bu nedenle sanat eserinin yerelden evrensele gitmesi gibi bir durum söz konusu değildir. Hangi toplumun olursa olsun her sanat eseri bizatihi kültüreliliğinin yanında insanşumûl nitelikleri de haizdir. Bu perspektifte yerellik-evrenselliğe yaklaşılarak sanatın yapısı açıklandığında, sanat anlayışları arasındaki ideolojik hiyerarşiler dağılmakta, bütün toplumların sanatları eşit değere kavuşmaktadır. Sanattaki kültüreliliğin farkına varılmakla ise sanatlar çokluğunun, farklı sanat anlayışlarının görme biçimlerinin imkânlarının önemi ve değeri anlaşılmaktadır.

Sanatın yapısına dair açıklama modeli geliştirme denemesi, sanatın geleceği üzerine düşüncelerle tamamlanabilecektir. Bu sebeple tezin bir sonraki ve son bölümünde 20. yüzyıldan itibaren günümüze kadar gelen süreçte sanatın görünümü ve geleceği masaya yatırılarak, sanatı bekleyen tehlikeler, alternatif arayışlar ve yeni bir sanat kavrayışı için yapılabilecekler değerlendirilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANATIN GÖRÜNÜMÜ VE GELECEĞİ

Sanatın çağdaş toplumdaki görünümünü ve geleceğini irdelemenin iki temel amacı bulunmaktadır. Herhangi bir konudaki köken incelemesi, aynı konunun geleceğine ilişkin akıl yürütmekte araştırmacıyı zorlamaktadır. Kültür alanı içine giren konular tıpkı insan gibi üç boyutludur; geçmişi, şimdisi ve geleceği vardır. Dolayısıyla sanatın da geçmişi, şimdisi ve geleceği söz konusu olduğundan, tamamlanmış bir kavram haritası meydana getirebilmek için sanatın geleceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Köken incelemesi, gelecek incelemesi ile bir araya getirilebilirse anlamlı, tamamlanmış ve bütünsel bir görüş ortaya konabilir. Bu bağlamda tezin dördüncü bölümü sanatın yapısına dair açıklama modelinin çatı bölümüdür. Tıpkı her insanın çatısı gibi yapıyı tamamlayıcı ve her çatı gibi ufku görmeyi ve izlemeyi sağlayıcı bir nitelik taşımaktadır.

Sanatın görünümü ve geleceği iki temel başlık eşliğinde konu edilmektedir. Sanatın görünümünde, günümüzde hâkim sanat sistemi olan çağdaş sanatın tasviri sunulmaktadır. Çağdaş sanatın temel özellikleri ve geldiği nokta belirtilerek sanatın görünümü çizilmeye, niçin kaygı uyandırdığı açıklanmaya çalışılmaktadır.

Bölümün ikinci başlığı olan sanatın geleceği ise iki aşamalı olarak ele alınmaktadır. Öncelikle modern sanatla birlikte Hegel ile gündeme gelen sanatın sonu söylemi, 20. yüzyılda çağdaş sanatta giderek daha fazla taraftar bulmuştur. Danto ve Belting’de de farklı gerekçelerle savunulan bu söylemin içeriği incelenerek eleştirilmekte ve sanatın sonu söyleminin kusurları açığa çıkarılmaktadır.

Sanatın geleceği ikinci aşamada ise çağdaş toplumdaki yeni sanat gelişmeleri ekseninde irdelenmekte, sanat değerinin korunması için yapılması gerekenler belirtilmektedir. Çağdaş toplumda kurumsal sanatın piyasa koşullarına boyun eğmiş egemenliği, yeni gelişmelerin hazırlayıcısı olmuştur. Kurumsal yapılanmaya karşı dekolonyal estetik ve alt kültür sanat etkinlikleri alternatif üretmeye çabalarken, teknoloji aracılığıyla yapılan sanat eserleri de piyasaya yeni bir mecra fırsatı sunmuştur. Bu gelişmeler ışığında sanatın geleceğinin nereye doğru evrileceği

üzerinde düşünülerek, kurumsal sanatın yol açtığı kaygılardan kurtulmanın imkânları araştırılmaktadır.

4.1. Sanatın Görünümü

Günümüzde sanatın görünümüne, çağdaş sanat hâkim durumdadır. Diğer bir deyişle çağdaş sanat, çağın sanat anlayışına ve kurumlarına, niteliklerini ve rengini vermektedir. Her ne kadar çağdaş sanat isimlendirmesinin kendisi problemli olsa da ne olduğu üzerinde geniş bir uzlaşım bulunmaktadır. Tanımında anlaşılmasa da sanat dünyası mecralarındaki tebarüz edişlerinden çağdaş sanat anlaşılmaktadır. Çağdaş sanat, kendi sanatçısını, sanat kurumlarını ve alımlayıcısını şekillendirmiş, nitelikleri ve değerleri itibariyle ayrımsanabilir olgunluğa kavuşmuştur.

Ancak unutmamak gerekiyor ki çağdaş sanat da sanatın tarihsel gelişiminin ürünüdür ve tarihsel gelişimin sürekliliği göz önüne alındığında anlam kazanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında sanatın tarihsel yolculuğu, farklılaşan yapılanmalar ve değerler bağlamında, tezin birinci bölümünde üç sınıfa ayrılmıştı. Kökensel sanat, geleneksel sanat ve kurumsal sanat olarak kategorize edilen sanat sistemleri içinde çağdaş sanat, kurumsal sanatın ikinci ve son aşamasını teşkil etmektedir. Çağdaş sanatın kurumsal sanat bağlamına alınmasının iki sebebi bulunmaktadır. Öncelikle çağdaş sanat, kurumsal sanatın ilk aşaması olan modern sanatın eleştirisi üzerine yapılanmıştır. İkinci olarak bununla birlikte çağdaş sanat, modern sanat eleştirilerinde yeterince başarılı olamayarak kurumsal yapıyı kıramamış ve kendisi de kurumsallaşmıştır. Bu nedenler dolayısıyla çağdaş sanat, kurumsal sanat sisteminin son aşaması olarak konumlandırılmalıdır. Bu yüzden kurumsal sanatın sorunları, çağdaş sanatın da sorunları olarak geçerliliğini sürdürmektedir.

Çağdaş sanat ile modern sanat arasındaki tarihsel ayrımı net olarak koymak zordur. Keskin sınırlar belirlemek yerine ‘erken’ ve ‘geç’ dönemlendirmelerini kullanmak daha işlevseldir. Kimi araştırmacılar çağdaş sanatı 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki kübizm, dadaizm, fütürizm ve süprematizm gibi avangart hareketlerle başlatırken, bir kısım araştırmacı ise İkinci Dünya Savaşı sonrasını çağdaşın başlangıcı olarak işaretlemektedir (Alioğlu ve Bayrak, 2019: 10). Bazı araştırmacılar ise modern sanat derken 18.-19. yüzyıldan bu yana süregelen sanat hareketlerini ve dönemini

kastetmektedirler. Tunalı da bu araştırmacılar arasına girmektedir. Tunalı modern sanat derken hem modern hem de çağdaşı imlemektedir. Yabancı dilde kaleme aldığı ‘Modern Sanatın Geçerliliği’ makalesinin anlamı da burada saklıdır (Tunalı, 2019: 233-236). Birçoklarının çağdaş sanat içinde gördüğü sanat akımlarını Tunalı modern sanata dahil etmekte ancak alışılmadık türden bu yeni sanat akımlarının ve eserlerinin de niçin sanat olduğunu açıklamayı denemektedir. Fakat bu nokta Tunalı estetiğinin de zayıf halkasını oluşturmakta ve kendi estetiğinin geçerliliğini sorgulamaya açmaktadır. Çünkü Tunalı, *Estetik* kitabında da görüldüğü üzere estetik anlayışını modern estetik paralelinde kurmuştur. Aynı anlayışla geç modern okumaya başladığında ise yorumlar tutarsızlaşmakta ve gücünü yitirmektedir. Burada yatan esas problem Tunalı’nın ve modern-çağdaş ayrımı yapmayan diğer araştırmacıların, iki dönem arasındaki farkın bir sistem hüviyetine sahip olduğunu görmezden gelmeleri, çağdaş modernin eleştirisi düzeyinde tutmalarıdır. Oysa ki çağdaş sanat, modern sanatı eleştirmesinin yanında kendi değer sistemini oluşturmaya erişebilmiştir.

Geç modern aynı zamanda erken çağdaştır. Geç modern, modernin sonu olduğuna göre modernin eleştirilere ve yapıbozuma uğradığı aşamaya denk gelmektedir. Bu bağlamda bakıldığında modern sanat sisteminin eleştirilerinin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yoğunlaştığı görülmektedir. Söz konusu eleştirilerin de erken örnekleri 19. yüzyılının ikinci yarısında izlenimcilik ve dışavurumculuk gibi akımlar üzerinden gün yüzüne çıkmıştı. Fakat 20. yüzyılın ilk çeyreğinde özellikle savaş esnasında serpilen dadaizm akımında modern sanat sistemine getirilen eleştiri, öncesindeki gibi sadece biçimsel değil, hem biçimsel, hem kuramsal hem de kurumsaldır. Buna göre 20. yüzyılın bahsi geçen döneminde modern sanata getirilen eleştiriye ayrıcalıklı kılan unsur, etraflı ve derin olmasının yanında fütürizm, süprematizm, sürrealizm ve soyut resim gibi birçok akım tarafından da paylaşılması ve modern sanat sisteminin bütünüyle sorgulanmaya açılmasıdır. Modern sanat sisteminin eser biçiminin, güzellik, kalıcılık, yücelik ve nadirlik gibi değerlerinin, burjuvaziye ayarlı yapısının, müze ve eğitim kurumlarının eleştiriden geçirildiği bu dönem, yeni bir sanat sisteminin ve yeni sanat eserlerinin üretiminin başlangıcını da meydana getirmektedir.

Dadaizm, modern sanattaki kalıcılığı, nadirliği, rasyonaliteyi tersyüz ederek, şiir ve performans gibi sanat türlerini birleştiren karma biçimler yaratmış ve tesadüfi

kelimeleri yan yana getirerek anlamsız, spontan şiirler oluşturmuştur. Aynı dönemin öne çıkan sanatçısı M. Duchamp⁴³ (1887-1968) ise hazır-nesne (ready made)⁴⁴ adını verdiği sanat eserleriyle, sanatın içeriğini ve biçimini önemli bir değişime uğratmıştır. Bir hazır yapım olan *Çeşme* ile sanat ile gerçeklik, sanat eseri ile sıradan nesne arasındaki ayrım sorgulamaya açılmış, modern sanat sisteminin sanat düşüncesine karşı çıkmıştır. *Çeşme*, Duchamp'ın nalburdan aldığı bir pisuardır ve Duchamp pisuarı sırtüstü yatırarak üzerine 'R. Mutt 1917' yazar (Danto, 2015: 38). Sanatçının nesneye müdahalesi bununla sınırlıdır. Duchamp *Çeşme*'yi Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği sergiye gönderir ancak pisuarın bir sanat eseri olmadığı gerekçesiyle sergiye kabul edilmez. (Danto, 2015: 39).

Duchamp'ın pisuarının reddedilme gerekçesi modern sanat sisteminin anlayışına uygun olmamasından kaynaklanmaktadır. Sanat eserinin estetik beğeniye hitap etmesi, özgünlüğü, yaratıcılığı, bireyselliği ilkelerinin hepsini yıkmaya çalışmıştır Duchamp. Pisuar beğeniye hitap etmeyecek denli çirkin bir nesnedir, her yerde bulunabilen bir seri üretim malıdır, sanatçının katkısı görülmemektedir ve eserin üstündeki imza bile gerçek değildir. Duchamp'ın amacı, herhangi bir şeyin estetik beğeniye, diğer bir deyişle duylara hitap etmeden de sanat eseri olabileceğini göstermektir. Danto bu durumu "bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesi, yirminci yüzyılda felsefeye yapılmış en önemli katkılardan biridir" sözleriyle vurgular (Danto, 2015: 40). Duchamp estetik beğeniyi reddederken duylara hitap eden sanatlar için retinal sanat kavramını kullanır ve sanatın retinal olmadığını, düşünsel olduğunu savunarak aklın hizmetine sokmak ister (Erenus, 2014: 48-49). Böylece Duchamp için önemli olan hazır yapım nesnesinin kendisi değil, sanatçının nesneye yüklediği yeni anlamın ne olduğudur. Duchamp, pisuarı sırtüstü yatırarak nesneyi bilindik işlevinden arındırmış (Danto, 2015: 40) ve kendi verdiği anlam ile sıradan nesneyi sanat eserine

⁴³ Dadaizm ile aynı yıllarda üretimde bulunduğu ve dadaist sanatçılarla diyalog halinde olduğu için dadaist olup olmadığı tartışmalı olan Duchamp, kendisini dadaist olarak tanımlamaz. Erenus'un aktardığına göre Duchamp, dada hareketinden 1917 yılında akımın kurucularından Tzara'nın kendisine gönderdiği kitapla haberdar olduğunu söyler. 1920 yılında açılacak Dada sergisine davete ise "Dada'nın ne olduğunu bile bilmediğini" söyleyerek katılmaz (Erenus, 2014: 104-105).

⁴⁴ Erenus hazır yapımları sanatçının müdahalelerine göre farklı başlıklar altında toplamıştır. Buna göre desteklenmiş hazır yapımlar, rektifiye edilmiş hazır yapımlar, taklit ve rektifiye edilmiş hazır yapımlar, yarı hazır yapımlar, karşılıklı hazır yapımlar adlı kategoriler, hazır yapımların nasıl oluştuğunu da belirtmektedir (Erenus, 2014: 93-94).

dönüştürmüştür. Danto, Duchamp'ın hazır yapım eylemini Platon'dan günümüze tüm estetik tarihinin reddedilmesi olarak görmektedir (Danto, 2015: 38).

Sıradan, endüstriyel bir nesnenin ters çevrilerek veya başka nesnelerle birleştirilerek sanat eseri olarak sunulması, hem sanat eserinin varlığını sorgulamaya açmış hem de sanatçının *Çeşme* adlı pisuarının kurumlar tarafından reddedilmesi örneğinde olduğu gibi, sanat kurumlarını da tartışma konusu kılmıştır. Hazır-nesne, çağdaş sanatın temel özelliklerinden birini de meydana getirmektedir. Sıradan nesnenin, hatta ötesinde her türden şeyin sanat eseri olabileceği anlayışı, hazır nesne kavramıyla birlikte çağdaş sanatın itici gücü olmuştur.

Sıradan bir nesnenin sanat eserine dönüşmesi, devamında sanat eseri olan ile sanat eseri olmayan arasındaki ayrımı muğlaklaştıran gelişmeleri doğurmuştur. Bu bakımdan sanat eleştirmeni ve felsefecisi Danto, çağdaş sanatın iki temel gelişim noktası olarak Duchamp'ı ve Warhol'u işaretlerken haklıdır (Danto, 2015: 36). Danto'ya göre Warhol'un mizacında felsefi bir düşünce yapısı vardı (Danto, 2018: 120) ve *Brillo Kutuları* yanısıra ürettiği işler ile Warhol, düşünürleri sanatın sınırlarını yeniden sorgulamaya sevk etmiştir (Danto, 2018: 67).

Duchamp'ın sanat düşüncesi hem sanat eserinin düşünceye hitap etmesi gerektiğini söylerken hem de retinal olmaması gerektiğini savunurken Antikçağ ve Orta Çağların sanat anlayışlarına yakındır. Duchamp'ta yeni olan ise retinal kaygıyı Antikçağ ve Orta Çağdaki gibi ikinci plana atması değil tamamen sıfırlamaya çalışmasıdır ve hazır yapım malzeme kullanarak sıradan olanı sanatlaştırmasıdır. Duchamp seri üretim nesnesini alarak sanat düşüncesini ona eklemlemiştir. Warhol'un farkı ise herhangi bir meta olarak sıradan olanın sanatsal olduğunu iddia etmesindedir. Warhol, sanat eserini üretirken modelinin birebir aynı olmasına önem veriyordu ve aynılık, tekrar sanatının temel karakteri idi (Danto, 2018: 63-64). Danto'nun da belirttiği gibi Warhol'un sanatı, her Amerikalının bildiği sıradan şeylerin sanat olarak yüceltilmesiydi (Danto, 2018: 64). Duchamp, sanatı farklı bir biçimde kavrayarak, düşünsel içerikle belirlemeye çalışırken Warhol ise sıradan olanın sanat olduğunu göstermeye çalışarak sanat eserinin neliğini probleme dönüştürmüştür.

Çağdaş sanatın, her şeyin sanat olabileceği düsturu, sanat enflasyonuna yol açmakla birlikte sanatın tanımını silikleştirmiş, ayırt edilmesini zorlaştırmıştır. Nitekim yakın zamanda gerçekleştirilen eleştirel-ironik hareketler bu defa, modern sanatı eleştiren çağdaş sanatı tiye almaktadır. 2017 yılında İskoçya'daki üniversite öğrencilerinin şaka amacıyla bir sergi salonuna bıraktıkları ananas, sanat eseri sanılarak vitrine konmuştur. Benzer şekilde 2016 yılında San Francisco Modern Sanatlar Müzesi'nde iki genç tarafından yere bırakılan bir gözlük de izleyiciler tarafından sanat eseri sanılarak fotoğrafları çekilmiştir. Çağdaş İngiliz sanatçı Damien Hirst'ün yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan bir enstalasyonu ise galerinin temizlikçisi tarafından çöp sanıldığı için kaldırılarak çöpe atılmıştır (Kuspit, 2010: 13-14). Bu ve benzeri olaylar, çağdaş sanatın ve aynı zamanda sanat dünyasının kafası karışık görünümünü sunmakta, sanatın ne olduğuna dair uzlaşımın yitirildiğini düşündürmektedir.

20. yüzyıldaki diğer birtakım gelişmeler de çağdaş sanatın oluşumuna hizmet etmiş, sanatın içeriğini ve kurumsal yapılanmasını şekillendirmiştir. Bu gelişmelerden biri yeni sanat dallarının türemesidir. Böylece modern sanatın andığı güzel sanatlar kategorisindeki beş sanatın yanına yenilerinin eklenmesi gerekliliği doğmuş ve güzel sanatlar kategorisi parçalanmıştır. 19. yüzyılda gelişip 20. yüzyılda sanat dalı haline gelen fotoğrafın yanında enstalasyon, performans, arazi sanatı, video sanatı, grafiti, temellük sanatı gibi yeni sanat dalları da çağdaş sanat sahnesinde yer almaktadır.

Kurumsal eleştiriler sonucu dönüşen yapılanmalardan biri de müzelerdir. Müze, Avrupa'da 18. yüzyılda kurumsallaşarak sanatın yeni bir değeri haline gelmiştir. Kurumsal bir değer olan müzeye eleştiriler ise müzenin kuruluşuna paralel olarak daha 18. yüzyıldan itibaren boy göstermiştir. Goethe, Quatremere, Valery müzeye en erken eleştirileri yönelten isimler arasındadır (Artun, 2014: 226-237). 20. yüzyılda avangart sanat akımlarının çoğalmasıyla birlikte, modernizmin bütün değerlerine hücum edilirken, müze de bundan payını almıştır. Sanatın sergilendiği 'mekân'lar, 1960'larda sanatçıların sorgulamalarının başlıca öğelerinden biri haline gelmiştir (Antmen, 2016: 10). Daha çok sanat galerilerini hedefleyen eleştiriler sonucunda, galeri yerine 'mekân' sözcüğü tedavüle sokularak, sanatın kurumsal ve ticari çağrışımları silinmek

istenmiştir (Antmen, 2016: 21). Brian O’Doherty’nin ‘beyaz küp’ olarak formülize edilen galeri eleştirisi ise literatüre bir kavramsallaştırma olarak girmiştir. O’Doherty’nin eleştirileri galeri özelinde yoğunlaşmasına karşın, sanatçı modernizmi ve yarattığı sanat mekânlarını birlikte değerlendirmekte, mekân üzerinden modernizmin sanatı alımlama ve sergileme biçimlerini değerlendirmektedir. Dolayısıyla söz konusu eleştiriler sanat mekânlarına genelleştirilebilir. O’Doherty’e göre mekân, bir bağlam olmaktan çıkarak sanat eserinin içeriğine dönüşmüş ve sanatın sanat olmasında söz sahibi haline gelmiştir (O’Doherty, 2016: 100-101). Sanat mekânlarının beyaza boyalı duvarları, sanat eseri dışındaki unsurları ilgi alanından soyutlayarak sadece sanatçı ile (erkek)izleyiciyi karşı karşıya getirmeyi amaçlayan, O’Doherty’nin deyişiyle “biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle” oluşturulmuş kapalı sistem mekânlardır (O’Doherty, 2016: 30). Ancak O’Doherty’nin belirttiği gibi beyaz küpün nötrlüğü sadece bir yanılsamadır (O’Doherty, 2016: 100).

Sanat dünyasına katılan yeni kimlikler ve etkinlikler de çağdaş sanatı anlamak için göz önünde tutulmalıdır. Küratörlük, sanatın belirleyici rolüne bürünerek sanatçı ile sanat kurumları, müze/galeri ve seyirci arasında birleştirici ama aynı zamanda yeni anlamları üreten bir kimliğe dönüşmüştür. İlk görevi müzelerdeki koleksiyonları belirlemek ve düzenlemek olan küratörler (Madzowski, 2016: 28-29), 20. yüzyılın ikinci yarısında gitgide sergi düzenleyicisi pozisyonunu edinmiş ve sanatçının da önüne geçerek eserlerin düzenini sabitlemekten öte anlam örüntüsünü inşa eden bir kimliğe bürünmüştür (Madzowski, 2016: 34-35). Çağdaş sanat dünyasının yarattığı küratör kimliğinin yanı sıra bazı etkinlikler de çağdaş sanatla özdeşleşmiş ve tanımlanmasını sağlamıştır. Küresel bazdaki sanat festivalleri ve bienalleri de çağdaş sanatla yükselişe geçmiş ve çağdaş sanatı kimlikleyici hâle gelmiştir. Festivaller ve bienaller, çağdaş sanatın küresel, yayılmacı ve benzeştirici niteliklerini oluşturduğundan, çağdaş sanat eleştirilerinin de hedef tahtasında durmaktadır.

Çağdaş sanatı şekillendiren bir başka gelişme ise antropoloji sahasından gelmiştir. Antropolojik verilerin çağdaş sanattaki sanatın tanımı sorununu etkilediği görülmektedir. 19. yüzyılda gelişen ve 20. yüzyılda kurumsallaşan antropolojinin Batı dışı toprakların yerli halklarına ait topladığı bilgiler ve malzemeler Batıda ilkin işlevsel

ürünler ve zanaatsal üretimler olarak yorumlanırken, 1950 sonrasında modern merkeziyetçi anlayışların çözülmeye başlamasıyla aynı ürünler sanat eseri olarak kategorize edilmiştir. Yüzyılın başında ilk antropolojik veriler sanatçıların ilgisini çabucak çekmişti ve sanat alanına yansması primitivizm akımı ile görünüre çıkmıştı. İlerleyen zamanda ise yerel ürünlerin nitelik değiştirdiğine şahit olunacaktır. Shiner kişisel tanıklığına başvurarak önceleri Field Doğal Tarih Müzesi'nde gördüğü Afrika figür ve maskelerinin sonrasında Sanat Enstitüsü'ne taşındığını fark ettiğini anlatır (Shiner, 2013: 14). Benzer şekilde Artun da bir müze değişiminden bahseder ve 1996 yılında Harvard Üniversitesi Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi'nde bulunan Afrika sanatı örneklerinin, Harvard'ın bir diğer müzesi olan Fogg Sanat Müzesi'nde sergilendiğini bildirir (Artun, 2015: 22).

Ancak çağdaş sanatın yerele yaklaşımını şüpheyle karşılayanlar da bulunmaktadır. Küratörlerin öncülük ettiği küresel çaptaki bienallerle çağdaş sanatın Batı dışı toplumlara yayılımı ve farklı yerellikleri kucaklaması Artun'a göre sözde açık bir tutumdur. Artun, çağdaş sanat sahnesi olarak bienallerin, çağdaş sanatın çokkültürlülük söyleminin kültürü popülerleştirip endüstrileştirdiği mekânlar olduğunu düşünmektedir (Artun, 2015: 36). Dolayısıyla Artun'a göre çağdaş sanatın yerelliklere yaklaşımı kapitalist piyasa etkisi altındadır ve sahtedir.

Buna göre günümüz sanat dünyasına hâkim çağdaş sanatın görünümünü, yeni anlayış doğrultusunda üretilen sanat eserleri ile sanatın muğlaklaşması, yeni sanat dallarının sanat dünyasına katılması, dönüşen kimlikler ile kurumlar ve Batı dışı yerel üretimlerin sanat eseri olarak sayılarak çağdaş sanat dünyasına entegre edilmesi belirlemektedir. Çağdaş sanatta sanatın muğlak kimliğinin ve liberal piyasa egemenliğinin bu durumu kendi lehine kullanmasının ortaya çıkardığı kaygılar sebebiyle sanatın sona erdiğine yönelik söylemler yaygınlaşmıştır.

4.2. Sanatın Geleceği

Sanatın geleceği sorununa ikiye ayırarak yaklaşmak sorunu anlamak ve cevap üretmek bakımından elverişli olacaktır. Bu bağlamda gelecek sorunu, çağdaş sanat dünyasında ve felsefesinde başlı başına bir sorun olarak önümüzde duran sanatın sonu söylemi ve sanat dünyasındaki yeni gelişmeler açısından incelenecektir.

İnsan, üç boyutlu bir tarihselliğe sahip olduğundan, insanın ürettiği her şeyin içine konabildiği kültür ve kurumları da üç boyutlu olmak zorundadır. Kültür üst başlığı olmadan düşünülemeyecek sanat da eylem-olgu-değer olarak üç boyutludur; geçmiş, şimdi ve geleceği bulunmaktadır. Sanatın geçmişini ve şimdisini sanat tarihi, sanat eleştirisi ve sanat felsefesi konu edinmiştir. Sanatın geleceği noktasında ise sanat tarihçisi ile eleştirmenin, disiplinleri gereği ihtiyatlı davranmaları şaşırtıcı değildir. Buna karşın sanat felsefecisinin, konu edindiği sanata dair açıklama modeli üretmek kaygısı taşıyorsa, sanatın geleceğini de sorunsallaştırması görevleri arasındadır. Çünkü sanat felsefecisi, sadece, kendi zamanına kadar gelmiş sanatı ele alarak kategorize eden, dönemselleştiren, özelliklerini belirten bir sanat tarihçisi ya da tek tek sanat eserlerinin gizlerini açığa çıkaran bir sanat eleştirmeni gibi davranamaz. Sanat felsefecisi bir felsefeci olarak meselesine bütünsel baktığından, sanatın kültürle, toplumla, iktisadi ve ahlaki değerlerle ilişkisini netleştirmeli, tarihselliği içinde sanatın gelişimini dikkate alarak, geleceği üzerine görüşlerini bildirmeli ve karşılaşılabileceği tehditlerin savrulması için düşünce geliştirmelidir. Bunu yapması gerekliliği yanında felsefenin bütünsel kavrayışı da bunu yapabilirliliği, gelecek hakkında öngöründe bulunabilme yeteneğini felsefeciye vermektedir. Sanat felsefecisine bu sorumluluğun yüklenmesinin sebebi, sanatın kültür içinde bir gereklilik olarak meydana gelmesi ve insanın kendini ifade edip anlayabildiği bir değer olmasıdır. İnsan duygularını, düşüncelerini ve inancını dile getirmek için sanatı var etti ve var ettiği sanat üzerinden hem kendinin hem de diğer insanların duygularını, düşüncelerini, inancını hissedip anlayabildi. Sanat, dünya karşısındaki insanın gerekliliği ve değeri olduğu için sahiplenilmeli, korunmalı ve olası tehlikelerden sakınılmalıdır. Sanat felsefesi kurgusunu sanatın geleceğine değin genişletebilen araştırmacı, bu aşamada, kuru bir teorisyen olmaktan çıkarak insanlık değerlerini savunan bir savaşıya dönüşecektir.

Sanatın geleceğine dair yeni işaretlere, gelişmelere geçmeden önce çağdaş sanatta geniş yer bulan sanatın sonu tartışmalarına dair görüş bildirilmelidir. Sanatın sonu tartışmaları ve etrafındaki söylemler, sanatın günümüzdeki durumunu ortaya sermekte ve sorunlarına işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında son tartışmaları, sanatın geleceğine dair ipuçları da sunmaktadır. Son tartışmalarının yakındığı sorunlar, sanatın geleceğini de tayin edici etkiye sahiptir. Bu nedenle öncelikle son tartışmalarına cevap

verilmeli, ardından ise son tartışmalarının altını çizdiği sorunlardan çıkış yolları aranmalıdır.

Sanatın sonu tartışmaları ilk defa Hegel’de gündeme gelmekle birlikte Snyder, sorunu daha da geriye götürmekte, öncelikle Platon’un sanatın sonunu getirdiğini iddia etmektedir (Snyder, 2018: 1-8). Snyder bu iddiada bulunurken Platon’da felsefenin sanat karşısındaki epistemolojik ve siyasi üstünlüğüne yönelik düşünceleri hatırlatmaktadır ancak Platon’da sanatın sonuna dair açık bir ifade bulunmadığına itiraz da etmeyecektir. Sanatın sonu düşüncesi esas olarak Hegel ve sonrasında tartışma gündemine girmiştir. Sanatın kurumlaştığı ve Hegel’e göre sanat felsefesinin de gerçekten başladığı 19. yüzyıl paradoksal biçimde sanatın sonu düşüncesinin de taraftar bulduğu bir zaman dilimidir. Kurumsal sanatın modern sanat aşamasının, özellikle de çağının Alman romantizminin, sanatın en üst aşaması olarak Hegelci değerlendirmesi, erken bir son ilanıdır. Modern sanatın başlangıcı ile sanatın sonunun bir aradalığının paradoksal görünüşü ise yanıltıcıdır. Kapitalist sömürgeciliğin evreni içinde düşünüldüğünde modern sanat da yayılmacı görüşün uzantısıdır. Hegel de bu görüşün içinde bir düşünür olarak modern sanatın içkin hakikat sahipliği anlayışını benimsemektedir. Bu nedenle modern sanat, sanat hakikatinin kendisinde başladığı ve bittiği yer olarak işaretleniyorsa ve Hegel’in düşünceleri de bu minvalde ise, modern sanat söylemi ile Hegel düşüncesini sarıp sarmalayan modernist söyleme dikkat edilmesi yerinde olmakla birlikte, paradoksu da bertaraf edecektir. Thomas Bauer, modern sanatın fundamentalist olduğunu ileri sürerken, fundamentalizmin üç belirleniminden biri olan hakikat takıntısına başvurmaktadır (Bauer, 2021: 63-64). Sanatın sonu söylemi de modern sanat sistemi içinden türeyen bir düşünce olarak, hakikat takıntısıyla ilişkilidir. Buradan hareketle moderniteden güç alan sanat felsefesinin de fundamentalist bir yönü olduğu tartışmaya açılabilir.

Sanatın sonu söyleminde 20. yüzyılda ise çağdaş sanat ekseninden düşünce geliştirilmiştir. Bu minvalde anılması gereken A. Danto, H. Belting (1935) ve D. Kuspit (1935), çağdaş sanattan yola çıkarak benzerlikleri ve farklılıkları bulunan gerekçelerle sanatın sonunu sanat felsefesi gündemine getirmiştir. Bu isimlere ek olarak başka düşünürlerin de örneğin Adorno’nun (1903-1969) kültür endüstrisi kavramsallaştırması dolayısıyla, Bauer’in müphemlik kaybı ve tekdüzeleşme

nedeniyle (Bauer, 2021: 59-83), Harari'nin ise yapay zekâ teknolojilerindeki gelişmeler nedeniyle bildiğimiz anlamdaki sanatın sonunun geldiğini kabul ettiği söylenebilir (Harari, 2019: 40-43). Hegel'de sanatın sonu, geliştirmek istediği felsefe programıyla uyumlu biçimde, tin'in yolculuğunun bir durağı olarak anlamlandırılmıştı. Çağdaş düşünürlerde ise sanatın sonu, sanat gelişmelerinin, sanat tarihinin ve sanat dünyasının durumu sebebiyle üretilmiş bir fikirdir. Bu nedenle sanatın sonunu Hegel'den ziyade çağdaş sanat felsefecileri temelinde tartışmak, çağdaş sanatın sorunlarını görmek için daha aydınlatıcı olacaktır.

Çağdaş toplumun durumu ve sanatın buradaki konumu, söz konusu toplumun sorunları ve sanatın cevap üretebilirliği bağlamlarında incelenmelidir. Sanatın geleceğini belirleyecek ve gücünün sınanmasını sağlayacak olan da budur. Çağdaş toplumun sorunları olarak kapitalist piyasanın egemenliği, metalaş(tır)ma, güvencesizlik, yoksulluk, adaletsizlik, eşitsizlik öne çıkarıldığında, sanatın günümüz toplumunda ne derece cevap verip çözüm üretebileceği sorgulanmalıdır.

Çağdaş sanatın kurumsal yapısı, piyasa egemenliğine boyun eğmişliği sanat dünyasından yükselen eleştirilere konu olurken, söz konusu yapıyı dönüştürebilecek yenilikler de kendini göstermektedir. Kurumsal sanatın Batı merkezli yapılanışına dekolonyal estetikler karşı çıkmakta, alt kültür hareketleri alternatif sanat eylemleri yaratmaktadır. Ancak bu türden eleştirel ve alternatif hareketlerin de kurumsal sanat karşısındaki gücü tartışılmalı, kurumsal sanatı ne ölçüde etkileyebileceği gözden geçirilmelidir. Öte yandan sanat dünyasının teknolojik yeniliklere açıklığının, yapay zekânın sanat alanındaki ürünlerinin de sanatın yapısını nasıl yönlendireceği, sanatın geleceği kaygısı çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu nedenle sanatın geleceği dekolonyal estetik, Banksy'nin sanat performansları ve yapay zekâ gelişmeleri merkeze alınarak tartışılmaktadır. Seçeneklerin yetersizliklerinin belirtildiği yerde, sanatın geleceğine dair öngörüler ve karşılaşacağı tehlikeler serimlenmektedir.

4.2.1. Sanatın Sonu Tartışmaları

A. Danto, sanatın sonunun geldiğini söylediği her defasında Hegel'e atıf yapmaktan geri durmamaktadır. Bununla birlikte Danto her ne kadar Hegel felsefesinden ilham aldığını söylese de Hegel'in son düşüncesini yanlış yorumladığına dair eleştirilere de

sıklıkla rastlanmaktadır. Houlgate, Danto'nun Hegel'i yanlış yorumladığını ve Hegel'in sanatın sonunun geldiğini iddia etmediğini ve sanatın tarihsel önemini yadsımadığını ifade etmektedir (Houlgate, 2013: 599-602). Şiray da Danto'nun Hegel yorumunu kusurlu bulmaktadır ve Hegel'de sanatın sonunun bildiğimiz anlamda bir son olmadığını, hakikat kapasitesinin sınırlılığına işaret ettiğini öne sürmektedir (Şiray, 2019: 188). Danto'nun, Hegel'deki sanatın sonu düşüncesini değerlendirirken esas sorunu ise, bu düşünceyi Hegel'in felsefe programının bütünü içinde değerlendirmekten uzak durmasıdır. Hegel'in felsefesi geist'in kendini keşfetme süreci olarak yorumlanmaktadır ve bu yolculukta sanat, geist'in bir ara durağıdır. Bu bağlamda sanat, geist'in kendi hakikatini keşfinde görevini yerine getirerek geist açısından sona ermekte ve geist bir üst aşamada kendini kavramaya devam etmektedir. Dolayısıyla Hegel'de geist, hakikat ve sanat ilişkisi birbirinden ayrılarak anlaşılmamaktadır. Danto, sanat-hakikat ilişkisine dikkat kesilmekle birlikte, Hegel felsefesine ruhunu veren geist'i paranteze alarak sanatın sonu düşüncesini yorumladığından, son'u sanat kaygısının içine sıkıştırmaktadır⁴⁵. Nitekim kendi son düşüncesini geliştirirken bu tavrın izleri, sanat felsefecisi ve sanat eleştirmeni kimliğinin etkisi açığa çıkmaktadır.

Danto'nun geliştirdiği sanatın sonu düşüncesinin temelinde çağdaş sanat, çağdaş sanat dünyasının mevcut durumu bulunmaktadır. Öncelikle belirtilmesi gerekmektedir ki Danto, son ile sanat pratiğinin sona erdiğini, artık sanat yapılmayacağını ve sanat eseri üretilmeyeceğini söylemek istememiştir. Bu noktanın üzerinde ısrarla duran düşünür, sanat üretiminin sona ereceğini kastetmediğini, dolayısıyla argümanının ampirik olarak çürütülmesinin geçerli olmadığını dile getirmektedir (Danto, 2014: 48-49). O halde sanatın sonu ile Danto'nun söylemek istediği nedir? Danto'ya göre çağdaş sanat ile sanatın sonunun geldiğini öne sürmek, sanat anlatısının, bir diğer deyişle sanatı açıklamanın bilinen yollarının, sanatı tarihsel kavrayış biçiminin sona erdiğini söylemektir (Danto, 2014: 62). Neredeyse aynı söylem, sanat tarihinin sonunun geldiğini, Danto ile aynı tarihlerde (1984) ilan eden Belting'de de söz konusudur. Belting, tıpkı Danto gibi, sanatta her şeyin bittiğini imlemediğini, ancak sanat olarak

⁴⁵ Danto'nun, Hegel'in sanat düşüncesini bütünüyle benimsediği de sanılmamalıdır. Hegel'in tarih ve sanat felsefesini eleştirdiği kısımlar için bkz. Danto, 2014: 49-50.

retilenlerin açıklanma biçimlerinin, mevcut çerçevelerin dışına taştığını, böylelikle sanat tarihinin kapsama, zapt etme ve açıklama işlevinin tükendiğini söylemektedir (Belting, 2020: 8). Sanatın açıklanması sorumluluğunu yüklenmesi gereken sanat tarihçiler yanında sanat felsefecilerini de her iki düşünür, 20. yüzyıl sanat dünyasındaki değişimler karşısında etkisiz kalmakla itham etmek noktasında da birlikte anılabilirler. Danto, Nietzsche ve Heidegger'i dışarıda tutarak Hegel'den sonraki sanat felsefesini çorak olarak nitelendirmekte, 20. yüzyıldaki Greenberg gibi sanat felsefesi ile eleştirisi arasında gidip gelen isimleri yerellikleri yönünden eleştirmektedir (Danto, 2014: 38-56). Danto, bu isimlerin sınırlı soyutlamalarla ulaştıkları hakikati sanatın hakikati olarak duyurmalarını yerellik açısından değerlendirmektedir. Belting ise 20. yüzyıldaki sanat felsefelerinin egemen bir sanat teorisi geliştiremediğini, düşünürlerin yalnızca kendi felsefeleri bağlamında sanata eğildiklerini düşünmektedir (Belting, 2020: 36). Danto ve Belting, sanat felsefecilerinin yerine sanatçıların felsefe yaptığı, sanatlarının teorilerini ürettiği kanısını da paylaşmaktadır. Sanat felsefecileri ve sanat tarihçiler, sanatın güncel durumunu açıklayacak kuramsal çerçeveler geliştiremediği için sanatın ve sanat tarihinin sonunun geldiği görüşü savunulmuştur.

Ancak iki düşünürün son savunularının gerekçeleri farklılıklar taşımaktadır. Danto, sanatın sonunun geldiğini dile getirirken tarihsel bir arka plandan hareket etmektedir. Danto sanatın gelişimini üç aşamada ele alarak geleneksel, modern ve ağdaş sanat paradigmalarından bahsetmektedir (Danto, 2014: 23-62). Danto'ya göre geleneksel sanatta *mimesis* açıklaması uzun süre işlevsel bir role sahip olmuştur. Modern sanatta ise bu uzlaşım kaybolmuş ve bu manifestolar çağında sanatçılar kendi sanatlarının ve sanat anlayışlarının hakikat olduğunu, bunun dışındakilerin ise sanat olmadığını iddia etmiştir (Danto, 2014: 52). Çağdaş sanata gelindiğinde ise hakikat(ilik) iddiaları sona ermiştir ve her türden sanatın sanat olma hakkına sahip olduğu kabul edilmiştir. Danto'nun kalkış noktası Warhol'un *Brillo Kutuları* adlı işidir. *Brillo Kutuları*, marketteki Brillo markası kutularından görsel bazda ayırt edilemediğine göre sanatın ne olduğu sorunu artık sanatçıdan çıkararak felsefecinin sorumluluk alanına kaymıştır. Sanat, görsel olarak değil felsefi olarak anlamlandırılabilir (Danto, 2014: 61). Sanatı kavrayıp aıklemek işi felsefenin ise, sanatın sonuna eriştiği ve anlaşılması için sanat

felsefesine gerek duyulduğu düşünülebilir. Bir başka açıdan söylenirse, sanatın sanat olmak için ihtiyaç duyduğu şey kendisi değil ama felsefedir. Artık sanat felsefecisinin görevi, hiçbir sıradan gerçek nesneden bile ayırt edilemeyen tüm sanat eserlerini de içerecek bir tanım geliştirmektir. Böylece her şeyin sanat olma hakkını taşıdığı çağdaş dönem eserleriyle birlikte geçmiş sanat eserlerini de kuşatacak tanıma ulaşıldığında, sanatın ve sanat tarihinin sonuna gelinmiş olacaktır⁴⁶. Çünkü her türden sanat eseri böylesi bir tanımda toplanabildiğinde, sanat tarihinin istikameti de ortadan kalkacaktır (Danto, 2014: 61). Bu nedenle Danto çağdaş sanatı, tarih sonrası sanat olarak değerlendirmektedir.

Belting ise sanat tarihinin sonuna dair düşüncesinin gerekçelerini açıklarken, Danto'dan daha geniş bir perspektife dayanmakta, sorunun modernite söylemi ve iktisadi arka planlarla ilişkisinin altını çizmektedir. Modernliğin evrensellik iddiasının Avrupa merkeziliğinin küresel bir genişlemeye gidememesi, modernliğin tabulardan kurtuluş mücadelesinin değerini yitirmesi, teknik sanat evrenine duyulan inancın doğayı kaybetme korkusunun gerisinde kalması ve avangardın burjuva kültürüne meydan okumasının burjuvazinin çöküşüyle ortadan kalkması sebepleriyle sanat tarihinin sonu gelmiştir. (Belting, 2020: 24-25).

Belting'in eleştirisinde kitle kültürünün yaygınlığı ile piyasanın egemenliği de başat nedenler arasındadır (Belting, 2020: 25, 34). Çağdaş sanatın durumundaki piyasa etkisine Danto da vurgu yapmaktadır. Sanat tarihinin sona ermesi, sanatı sanatçıların ve hamilerin sınırsız yönetimine bırakmıştır (Danto, 2014: 61). Ancak Danto'da piyasa eleştirileri örtülüdür ve açıkça olumsuz bir hava taşımaz iken Belting ile Kuspit yoğun bir eleştirinin malzemesi olarak piyasanın sanat üzerindeki etkisini ele alırlar. Çağdaş sanatı postsanat (sanat sonrası) olarak isimlendiren Kuspit'in eleştirilerinin gerisinde estetik yoksunluğu ve piyasalaşma (Kuspit, 2010: 26, 189) gerekçeleri bulunmaktadır.

Çağdaş sanatın ve sanat felsefesinin temalarından birine dönüşen sanatın sonu görüşleri, çağdaş sanat eserleriyle değişen sanat dünyasına dair bir açıklama getirmeye çalışmakla birlikte, sanat dünyasının sorunlarına da işaret etmektedir. Bu sorunlar sanatın piyasalaşması, aynılaşması (her şeyin sanat sayılması) ve değerini yitirmesi

⁴⁶ Danto'nun sanat tanımı yukarıda 1.4. nolu alt başlıkta yeterliliği açısından eleştirilmiştir.

noktalarında toplanmaktadır. Danto, çağdaş sanatı çoğulculuk adına selamlarken, Belting ve Kuspit endişelerini gizlememektedir. Öyleyse çağdaş sanat dünyasının sorunlarına geçmeden önce, anılan düşünürlerin sanatın sonu görüşlerini sorgulamadan geçirerek, sorunların ne denli doğru tespit edildiğini sınamak, sonrasında tutarlı öneriler sunmak için gerekmektedir.

Sanatın sonu söylemleri, farklılıklar barındırmakla birlikte, öncelikle sorunu yanlış kurguladığı için eleştirilmelidir. Sorunun yanlış kurgulanması iki açıdan kendini göstermektedir; sanatın kökeninin unutulmuş olması ve tarihselliğin durdurularak mevcut sanat sistemine/paradigmasına teslim olunması. Kökensiz, tarihsiz ve teslimiyetçi bir anlayışla yapılandırılan son söylemi, güçlü eleştirilerine karşın olumsuz nitelikler de taşımaktadır. Sanatın sonu söylemleri sanatın kökenini tartışma zahmetine girmeden sentezlere varmaktadır. Sanatın kökenindeki sembolik düşünme, form verme ve estetik bilinç, insan varlığında ve kültüründe varlığını sürdürdükçe sanatın da var olmaya devam edeceği muhakkaktır. Sanatın sona ermesi için sanatın kökensel nedenlerinin sona ermesi gerekmektedir. Oysa anılan düşünürler sanatın kökenini umursamadan, sanat tarihi ve sanat eseri üzerinden incelemelerini sürdürerek, sanat tarihsel değişimler üzerinden sanatın gelişim sürecini okumaktadır. Altı çizildiği gibi Danto ve Belting, sanat pratiğinin değil sanat kuramının ve tarihinin son bulduğunu ifade etmektedir. Ancak tıpkı sanatın kökeninin insanın bilişsel ve fiziksel niteliklerinden kaynaklanması gibi, sanat kuramı ve tarihi de insanın anlama, kategorize etme, sınıflandırma gibi temel bilişsel ihtiyaçlarından doğmuştur. Sanatın mevcut halini ve tarihini açıklayacak bir kuramın bulunamamış olması, sona geldiğini imlemez. Bir kuram ve tarihsel anlayış arayışında bulunduğunu düşündürmesi daha muhtemeldir. Ayrıca son görüşü, insanın ve sanatın dinamik varlığını gölgeleyerek, sorunu tarihsizleştirmektedir. Danto, Belting ve Kuspit'in sanatı tarihsel gelişimi ekseninde değerlendirmesi sorunu tarihselleştirdikleri şeklinde yorumlanmamalıdır. Üç düşünürün de meseleyi sona konumlandırması, sanatın tarihsel gelişimini durdurmakta, sanatın tarihini boşaltmaktadır. Tarihsizleşecek bir tarih anlayışıyla sanatı kavramaya çalışmalarının nedeni, sanata insanın kültürel varlığının bütünlüğünde değil de sanat tarihinin içinden yaklaşımlarında aranmalıdır.

Son söylemi, çağdaş sanat sistemine teslim olunduğu izlenimini yaratmakta ve alternatifleri görmeyi de engellemektedir.

Yine sanatın sonu tezleri, liberal piyasa ile uyumludur ve liberal piyasa egemenliğinden çıkış olmadığına dair inancı pekiştirmektedir. Çağdaş sanatın oluşumunda, eleştirisinde, son bulduğu görüşlerinde tümüyle liberal piyasanın etkisi yadsınmamaktadır. Ancak bu durum, piyasanın sanat üzerindeki gücünü kırmaya ve yeni seçenekler geliştirmeye de mâni değildir. Danto'nun piyasa-sanat ilişkisine dair rahatsız olduğunu söylemek zordur. Aksine çağdaş sanatta her şeyin sanat olabilme iddiasını çoğulculuk olarak değerlendirdiği de öne sürülebilir (Danto, 2014: 62). Danto, çağdaş sanatın özgürleştirici, zengin olanaklarından yana tavır almaktadır ama bunların piyasa tarafından kullanılmasını ve yönlendirilmesini eleştirisine dahil etmek istememektedir. Hal Foster, Danto'nun görüşlerinin içerdiği çoğulculuk ile çokkültürlülüğün iyicil bir liberallik kisvesi taşıdığı, Danto'daki göreciliğin tam da piyasanın ihtiyacını hissettiği şey olduğu eleştirisini getirmektedir (Foster, 2012: 167). Öte yandan Belting'in, piyasa etkisine ağır eleştirileri bulunmakla birlikte çıkış yolları üzerine düşünceler geliştirmemiş olması ve sanat tarihinin sonunun geldiğini söylemekle yetinmesi de piyasa egemenliğinden kurtuluş ümidini zayıflatmaktadır.

Çağdaş sanat felsefecileri olarak Danto, Kuspit ve Belting de tıpkı kendilerinden önceki modern sanat felsefecileri gibi Batı sanatını ve düşüncesini kalkış noktası kabul ederek, sanatın hakikat noktası olarak Batı sanat tarihini işaretlemektedirler. Dolayısıyla sanat tarihi Batı'da başlamakta, Batı'da sona ermekte ve buna da Batılı düşünürler karar vermektedir. Batı sanatındaki yeni gelişmelerin kuramla veya sanat tarihiyle açıklanamayacak oluşunun sanatın sonunu getirdiğinin kabul edilmesi, dünyanın farklı yerlerinden yeni açıklama biçimlerinin geliştirilemeyeceğine duyulan gizli bir inancı da açığa çıkarmaktadır. Batı sanatının ve sanat tarihinin sona ermesinin, küresel olarak sanatın sonunu getirdiğinin düşünülmesi, sanatın anavatanı ve kaynağı olarak Batı'nın kabul edildiğini ortaya koymaktadır. Böylece Danto, modern sanat paradigmasının hakikatçiliğini ve yerelliğini eleştirirken (Danto, 2014: 52), Belting ise sanat tarihinin Batı merkezci karakterinin çöktüğünü bildirirken, sanatın sonuna dair söylemleriyle yine aynı Batı merkezci konumlandırmayı sürdürmektedirler. Snyder, Danto'nun düşüncelerinin görsel sanatlarla sınırlı olduğu uyarısında bulunmakta ve

sanatın bütününe genelleştirilmesinin sorunları üzerinde durmaktadır (Snyder, 2018: vii-viii) ama esas problem, Kant, Hegel ve Schiller’de olduğu gibi çağdaş düşünürlerce de Batı sanatının ve sanat tarihinin sınırlarının, dünyanın bütün toplumlarındaki sanatlar için yargılama ve karar verme yetkisini taşıdığı kanaati ve duygusudur.

Sanatın sonu söylemleri, çağdaş sanat dünyasının durumunu tasvir etmek bakımından faydalı olmakla birlikte, sanatın kökensel gücünü ve yapısal bütünlüğünü göz ardı etmekte, tarihsel bağlamını zayıflatma, açıklama modeli getirmemekte ve sanatın geleceğine dair görüş geliştirmeyi zorlaştırmaktadır. İnsanın gelişimine paralel olarak sanat kurumu da değişecektir. Sanat felsefecisini bekleyen görev ise sanatın tarihsel kıvrımlarını takip ederek geleceğini öngörmeye çalışmak ve karşılaşılabileceği sorunlara dair çözüm önerileri sunarak, sanat değerini korumaktır. Bu nedenle öncelikle çağdaş toplumda çağdaş kurumsal sanatın söz edilen sorunlarına karşı yeni sanat gelişmeleri incelenerek eksik noktaları belirtilmeli ve çözüm önerileri geliştirebilmenin üzerinde durulmalıdır.

4.2.2. Kaygılar ve İmkânlar

Çağdaş toplumsal yapı çağdaş sanat dünyasını belirlediği için, çağdaş toplumsal yapının tasvir edilmesi, sanat dünyasının sorunlarının görünmesi için de işlevsel olacaktır. Çağımız toplumsal yapısına rengini veren itici güç liberal ekonomi ve değerleridir. Liberal ekonomi sermayenin artırımını, kâr, rekabet, ilerleme değerlerine önem verdiğinden, sömürü, insanlar arası gelir dengesizliği, fakirlik sorunu, eşitsizlik ve adaletsizlik, ekolojik tehlikeler, bireyciliğin ve hazcılığın yükselişi, tüketim ve gösteri(ş) toplumsal yapının sorunları olarak temayüz etmektedir. Liberal piyasa ekonomisi, insanlığın gelişimine ve ilerlemesine güç kazandırmakla birlikte anılan türden sorunların da derinleşmesine sebep olmuştur. Liberal sistemin sorunları karşısında hissedilen huzursuzluk birçok alanda da fark edilmekte ve sistemin iyileştirilmesi için veya yeni bir sistem alternatifi için tartışmalar da yürütülmektedir. Bu bağlamda Wallerstein’ı anımsamak gerekirse, düşünüre göre kapitalist modern dünya-sistem geri dönülmez bir yarılma, merkezinden koparak çatallaşma sürecine girmiştir. 70’li yıllardan itibaren çatallaşmanın başladığını ve sistemin eski haline dönemeyeceğini düşünen Wallerstein (Wallerstein 2018c: 88), içinde olduğumuz bunalım ve arayış döneminde iki ihtimalin insanlığı beklediğini düşünmektedir.

Wallerstein'a göre ya daha da sömürüye dayanan, sınıflar arası hiyerarşinin ve kutuplaşmanın keskinleştiği bir yapı veya görece daha eşitlikçi ve demokratik bir yapı gelecektir (Wallerstein, 2018c: 89). Bireylerin tercihleri, yeni toplumsal yapının nasıl olacağını da ilgilendirdiğinden, Wallerstein seçimlerin etik ve entelektüel sorumluluğu üzerinde durmakta; kısa, orta ve uzun vadede neler yapılabileceğini tartışmaktadır.

Resmi çizilen toplumsal yapının içinde sanat dünyası nasıl görünmektedir? Sanat dünyasını da toplumsal yapıyı olduğu gibi liberal değerler mi biçimlendirmektedir? 21. yüzyılının sanat dünyasına büyük ölçüde çağdaş sanat hâkim durumdadır. Çağdaş sanat, modern sanata itiraz temelinde yükselmesine rağmen kurumsal sanatın sistemini çözülmeye uğratamamıştır. Aksine kurumsal yapının tahkimi daha da kuvvetlenmiştir. Sanatın kurumsal yapısını okullar, müzeler, galeriler, sergi salonları, müzayedeler, sanat eleştirisi ve sanat yayıncılığı meydana getirmektedir. Söz konusu kurumsal yapının ağına girmeden ve bu ağın öznelere onay almadan (sanatçı, sanat eleştirmeni, küratör, galeri sahibi, müze yöneticisi) sanatçı kimliğine ve biçim verilen nesnenin de sanat eseri statüsüne erişmesi neredeyse mümkün görünmemektedir. Böyle bir kurumsal yapının belli ölçüler içinde ve belli yanlarıyla bütün toplumlarda geçmişten beri var olmuş olduğu iddia edilse bile, çağdaş sanatın kurumsal yapısını öncekilerden ayırt eden özelliği, küresel ölçekte geçerliliği ve cazibesidir. Modern sanat 19. yüzyıldan itibaren sömürgecilik kanalıyla okulları ve müzeleriyle Avrupa'dan dünyanın dört bir yanına yayılmaya uğraşmaktaydı. Bugün çağdaş sanat ise küreselleşmenin etkisiyle, bienaller ve festivaller aracılığıyla küresel bir ağa ve dile sahip olmuştur.

Kurumsal çağdaş sanat dünyasının gerisinde, sanat piyasası⁴⁷ bulunmaktadır. Kurumların ayakta kalmasını, güçlenmesini ve işlevlerini sürdürmelerine devam etmesini sağlayan, arz-talep dengesini gözetken liberal bir piyasanın varlığıdır. Sanatçının da sanat eseri üretmesi ve yaşamını devam ettirebilmesi için bahse konu sanat piyasasının içine girmesi gerekmektedir. Dolayısıyla sanatçı da kâr odaklı piyasa içinde sanat eseri üretecek, diğer sanatçılarla rekabet edecek, çağdaş sanatın kurumları, büyük müze ve galeriler tarafından kabul edilmeye, bienallerin ve festivallerin aranılan

⁴⁷ Sanat ekonomisi üzerine çalışan Aylin Seçkin'e göre küresel sanat ve antika piyasasının büyüklüğü 2020 yılı itibarıyla 50.1. milyar dolardır (Seçkin, 2021: 7).

sanatçıyı olmaya çalışacaktır. Aksi takdirde görünürlüğe ulaşamayacak sanatçı, büyük kazanç elde edemeyecek, bazı durumlarda ise sanatını devam ettirmekten geri kalabilecektir. Sanat dünyasını kâr temeline dayanan piyasa koşulları tayin ettiği için, sanatçının ve sanat eserinin değerini de müzayedeler ve satış oranları şekillendirmekte, sanat eseri içeriği, taşıdığı düşünce-duygudan ziyade fiyatı ekseninde tartışma gündeminde kendine yer bulabilmektedir. Çağdaş sanat başlangıçta, modern sanatın arkasındaki burjuva değerlerine karşı çıkarken, bugün karşı çıkılan burjuvaların torunları çağdaş sanat dünyasını yönetmektedirler.

Buna göre liberal ekonomi sisteminin toplumsal yapıda yol açtığı sorunlarla, sanat dünyasındaki sorunlar paralellik arz etmektedir. Bu noktada sanat dünyasının karşısına iki sorun çıkmaktadır: çağdaş sanatın kurumsal yapısından çıkmak için nasıl bir alternatif geliştirilebilir ve sanat, insanlık sorunlarına çözüm bulmada nasıl bir sorumluluk üstlenebilir?

Çağdaş sanatın kurumsal yapısını ve arkasındaki piyasa egemenliğini kırmak, çözümlüme uğratmak için birçok arayış bulunmaktadır. 20. yüzyılın büyük bir kısmı da aslında bu arayışlara sahne olmuştur. Modern sanat sistemine eleştirel yaklaşarak reddetme çabaları yüzyılın ilk çeyreğinde ve 1950 sonrasında yoğunlaşmıştı. Dadaizm, Duchamp, fütürizm, soyut sanat, pop art gibi akımlar ve isimler, modern sanat sisteminin değerlerini tersyüz ederek, yeni bir sanat anlayışının (çağdaş sanatın) oluşumuna destek vermişlerdir. Ancak bu türden hareketler sistematik değildi ve piyasaya güçsüz düştüler. Modern sanatın esas gücü kuram ile piyasayı aynı doğrultuda birleştirebilmesindeydi. Modern sanat kuramının değerleri- güzel, yüce, deha, nadirlik- liberal piyasanın arzularına hitap edebilmekteydi. Modern sanatın, sanat eserini anlamlandırmakta kullandığı değer seti, sanat eserine sahip olmayı kışkırtmakta ve teşvik etmektedir. Çağdaş sanat, modern sanatın değerlerini eleştirip ironi ile yerinden etse de piyasa karşıtı bir kuram geliştirememiştir. Çağdaş sanat, modern sanatın kurumsal yapısını dönüştürmüştür ama piyasa egemenliğinden çıkışı bulamamıştır. Sonucunda liberal piyasa, çağdaş sanatı da sistemiyle bütünleştirmiştir. Bu nedenle günümüzde çağdaş sanat eleştirilerin odağında yer almaktadır. Çağdaş sanatın alternatif olamayacağı ve çağdaş sanata alternatiflerin neler olabileceği araştırılmaktadır.

Bu noktada dekolonyal estetik ve Banksy örneği üzerinden alt kültür sanat hareketlerini mercek altına almak yararlı olabilir. Dekolonyalizm düşüncesi tıpkı postkolonyalizm gibi, kolonyalizm sonrasındaki toplumların kolonyal deneyimi eleştirme, yapıbozuma uğratma, kolonyalizmin kurumlarını ve arkasındaki düşünsel dayanakları sorgulamadan geçirip dönüştürme amaçlarıyla ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte postkolonyalizmin ve dekolonyalizmin birbirinden ayrıldığı noktalar bulunmaktadır. Postkolonyalizm kaynağını kolonyal deneyimin yanında 1960 sonrasında Foucault ve Derrida'nın Avrupa merkeziliği sorgulayan düşüncelerinde bulmaktadır (Dastarlı, 2020: 88). Avrupa merkeziliğin düşünsel ve kurumsal anlamda sorgulamalarını içeren postkolonyalist yaklaşımlar, Batı dışındaki dünyaların yerelliğini yeniden gündeme getirmek ve değerinin farkına varılmasını istemiştir. Ancak postkolonyalizmin, tutarlı ve bütünsel bir estetik anlayış meydana getirdiği söylenemez. Dolayısıyla Avrupa merkeziliğin estetik söylemine karşı yeni bir söylem geliştirdikleri şüphelidir. Dastarlı'ya göre bu türden teoriler sanat alanını boş bırakmıştır (Dastarlı, 2020: 92). Yine de sanat pratiği bağlamında çokça karşılaşılan postkolonyalist çalışmalar için Dastarlı iki eleştiri getirmektedir. Postkolonyalist sanat çalışmaları sanatçının kendi yerelliğini ön plana çıkarırken yerel folklorik bir üretim döngüsüne hapsolmaktadır (Dastarlı, 2020: 94-95). Postkolonyal sanatçının yerelliği hala Batı'nın gözünden görülen bir yerelliktir ve her sanat pratiğinde yerellik, oryantalistleşmekte ve egzotikleşmektedir (Dastarlı, 2020: 100). Dastarlı'ya göre postkolonyalizmin eleştirel gücü sınırlıdır ve kültüralist kimlik siyasetlerinde sıkışıp kalmıştır.

Postkolonyalizm, Batı merkeziliğin görmezden geldiği veya sadece Batı'yı merkeze alarak evrensellik karşısında konumlandığı yerelliği mercek altına alarak görüntüsünü büyütmektedir. Böylece postkolonyalizm, Batı evrenselliği karşısına büyütülmüş yerelliği koymaktadır. Bu durum da Batı merkezli söylemi yeniden üretmek anlamına gelmektedir. Postkolonyalizmin hatası, kendisini merkez karşısında yerel olarak konumlandırmasında başlamaktadır. Postkolonyalizmde evrensellik-yerellik ikiliği sürdürülmektedir ve yerellik ile evrenselliğin aynı yerde bulunabileceği, aralarında geçişlilikler olduğu düşünülmemektedir. Bu nedenle

postkolonyalizm yerelliği tahkim etmekte ama yerelliğin çarpık anlamını sahiplenmeye de devam etmektedir.

Dekolonyalizm ise postkolonyalizmden kendisini ayırmaktadır. Ayrıca dekolonyalizmin estetik teori kaygısı güttüğü de görülmektedir. Schütz, dekolonyal estetiği 90'lardan itibaren sanat dünyasında izlenen dekolonyalizm hareketleri ve müzelerin dekolonizasyonu gelişmeleri ile ilişkilendirmektedir (Schütz, 2018: 1-4). Dekolonyalizm düşüncesinin kurucu teorisyenlerinden olan Walter Mignolo (1941) ise dekolonyalizmin tarihini daha geriye götürmektedir. Mignolo'ya göre postkolonyalizm Foucault, Derrida, Gramsci ve Lacan gibi düşünürlerin görüşleri ile Filistin'in İsrail ve Hindistan'ın İngiltere tarafından zorlandığı kolonyal tecrübeleri eşliğinde gelişmiştir. Dekolonyalizm ise küreselleşme karşıtı bir seçenek olarak 1500'lere kadar izi sürülebilir bir düşünce ve pratiktir (Mignolo, 2010: 16). Dekolonyalizm düşünürlerden ve dünyanın farklı yerlerindeki aktivistlerden ilham almaktadır. Bu nedenle Mignolo, dekolonyalizmin tarihi içinde Waman Puma de Ayala, Ottobah Cugoano, Mahatma Gandhi, Amilcal Calbar, Frantz Fanon isimlerini anmaktadır (Mignolo, 2010: 16). Mignolo dekolonyalizmin politik bir teori olmasının yanında politik ekonomi ve toplumsal pratikle ilgili olduğunu da belirtmektedir (Mignolo, 2010: 15).

Postkolonyalizmden daha eski tarihi ve geniş kaynakları dolayısıyla ayrılan dekolonyalizmin, estetikte de bütünsel bir karşı çıkışın peşinde olduğu anlaşılmaktadır. Schütz dekolonyal estetiği meydana getiren ekibin araştırmacı, sanatçı ve düşünürlerden oluştuğunu not düşmektedir (Schütz, 2018: 4-5). Yakın zamanda üretilen bir düşünce olarak dekolonyal estetik, modern Batı düşüncesinin ürünü olan estetik anlayışa karşı çıkmaya yönelmiştir. Mignolo'nun Vazquez ile kaleme aldıkları, dekolonyal estetiğin ne olduğunu açıkladıkları makalede, amaçlarının modern estetiğin hegemonyasını dekolonize etmek olduğu ifade edilmiştir (Mignolo ve Vazquez, 2013). Düşünürlere göre modern estetik, 16. yüzyıldan itibaren gelişen kolonyalizmden ayrı tutulamaz ve onun uzantısı, tamamlayıcısı olarak görülmelidir. 18. yüzyılda literatüre dahil edilen estetik (*aesthetics*) kavramıyla duyular ve beğeni de düzenlenmek ve denetlenmek istenmiştir. Bu hususta Kant'ı eleştirilerinin odağına alan düşünürler, Kant'ın duyuların normatif standartlarını

belirlediğini ve bunun sömürgecilik yoluyla dünyanın geri kalanına dayatıldığını savunmaktadırlar (Mignolo ve Vazquez, 2013: 6). Bu nedenle öncelikle kavramsal yapılara dikkat eden ve kolonyal kavramların analizini yapan düşünürler, *aestheTics* yerine *aestheSis* kavramını önermektedirler. Böylece modern estetiğin duyuları belirlediği standartları yıkarak, duyulara özgürlük vermeyi, duyuları deneyimlemenin çokluğunun farkına varmayı hedeflemektedirler. Dekolonyal estetik, estetiğin formalize ettiği duyular ve beğeni yerine, gündelik yaşamın estetiğini duyumsamaya önem vermekte, estetik standartların tek tipleştirilmesine karşı, gündelik yaşamın estetiğinin ve duyuların çokluğunun tecrübe edilmesine özen göstermektedir. Bu anlayış doğrultusunda düşünürler, kolonyal düşüncenin epistemik yapısını ve kurumlarını olduğu gibi, modern estetiğin kavramlarını ve kurumlarını da dekolonyal perspektiften çözümlemeye ve modern estetiğe alternatif oluşturmaya çabalamaktadırlar.

Dekolonyal estetik anlayışın oluşumu 2000’li yıllarda başladığı için henüz birçok eksiklik barındırması olağan görülebilir. Ancak modern ve çağdaş estetiği, epistemolojisinden kurumlarına değin bütünsel olarak kavraması ve çoğulcu yeni bir alternatif arayışında olması dikkate değerdir. Bununla birlikte dekolonyal estetiğin, sanatı yeniden anlamlandırmak ve açıklamak için, tıpkı modern estetik gibi güçlü bir kavram setine ihtiyacı bulunmaktadır. Duyuların özgürleştirilmesi, çoğulcu ve gündelik deneyimleri estetik alanına taşıyabilirse de modern estetik karşısında sanatı açıklamak için yeterliliği kuşku götürmektedir. Dekolonyal estetiğin, birbiriyle sıkıca ilişkilendirilmiş bir kavram haritasına ve bu kavram haritası doğrultusunda sanatı ve sanat tarihini geniş planda açıklamasına ihtiyaç duyulmaktadır. Dekolonyal estetik, modern estetik karşısında kendisini sadece seçeneklerden biri olarak (Mignolo ve Vazquez, 2013: 17-18) konumlandığı için bu türden keskin belirlenimlere ve büyük anlatıları çağrıştıracak açıklamalara mesafeli davranmaktadır. Diğer durumda modern estetiğin normatif söylemine dönüşeceği endişesi taşıdığı anlaşılmaktadır. Ancak dekolonyal estetiğin modern estetik karşısında tartışma şansına erişebilmesi için, savunduğu değerler ile sanata yaklaşımında öne çıkardığı kavram setini belirlemesi, irtibatlandırması, detaylandırması ve açıklama modeline dönüştürmesi gerekmektedir.

Çağdaş sanatın kurumsal yapısına alternatif bir sanat anlayışı olarak Banksy'nin de incelenecek olması eleştiri konusu olabilir. Zira bugün Banksy, eserleri yüksek fiyata alıcı bulan bir isim olarak çağdaş sanatın en sevdiği sanatçı figürlerinden biri durumundadır. Bununla birlikte Banksy sadece bir örnek olarak ele alınmalı, eserlerinin ve eylemlerinin ardındaki düşünsel plana odaklanılmalıdır. Çünkü bu arka plan, bireysel sanatçı tercihlerinden çok kolektif bir düşünüşü yansıtmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında Banksy'nin sanatından, çağdaş sanatın mevcut durumundan çıkışa yönelik birçok ipucu devşirilebilir.

Adı ve gerçek kimliği gizli tutulan Banksy⁴⁸, bir sokak sanatçısıdır. Sokak sanatı tabiri, sokakta yapılan sanat anlamından daha fazlasını dile getirmektedir. Blanché sokak sanatının anlamını ve değişen tanımlarını tartışırken, sokak sanatının grafiti olmadığının altını çizmektedir (Blanché, 2016: 44-45). Öte yandan Blanché'a göre yine her sokakta yapılan sanat performansı da sokak sanatı olarak görülemez. Blanché sokak sanatını, kentin farklı alanlarındaki yüzeylere yapılan her tür form, resim ve karakter olarak içeriklendirmekte, sokak sanatının performatif ve bölgesel, geçici karakteri üzerinde durmaktadır (Blanché, 2016: 45). Sokak sanatı ne sadece grafitidir ne de çağdaş sanatta sıklıkla gördüğümüz kamusal alanda sanattır (Blanché, 2016: 45). Bu tanımlama Banksy için de daha uygundur çünkü Banksy de çoğunlukla grafitileri ile tanınmakla birlikte birçok farklı mecrada sanat eseri üretmiştir.

Sokak sanatının anonim ve illegal mecraları içinden grafitiler üreten Banksy, 1980'lerde İngiltere Bristol'de başladığı sanat hayatını ülkesinin ve dünyanın farklı köşelerine taşıdıkça tanınırlığı da artmıştır. Banksy sanatının popülerleşmesinin ve sevilmesinin birkaç temel nedeni bulunduğu söylenebilir. Banksy'nin sanatındaki meseleler, çağdaş toplumun da sorunlarıdır. Sanatçı çalışmalarında açgözlülüğü, yoksulluğu, umutsuzluğu, yabancılaşmayı (Baranseli, 2017: 279), modern hayatı, gözetim toplumunu (Bull, 2015: 91), hayvan haklarını, tüketim çılgınlığını (Özen ve Eken, 2017: 499) savaşı ve yıkımı konu edinmiştir. Bununla birlikte Banksy'nin sanatı

⁴⁸ Banksy'nin anlamı hakkında çeşitli iddialar mevcuttur. İngilizce'de yasaklamak anlamına gelen *ban* kelimesinden türetildiği düşünülmektedir (Yeliz ve Koca, 2016: 281). Ellsworth-Jones ise sanatçının ilk dönemlerde denediği Robin Banx imzasının, *robbing banks* (banka soymak) anlamıyla ilişkisine değinmektedir (Ellsworth-Jones, 2015: 42). Yazara göre Banksy kelimesi bu isimden türetilmemiştir.

kolay anlaşılır, ironik, eğlenceli (Bull, 2015: 136) ve akılda kalıcı imgeleriyle mesajını doğrudan vermekte ve geniş kitlelere ulaşabilmektedir.

Banksy kullandığı imgelerle, sokak sanatının protest ve anarşist sesini kapitalizmin ve sanat dünyasının kurumsal yapısının eleştirisine çevirmeyi başarabilmiştir. Banksy'nin kapitalizme ve sanat dünyasına yönelttiği eleştirinin arkasında ters yüz etme isteği yatmaktadır. Eserlerinde sıklıkla kullandığı ve alt sınıfları çağrıştıran/sembolize eden fare imgesi, Bull'a göre sanat kelimesinin anagramıdır (rat-art) (Bull, 2015: 21). Banksy sokak sanatıyla sanatın kurumsal yapısına karşı çıkmaktadır. Kendi deyimiyle simsarı veya küratörü, sanatçı ile alımlayıcının arasından çıkarmaktan yanadır (Ellsworth-Jones, 2015: 22). Kendi eserini gizlice dünyanın öne gelen müzelerine asarak (Ellsworth-Jones, 2015: 19-29), ya da müzede sergilenen işlere müdahale edip eserleri temellük ederek Banksy, müze kurumunun varlığını ve işlevini sorgulamaya açmaktadır. Ayrıca Banksy, eserlerinde sanat tarihinin ikonik imgelerini yeniden işleyerek yüksek sanat ile popüler sanatı birleştirmekte, bu türden ayrımların yapaylığını ortaya koymaktadır. Böylece Banksy, Satır'ın vurguladığı gibi sanatıyla, iktidarın egemenliğinden kurtulan bir karşı hafıza alanı yaratabilmiştir (Satır, 2021: 137).

Banksy'nin kurum-dışı, anonim, mülkiyet(lenme) karşıtı sanat anlayışının gelişim sürecinde sokak sanatının olanakları bulunmakla beraber, çağdaş sanatın sunduğu olanakları da göz ardı etmemek gerekir. Başka bir deyişle Banksy, sokak sanatının olduğu kadar çağdaş sanatın da çocuğudur. Sanat kurumlarına eleştirel yaklaşım, sanatın siyasi araç olarak kullanımı, temellük etme türünden korsan eylemler çağdaş sanat literatüründe zaten bulunmaktaydı. Dolayısıyla Banksy aslında çağdaş sanat pratiklerini sokak sanatının fırsatlarıyla birleştirmeyi başarabilmiş bir sanatçı olarak değerlendirilmelidir. Banksy'nin çalışmalarının çağdaş sanat dünyası tarafından kabul edilmekte zorlanmamasının ve yüksek oranda alıcı bulmasının nedenini de çağdaş sanatla bu yakın ilişkisinde aramak doğru olacaktır.

Ancak Banksy'nin eleştirilmesinin merkezinde de çağdaş sanat dünyasınca kabul edilmesi ve satışı yapılan popüler bir sanatçıya evrilmesi durmaktadır. Her ne kadar kapitalizmi ve sanat kurumlarını sorgulasa da günümüzde Banksy eserleri müzayedelerde yüklü miktarlarla alıcı bulmaktadır. Bu satışları sanatçı organize

etmemiş olsa ve hatta bu satışlara karşı da çıksa durum değişmemektedir. Örneğin 2018 yılındaki Londra'daki Sotheby's müzayedesinde bir milyon sterlinin üzerinde satılan *Balonlu Kız* adlı eseri satıldıktan sonra, Banksy'nin içine yerleştirdiği gizli düzeneği çalıştırmasıyla yırtılarak çerçevenin dışına çıkmıştır. Hemen olayın ardından müzayede evi eserin adının artık *Çöpteki Aşk* olduğunu ilan etmiştir (Seçkin, 2021: 89-90). Eser yeni adıyla aynı müzayede evinde 2021 yılında 16 milyon sterline satarak büyük bir kâr elde ettirmiştir. Banksy birçokları için artık iyi bir yatırım aracıdır. Ellsworth-Jones, sanatçı için 'gönülsüz kapitalist' ifadesini kullanırken haksız değildir (Ellsworth-Jones, 2015: 13). Banksy eserlerinin yüksek fiyata satılması ve sanatçının kapitalist ikonlardan birine dönüşmesi, Banksy sanatının eleştirel gücünü zayıflatmakta, sanatçının inandırıcılığına gölge düşürmektedir. Bu sebepten Banksy'nin kurgu bir karakter olduğu, aslında hiç var olmadığı iddiaları da gündeme gelmektedir.

Banksy'nin sanatının içeriği ve geline nokta, kurumsal çağdaş sanat dünyasının, çağdaş sanatın iç imkânları ile eleştirilmesinin, alternatif bir sanat anlayışı için yeterli olmadığını göstermektedir. Banksy yoğun sorgulamalara maruz bırakmakla birlikte çağdaş sanatın arkasındaki itici gücü, piyasa etkisini kıramamıştır. Tersine liberal piyasa esnek tutumu ve metalaştırıcı gücüyle Banksy ve benzeri protest çalışmaları da yeni bir sermaye alanı olarak kendine entegre etmeyi başarmıştır.

Sanat dünyasının önündeki bir başka gelişme ise mevcut sanat anlayışını ve kurumlarını değişime uğratacak potansiyel taşıyan teknolojik yeniliklerde bulunmaktadır. Yapay zekâ teknolojisinin sanat eserlerinin üretiminde kullanılması iki açıdan tartışmaya açıktır. Yapay zekâ teknolojisinin sanat alanına sokulması, sanat piyasasının yeni bir yüzü ve piyasanın genişlemesi için yeni bir imkân olarak görülse de diğer yanıyla sanatın mevcut kurumsal yapısının üzerinden atlayan, kurumsal yapıyı kenara iten bir yanı da haizdir. Yapay zekânın sanat alanındaki yaygınlığı, sanat okullarını, yetenek-beceri, ustalık gibi sanat değerlerini (her ne kadar çağdaş sanat ile gözden düşürülse de) işlevsizleştirme ihtimali taşımaktadır. Daha önemli ve endişe verici olan ise sanatın tanımını bütünüyle değiştirerek gerçek sanatın ne olduğu sorununu insanlığın önüne getirecek olmasıdır. Dolayısıyla yapay zekâ ve sanatın

birlikteliği hem bir özgürleşme hem de bir mahkûmiyet ve sığılaşma olarak değerlendirilmeye müsaittir.

Yapay zekâ günümüzde sanatın birçok farklı alanında başardıkları ile sıklıkla karşımıza çıkar duruma gelmiştir. Yapay zekanın yazdığı romanın yarışmada finale kalan eserler arasına seçildiği, Beethoven'ın yarım kalmış 10. senfonisinin yapay zekâ tarafından tamamlandığı haberleriyle karşılaşılmaktadır. 21. yüzyılın olası gelişmeleri üzerine akıl yürüten Harari'ye göre gelecekte, yapay zekâ tarafından üretilen sanat eserleri, bireylerin hayatında daha yaygın ve etkin bir yer bulacak. Yapay zekâ ve sanat ilişkisine müzik bağlamında eğilen Harari, kişinin beğendiği şarkıların algoritmasına sahip bir işletim sisteminin, değişen ruh hallerine göre şarkı önerebileceğini bildirmektedir (Harari, 2019: 40). Dahası aynı sistem, gerekli algoritmalara sahip olduğunda milyonlarca neşeli, hüznü veya hızlı şarkının bilgilerine dayanarak yeni şarkı da üretebilir (Harari, 2019: 42-43).

Yapay zekâ ile üretilen sanat eserleri arasında *Edmond Belamy'nin Portresi* adlı çalışma önemli yer işgal etmektedir (Aslan, 2019: 233) ve hem yapay zekâ sanatını hem de sınırlarını anlamak için iyi bir örnektir. Söz konusu portrenin bu denli tartışılmasının sebebini ise gerçekçi ama aynı zamanda farklı hatta neredeyse yaratıcı denebilecek yönünde aramak gerekmektedir. Bu özellikleriyle portreyi, gerçek bir sanat eserinden ayırmak güçtür. Obvious adlı üç kişiden oluşan kolektifin kurguladığı Belamy ailesi serisinden biri olarak yapılan eser, temelde GAN (çekişmeli üretici ağ) adlı algoritma türü ile gerçekleştirilmiştir. Üretici ve ayırt edici iki ağdan oluşan sisteme, 18. yüzyılda resmedilmiş portreleri bulup kopyalamak özelliği kolektif üyeleri tarafından işlenmiştir (https://www.eskop.com/arama?q=yapay+zeka&cx=014899107027645925844:elveb0pcdua&cof=FORID:11&lr=lang_tr). İki farklı ağın birbiriyle etkileşimi sonucu ortaya çıkan eser, bir yanıyla tanıdık 18. yüzyıl portrelerine benzemekte, eksilti ve bulanık görüntüsüyle ise onlardan ayrılarak yeni bir görünüm sunmaktadır.

Bu örneğin de gösterdiği üzere yapay zekâ ile insandan bağımsız bir eser üretilmemektedir ve eserin ardında üreticilerin sisteme girdiği bilgiler, sistemi kurgulamaları esas etkindir. Öte yandan ortaya çıkacak eserin bitmiş olduğuna karar veren ve belli bir anlam dünyası içine yerleştiren de yine üreticileridir. Öyleyse yapay

zekânın tek başına ürettiği bir sanat eserinden ziyade, insan ve yapay zekâ ortaklığında sanat eseri yapmaktan söz edilmesi daha yerinde olacaktır ve bu bağlamda yapay zekâ da eser üretmenin tekniklerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Yapay zekâyı üç tür içinde sınıflayan Artut, bu türlerden gelişmiş olan ikisinin henüz gerçekleştirilmemiş olduğunu bildirmektedir (Artut, 2019: 772). Tanımlanmış görevleri yerine getiren ‘sınırlı yapay zekâ’ birçok işlemde kullanılmaktadır. Öğrendiklerinin yanı sıra öğrenmesine dayalı olarak yeni kararlar alabilen ve insan zekâsı ile aynı özellikleri paylaşan ‘genel yapay zekâ’ ile en üstün insan zekâsının ötesinde özellikler barındıran ‘üstün yapay zekâ’ henüz meydana getirilmemiştir (Artut, 2019: 772). Genel yapay zekâ ile üstün yapay zekâ örneklerine bilimkurgu filmlerinde rastlanıldığını belirten Artut, yapay zekâ sanatının şimdilik sınırlı yapay zekâ türü ile üretilenlerle sınırlı olduğu görüşündedir ve yaratıcılığına şüpheyi yaklaşımaktadır (Artut, 2019: 778).

Sınırlı olsa dahi yapay zekânın yine de sanat alanındaki birçok değere karşı çıktığı söylenebilir. Yapay zekâ ile üretilen eserler ile sanattaki özgünlük, nadirlik, beceri ve duygu durumu tartışılır hale gelecektir. Bununla birlikte birtakım yazılımlara ve ihtiyaç duyulan sistemlere sahip olduğunda, sanat okuluna gitmeden de sanat eseri yaratabilmenin imkânları bulunabilecektir. Böylece yapay zekâ etrafındaki gelişmelerin, kurumsal sanatın dayanaklarını sarsabileceği ve sanatı özgürleştirici bir yanının bulunduğu öne sürülebilir. Verilerle, kodlarla ve yazılımlarla üretilen sanat eserleri, sanat eserinin alışıldık üretilme biçimlerini gündem dışı bırakacağı gibi, sanatçının ve sanat eserinin tanımlanmasını da değiştirebilecektir. İleride ‘genel yapay zekâ’ ve ‘üstün yapay zekâ’ya erişildiğinde ortaya çıkabilecek sanat eserleri ise daha kökensel tartışmaların kapısını aralayacaktır. Eğer bir gün yapay zekâlar, insan etkisine ihtiyaç duymadan kendi olanaklarına dayanarak kendi iradeleriyle sanat eseri üretebilecek duruma gelirlerse, ortaya çıkan nesne yine de sanat eseri olacak mıdır?

Sanatın ve sanat eserinin ne olduğu hakkında geniş bir tartışma bulunsaydı ifade edilsin ya da edilmesin, sanat eserinin insan ürünü olduğu, ancak insan elinden çıkma bir şeyin sanat eseri olduğu açık ya da gizli ön kabul olarak kabul edilegelmiştir. Sanat eseri, insanın ürettiği, biçim verdiği bir nesne olarak değerlendirildiğine göre, genel veya üstün yapay zekânın ürettiği nesne de sanat eseri midir? Sanata nesneyi merkeze

alan bir açıdan yaklaşıldığında, yapay zekanın ürettiği nesne, insanın ürettiği eserlere benziyorsa olumlu cevap verilecektir. Ancak sanata antropolojik bir açıdan yaklaşıldığında cevabın olumsuz olacağı görülecektir. Antropolojik yaklaşımda sanat, insanın diğer insanlarla etkileşimi bağlamında anlama ve açıklama ihtiyacına binaen nesneye biçim vermesidir. Dolayısıyla sanatı sanat yapan, biçim verilmiş nesne değil, insanın diğer insanlarla etkileşime girmek için biçim verdiği nesneyi sunmasıdır. Böyle bir açıdan bakıldığında sanatçı, eser ve alımlayıcı sıkıca birbirine bağlıdır. Öyleyse bu bağlamda yapay zekânın biçim verdiği nesne/sanat eseri adayı ne olacaktır? Yapay zekânın ürettiği nesne, ancak tür olarak sanat mertebesinde değildir. Tür olarak sanat, tezin birinci bölümünün son alt başlığında da açıklandığı gibi, zanaatten ayrı olarak insanın biçim verdiği fakat herhangi bir görme biçiminin, anlamın bulunmadığı nesnelerdir. Sanat eserini geniş anlamdaki sanattan ayıran esas unsur, ortaya çıkarılan nesnenin anlamla, sanatçının görme biçimiyle yoğrulmasıdır. Sanatçının dünya karşısındaki düşünce-duygu-inanç bütünlüğü olarak görme biçimi, nesneyi sıradan olmaktan kurtararak sanat eseri kılar. Yapay zekânın ister sınırlı isterse üstün olsun, duygu ve inanca sahip olması beklenmediğinden, üreteceği ‘sanat eserleri’nin, tür olarak sanatın ötesine geçmesi zor görünmektedir. Bu durumda yapay zekânın ürettiği ‘sanat eseri’ de beğenilebilir, sevilip satın alınabilir. Bu noktada ise esaslı sorunlardan biri, gerçek sanat eserini bulmak olacaktır. Yapay zekâ ile insanın ürettiği nesneler, dış görünüş açısından sanat eseri olarak birbirini yakaladığında, hangisinin gerçekten sanat eseri, hangisinin ise sanat eserinin taklidi olduğunu anlamak için, alımlayıcının hangisinde görme biçiminin var olduğunu sorgulaması, bunun için de sanat eseri ile daha yoğun bir düşünsel etkileşime girmesi, eleştireliliği elden bırakmaması gerekecektir. Bu bağlamda düşünüldüğünde yapay zekânın sanat alanına girmesinin endişe verici yanı da belirginleşmektedir. Alışıldık sanat eserlerinin benzerini ya da farklılaşmış versiyonlarını üretecek bir yapay zekâ, sanat eserinin görme biçimini ve anlamını silikleştirerek, içeriksiz sanat eserleri meydana getirebilir. Böyle bir ihtimalde sanat beğeniye indirgenerek daha da metalaşacak ve piyasanın hakimiyeti derinleşecektir. Sanatın, yapay zekâ tarafından üretilmesi ve yaygınlaşması gerçekleşirse, insanın temel bir anlama ve anlatma ihtiyacı olarak başvurduğu sanat elinden alınabileceği gibi, insanlık tür olarak sanatın sığ sularında yetinmek zorunda kalacaktır.

Buraya kadar sıralanan sanat dünyasının mevcut hali ve karşı eleştirel düşünceler ile tavırlar, sanat dünyasındaki huzursuzluğu da açığa vurmaktadır. Elbette dekolonyal estetik ve alt kültür sanat hareketlerinin yanında, kurumsal çağdaş sanat dünyasını sorgulayan daha birçok sanatçı ve tek tek bireysel itirazlar da söz konusudur. Ancak yukarıda işlenen dekolonyal estetik ve alt kültür hareketleri kurumsal sanat karşıtı örnekler olarak alındığında, sanat dünyasına itirazların ortak noktalarda toplandığı anlaşılmaktadır. Sanat dünyasının kurumsal yapısı, liberal piyasa ekonomisi ile iş birliği ve bu bağlamda oluşan değer sistemi, eleştirilerin hedefinde durmaktadır. Buna karşın eleştirilerin de belli zaafırlara sahip olduğu belirtilmiştir. Çağdaş sanat dünyasına eleştirilerin üç noktada toplanması gibi eleştirilerin eleştirisi de iki noktada toplanabilir. Çağdaş sanat eleştirileri, kurumsal modern ve çağdaş sanat gibi güçlü bir açıklama modeli ve kavram seti meydana getirememektedir ve sanat dünyasının arkasındaki piyasa etkisine alternatif sunamamakta, hatta onun tarafından içerilmek tehlikesiyle baş başa kalmaktadır.

Günden güne büyüyen ve küreselleşerek dünyadaki bütün sanatları/sanat anlayışlarını kendine benzeten veya kendi değer sistemine entegre eden çağdaş sanat dünyasına karşı kurumsal, ekonomik ve değer sistemi bağlamlarında eleştiri getirilebilmekle birlikte, bu eleştirilerin tutarlı bir kavram setiyle inşa edilip, tümel bir açıklama modeli ortaya koyması gerekmektedir. Böyle bir modelin, sanat özelinde büyük anlatıyı çağrıştırmasının endişe verici olduğu düşüncesi yeniden sorgulanmalıdır. 1950 sonrasında büyük anlatıların çöktüğü söylemi yaygınlık kazanmış olsa da büyük anlatılara duyulan temel gereksinim gün geçtikçe kendini hissettirmektedir. Büyük anlatıların totalitarizmle, merkeziyetçilikle özdeş görülmesi, büyük anlatıların sona ermesiyle her ikisinin de biteceği sanısını uyandırmıştır. Ancak tarihsel gerçekler ve günümüz sorunları, birçok alandaki büyük anlatıların bitmesine karşılık, söz konusu problemlerin devam ettiğini kanıtlamıştır. Böylece insanlık liberalizmin büyük anlatısıyla karşı karşıya kalmış, büyük anlatısı yıkılmış veya anlatısız kültür alanları da liberalizm anlatısının boyunduruğuna girmiştir. Büyük anlatılar, sorunlu örnekler üzerinden totalitarizmle özdeşleştirilerek, bu anlatıların birer bütünsel açıklama modeli getirme gücü geri plana atılmıştır. Oysa insanoğlu, kültürün şafağından beri evrenin ve insanın varlığını, insan-doğa ve insan-insan

ilişkilerini, varlığın bütünlüğünü gözeterek tutarlı biçimde açıklayan (nasıl olduğunu ve olması gerektiğini) anlatılara ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyacı geçmişten günümüze mitler, efsaneler, dinler ve felsefe-bilim karşılaşmıştır. Dolayısıyla büyük anlatılara duyulan ihtiyaç, kökensel ve insani bir gerekliliktir. Bununla birlikte büyük anlatı ya da bir başka deyişle açıklama modeli, insanın varlığın bütünlüğünü, bu bütünlükteki organikliği ve ilişkiselliği, parça-bütün, sonlu-sonsuz ikiliklerini ve zamanın üç boyutunu da hesaba katarak genişçe düşünmesinin ve sorunlar karşısında uygun görüşler üretmesinin olanaklarını da zorlamaktadır. Bu özellikleri göz önüne alındığında büyük anlatılar totalitarizmle özdeş değildir. Sanat özelinde ise kurumsal çağdaş sanat dünyasının sorunlarına esaslı çözümler üretilmek isteniyorsa, tutarlı kavram setleriyle bütünsel açıklama modelleri üretmeli, yeni büyük anlatılar oluşturma girişimlerinde bulunmaktan kaçınılmamalıdır.

Aşağıda kurumsal çağdaş sanat dünyasının kurumsal yapısı, piyasa etkisi ve değer sisteminin sorunlarına karşı öneriler tartışılmaktadır. Sanat dünyasının arkasındaki liberal piyasa ekonomisine alternatif üretmek, ekonomi çalışmalarının sorunu olduğundan, tez kapsamında bu sorun irdelenememektedir. Bununla birlikte kurumsal yapı ve değer sistemi önerilerinin tartışılmasında ekonomik yapıya yönelik öneriler de içkindir ve bu üç alandaki her bir değişikliğin diğerini de etkileyip dönüştüreceği akılda tutulmalıdır. Yeni önerilerin tartışılması, büyük bir anlatı kuramasa da kurulabilecek yeni anlatılar için yol gösterici ve ilham verici olabilecektir.

Sanatın kurumsal yapısı birçok eleştiriye konu olmuştur. Kurum eleştirilerinin sebebini Durukan, kurumların sömürgecilik mirasını sürdürmesinde ve ne sömürgeciliğe ne de ırkçılığa yönelik gerçekçi ve samimi bir pozisyon almasında görmektedir (Durukan, 2021: 37). Dekolonyalizm üzerine çalışmaları bulunan Cindy Sissokho'ya göre ise kurumlar, hegemonyacı öğretilere, ilkelere ve temsillere yol açan kültürü ve bilgiyi ellerinde tutarak yeniden üretmektedirler (Villegas ve Sissokho, 2021: 57). Sanatın kurumsal yapısı ve sanattaki kurumlar, sanatı biçimlendirmekte, hâkim merciler yaratmakta ve etkisi altında olduğu liberal piyasa ekonomisi nedeniyle, sanatı piyasalaştırmaktadır. Sanat kurumları, liberalizmin ve modernizmin değer sistemleri içinde var olarak bugünlere geldiğinden, günümüzde sanat kurumlarının bu değer sistemlerinin temsilcileri olarak görülmesi şaşırtıcı değildir. Kurumlar

modernite, Batı merkezilik ve liberal piyasa anlayışları ile yaratıldığından, kurum karşıtı eleştirilerin modernite ve Batı merkeziliğe yönelmesi elzemdir. Kurumların bütünüyle ortadan kaldırılması gerçekçi bir yaklaşım olmadığından, kurumların dönüştürülmesine odaklanmak daha geniş tartışma alanı sağlayacaktır.

Sanat okulları, müze, galeri ve sergi salonları, sanat yarışmaları ve diğer sanat organizasyonları, sanat yayıncılığı ve bu oluşumlardaki özneler, sanat dünyasının kurumsal yapısını meydana getirmektedir. Sanatın kurumsal yapıları, sanata dair arz ve talep dengesini bir rotaya oturtmakta, süreci düzenlemekte ve devamlılığını sağlamaktadır. Günümüz sanat ortamındaki arz ve talep enflasyonu düşünüldüğünde, sanat kurumlarını ortadan kaldırma seçeneği, sanat dünyasını felce uğratarak kargaşa yaratmanın ötesine geçemeyecektir. Modernite öncesinde, sanatın böylesi geniş bir kurumsal yapıya sahip olmadığı zamanlara dönülmesi beklentisi de sorun çözecek güçte görünmemektedir. Moderniteden önce, sanattaki arz-talep dengesi, kilise, aristokrasi ve sanatçı arasındaki ilişkilerle yönetiliyordu ve çoğunlukla bölgeseldi. Çağımızda arz-talep dengesinin modernite öncesiyle kıyaslanmayacak denli büyümesi ve küreselleşme dolayısıyla bölgeler arası faaliyetlerin hızı ve genişliği düşünüldüğünde, kurumsal yapıların gerekliliğine hak verilecektir. Sorun kurumsal yapıların varlığından ziyade Batı merkezli ve dolayısıyla dışlayıcı zihniyetini dönüştürmekte düğümlenmektedir.

Bunun için yerelliğin yani kültürelliğin bir bilinç durumu olarak gün yüzüne çıkarılması ve kültürelliğin farkındalığının artırılması gerekmektedir. Fakat bu bilinçliliğin, postkolonyalizmdeki gibi yerellik inadı ve ısrarı ile yapılması, zoraki bir yerelleştirmeye ve sonunda da yerliliğe dönüşmektedir. Yerlilik ideolojik bir tutumdur ve yerellik bilincinden ayrılmaktadır. Aksine yerelliğin açık bir eleştirelilikle görünmesine de ket vurmaktadır. Yerelleştirmeye çalışmak hatalı bir tavidir. Kültürel olanın yerel olduğu, bu bağlamda her özel kültürün kendi yerelliğine sahip olduğu ve her yerelliğin diğer yerelliklerle alışverişte bulunduğu düşünülerek yerellik anlaşılırsa, yerelliğin doğallığı ve insaniliği de kavranacaktır. Yerelliğin doğallığı noktası kabul edildiğinde, Batı dışı toplumların olduğu gibi Batılı toplumların her birinin de, dünya üzerindeki birçok toplumun da bizatihi yerelliği kabullenilecektir. Yerelliğin belirtilen anlayış etrafında kavranması yanında, merkezi ve dışlayıcı yerellik anlayışları ile

tartışılmalı ve bu anlayışların kusurları, çarpık yanları gösterilmelidir. Dolayısıyla yerellik etrafındaki tartışma iki koldan sürdürülmelidir; yerelliğin kültürel olduğu kabul edilip bilinç düzeyine çıkarılmakla birlikte, merkezi yerellik söylemleriyle mücadeleye devam edilerek onların da dönüşmesi sağlanmalıdır. Kurumların şekillendirilmesi ise, yerellik bilinci etrafında örgütlendiğinde, her toplumun ihtiyaç duyduğu kurum biçimleri yeniden yapılandırılarak, farklı kurumsal yapıların doğmasına zemin hazırlanacaktır. Yerellik bilincinin somutlaştıracağı kurumlarla yeni kurumsal yapıların meydana getirilmesi, hem hâkim kurum modellerini sorgulamaya açacak hem de kurumlardaki modernist düşüncenin hâkimiyetinin kırılmasına sebep olabilecektir.

Sanatın kurumsal yapısı ardındaki liberal piyasa ekonomisi en önemli mücadele alanlarından birini oluşturmaktadır. Yine bu alanda da sanatın piyasasını ortadan kaldırmak gerçekçi bir çözüm önerisi olarak görünmemektedir. Sanatın her zaman bir piyasası bulunduğunu öne sürmek zorlayıcı olmayacaktır. Sanat eseri zor yapılan ve bulunan, arzu uyandıran, sahip olma isteği doğuran bir nesne olduğu için, böyle bir eserin maliki olmak, ekonomik bir değer de taşıyacaktır. Geleneksel sanat sistemindeki mesenlik veya hamilik, sanat ekonomisini sınırlı bir seviyede tutmaktaydı. Günümüzde ise mesenliğin yeniden canlandırılmasını hayal etmek, yeni sorunlara yol açmanın yanında arz-talep dengesini sürdürmekte de güçlük yaşayacaktır. Sanat piyasasını ortadan kaldırarak sanatçıların devlet tarafından finanse edilmesini tasarlamak, devlet mesenliğini devreye sokmak, resmî kurumlar üzerine büyük külfet getirecektir. Sanatçı sayısının çokluğu karşısında devletin imkânları sınırlı kalacağından hangi sanatçıların destekleneceği tartışması çıkacak ve belli sanatçıların seçilmesi devlet mesenliğini dışlayıcı bir kuruma çevirecektir. Ayrıca resmî kurumların mesenliğinin sanatçının özgürlüğüne, eleştirel söylemine ne kadar tahammül edebileceği de başka bir sorundur⁴⁹. Bu nedenle devletin mesenliği ancak sınırlı bir güce erişebilecektir ve sanat piyasası karşısında alternatif oluşturmaz.

⁴⁹ Sanatçı ile iktidar arasındaki bir sorun olarak sanatın sansürlenmesinin temel gerekçesi, iktidarın sanatçının epistemolojisine ve etiğine güvenmemesi, bazı sanat eserlerinin tehlikeli olduğunu düşünerek kamusal alandan yasaklamasıdır. Sanata sansürün irdelendiği çalışma için bkz. Ömür Karslı, "Sanata Sansürün Platon'daki Felsefi Nedenleri", Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016.

Sanattaki piyasa egemenliğini bozuluma uğratmak, iktisadi değerler ekseninde sanatı düşünüp tasavvur etmekten vazgeçmek için, yine bir bilince, sanatı yeni bir kavrayış biçimine gereksinim duyulmaktadır. Sanatın sanat eseri odaklı, yani nesneyi merkeze alarak değerlendirilmesi sanat piyasasına kuvvet vermektedir. Modernitenin gelişim sürecinde doğup büyüyen sanat tarihi ve sanat felsefesi gelenekleri, çoğunlukla sanatı sanat eserinden müteşekkil görerek, sanat eserini ışığa tutmuş, sanat eserini sanatçıdan ve alımlayıcıdan kopardığı gibi, sanat piyasasının arzularına da hitap etmiştir. Sanat tarihi, sanat felsefesi ve sanat piyasasının geri planda duran birlikteliği, bir anlayış birliğinin göstergesidir. Söz konusu anlayış birliği sanat eserini toplumsal ve kültürel süreçten yalıtmakta, yüceltmekte ve pazarlanmasına aracı olmaktadır. Sanatın nihai olarak metalaştırılmasından sakınmak için sanat eseri odaklı bakışla sanatı değerlendirmek yerine, sanatın sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki etkileşim süreci olarak görülmesi, sanat eserinin bu etkileşim içindeki mahiyeti bakımından kavranması önerilmektedir. Sanat eseri nesne olarak değil de mahiyeti nedeniyle/bağlamında alımlanırsa, sanatın insanla diğer insanlar arasında kurduğu köprüler, hayata getirdiği alternatifler ve insanlığın sorunları karşısında yaşattığı müşterek hissiyatın gücü bilinç düzeyine yükselecek, nesne olmak hasebiyle taşıdığı değer ötelenebilecektir. Bu sorumluluğu, sanata mahiyeti itibarıyla bakış sorumluluğunu, bir yönüyle alımlayıcının yüklenmesi beklenmektedir. Alımlayıcı karşısına aldığı sanat eseri ile eleştirel mesafesini koruyarak, mahiyeti dolayımında eseri sorgulamalı ve mahiyeti nedeniyle eseri önemsemelidir. Bir eserin mahiyeti, o eserin hayata dair ne söylediği, ne hissettirdiği, ne kattığı ve ne öneri getirdiğidir. Bu özelliklerin alımlayıcı tarafından fark edilmesi ve tartışılması sanat piyasasına karşı bir güç oluşturabilecektir. Çünkü herhangi bir eser hâlâ satın alınabilir bir şey olacaksa da eserin mahiyetinin ekonomik bir değeri olmayacaktır. Eserin mahiyeti tartışıldıkça kamusallaşacak, getirdiği öneri benimsenecek veya benimsenmeyecek, ancak böylece satın alınması da önemli olmaktan çıkacaktır.

Sanattaki piyasa egemenliğine karşı bir başka sorumluluk payı da sanatçıya düşmektedir. Sanatçı imgesi modern sanatla değişime uğrayarak özerk sanatçı imgesine dönüşmüştür. Bu imge bireyselliğin yanında sanatçılar arasında rekabeti, serbest piyasa koşullarında mücadele edip hayatta kalma ve başarıma hikayelerini de

teşvik etmektedir. Bu nedenle modern sanatın ve sanatçının arkasındaki burjuvazi ve liberalizmin yükselişinin etkisi de gündeme getirilmiştir (Gay, 2017: 40-45). Modern sanatçı imgesinin, burjuvazideki girişimciyi çağrıştıran imgesi, sanat piyasasını da tetiklemektedir. Sanatçıların, sanat piyasasından şikâyet ettiklerinde, üstlendikleri ve sürdürdükleri sanatçı imajıyla aynı piyasaya destek olup olmadıklarını da sorgulamaları sorumlulukları arasında bulunmalıdır. Bireysellik, öne çıkma arzusu, başyapıt yaratma tutkusu, görünürlük isteği gibi sanatçı imajını bugün de belirleyen duygu durumları ve bilinç hali sanat piyasasını diri tutmaktadır. Sanatçının, sanatın piyasa değerleriyle alımlanmasına karşı durması için söz konusu duygu durumlarından sıyrılması, modernitenin yapılandığı sanatçı imajını eleştirmesi ve zanaatkârın bilgeliğine dönmesi önerilmektedir. Zanaatkârın bilgeliği; malzemeye bağımlılığını bilmesinden, toplumsal ihtiyaçlara binaen mesleğinin var olduğunu kavramasından ve böylece kendisini toplumunun yaşayan bütünlüğünde bir parça olarak görmesinden, etkisinin sınırlarının farkında olmasından gelmektedir. Zanaatkârın bilgeliği bir bilinç ve duygu durumu olmasının yanında bir tutumdur. Zanaatkâr başka zanaatkârlarla iş birliği içindedir, onlardan malzeme alır veya onlara malzeme verir. Malzeme olmadığında bir şey yapamayacağını bilen zanaatkâr, malzemesine saygı duyar. Zanaatkâr gündelik bir soruna çözüm ürettiği için, toplumdaki diğer insanlarla iletişim halindedir ve onlar için gerekli olduğunu hisseder. Bu özellikleri hasebiyle zanaatkârlıkta toplumsal bilinç ve tevazu yüksek düzeydedir. Zanaatkârın bilgeliği burada bulunmaktadır. Zanaatkârdan ayrılarak kendi kimliğini bulan sanatçının bütünüyle ortak duygu ve davranışları kaybettiği söylenemez. Bununla birlikte sanatçı imajının sanat piyasasına destek veren niteliklerinin gözden geçirilerek törpülenmesi, sanatçının zanaatkârın bilgeliğini örnek alması bir sanatçı sorumluluğu olarak benimsendiğinde, sanatın ve sanatçının kavranması da yeni bir yola girecektir.

Sıralanan önerilerin bir kavram setiyle tamamlanması, mevcut sanat dünyasının değer sisteminin dönüşmesini de sağlayabilme imkânı içermektedir. Yerellik yerine kültürelilik, evrensellik yerine insanşumûllük, sanat duygusu, müşterek duy(g)ular, sanat değeri, malzeme, gelenek, sembol(ik düşünme), zanaatkâr bilgeliği ve sanat tanımı, kavramsal ve içeriksel özellikleriyle önerdiğimiz açıklama modelinin kavram setini oluşturmaktadır. Söz konusu kavram seti nihai değildir ve yeni kavramlarla

desteklenebilir. Üstelik buradaki kavram seti, kültürellik ve insanşumûllük kabul edildiğinde, diğer kavramlar değişse bile yine de çeşitli toplumların sanatının yerellik ve evrensellik özelliğini saklı tutacaktır. Kavram setinin/setlerinin geliştirilmesi ve açıklama modellerinin güçlenmesi için, uzun ve köklü geleneğe sahip Batı dışı toplumların modernleşme öncesinde korudukları sanat anlayışlarını incelemek, ilham verici olacaktır. Sözelimi Çin, Japon, Hint, İslam ve Türk toplumlarının modernleşme öncesindeki, zanaat ile sanatın ayrılmadığı ve bu nedenle geniş bir havzaya yayılan sanat tarihleri, sanat eserleri, sanat anlayışlarındaki söylemler yeniden ve felsefi olarak işlenip kavramsallaştırılarak kucaklayıcı ve eşit mesafeden yaklaşan bir sanat kavrayışının kavram setine kazandırılabilir.

Burada sıralanan kavram setine göre sanatın yapısı sacayağındaki bir ateş gibi sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki etkileşimden meydana gelen bir eylem-olgu-değer'dir. Bu yapının dayanaklarını şekillendiren dolayısıyla yapıyı da belirleyen ise kültürellik/yerellik ve insanşumûllüktür/evrenselliktir. Sanat yapısına içkin kültürellik ve insanşumûllük nedeniyle bir sanat eseri ne sadece yerellik ne de sadece evrensellik açısından görülebilir. Sanatın yapısı kültürellik ile insanşumûllük arasındaki geçişlilikle biçimlenmektedir. Böylece her sanat eseri hem kültüreldir hem de bütün insanlığa seslenebilme imkânı taşıyabilmektedir. Sanat tarihine çeşitliliğini, zenginliğini ve karmaşasını veren de budur. Sanatın kültürelliği, hayata yeni görme biçimleri getirmekte, insanlığın sorunlarına alternatifler önermektedir. Her bir kültürellik, insanın yeni bir insanla diyaloga girmesi, tartışması, sorunları yeni bir perspektifle görebilmesidir. Sanatın kültürellik özelliği ötelenirse veya zayıflatılıp yok olmasına göz yumulursa, insanın yaşadığı sorunlar karşısında konuşabileceği insanlar ortadan kaldırılmış, alternatifleri azalmış ve çaresizliği büyümüş olacağı gibi, sanat dünyası da tek tipleşecek ve sanatın ifade etme gücü düşecektir.

Sanatın insanlığın yüzleştiği sorunlara (yoksulluk, adaletsizlik, ekolojik problemler vb.) çözüm getirmesi beklenmemelidir. Söz konusu sorunlar sonuna kadar gidilmiş, tutarlı, temellendirilmiş, hesabı verilebilir çözüm önerilerine ihtiyaç duymaktadır. Sanat, uzun boylu temellendirmeler üretmenin alanı değildir. Bu nedenle bu türden ihtiyaçlara çözüm önerilerini bilim ve felsefe üretebilir/üretmelidir; siyaset kurumu ise sorun çözücü olarak uygulamalıdır. Sanatın, insanlık sorunları karşısındaki önemi bir

başka nokta üzerindedir. Sanat, insanlığın sorunlarını duyumsamamızı, diğer insanları hissetmemizi, yüreğimizle ve aklımızla anladığımız sorunları çözmek için harekete geçmemizi sağlar. Sanat, insanlığın sorunlarını çözemez ama çözüm için itici kuvvete sahip olduğundan çözüme sevk eder. Sanat, insanların birbirini anlamasını, dünyanın ve var olmanın değerinin farkına varılmasını gerçekleştirir. Sanatın tam da bu olanağı, insanlığın problemlerini çözmek için ihtiyaç duyulan etik kalkış noktasını teşkil etmektedir.

Buna göre geleceğin sanat dünyasının nasıl bir yönde evrileceğine dair iki ihtimal görünmektedir. Birinci ihtimal günümüz sanat dünyasına hükmeden kurumsal çağdaş sanatın daha da güçlenerek yayılmaya devam etmesi, bütün toplumların kurumlarına, sanat eserlerine, sanat anlayışlarına nüfuz ederek kendine benzetmesidir. Bu ihtimal hızla küreselleşme yolunda giderek güçlenmektedir. Farklı toplumların kültürelilikleri ve sanatları, bu ihtimal içinde alternatif olmaktan çok pazar ihtiyacını karşılayan malzeme hüviyetindedir. Birinci ihtimalin sürdürülmesinin ilk temel sorunu sanatın liberal piyasa egemenliğine daha da girerek, değer yapısının bozulmaya uğramasıdır. Sanat, insanın manevi ihtiyaçlarına yönelik üretilen eylem-olgu-değer olarak, manevi ihtiyaçların karşılanması amacıyla varlığını sürdürmektedir. Ancak liberal piyasa değerlerinin sanatın ölçütü olarak kabul edilmesi, sanatın amacını ve varlığını kuran manevi değerler yerine maddi değerlerin geçirilmesi anlamına gelmektedir. Sanatın değer yapısı tersine çevrildiğinde üretilen eserlerin hakikiliği de kaybolacaktır. İkinci sorun ise küreselleşme ile toplumlardaki kültürelilik bilincinin silinmesi, geleneklerin geri çekilmesi ve çağdaş sanat dünyasının sanatları kendine tabi kılması neticesinde sanatın yapısını oluşturan kültüreliliğin zayıflaması, dolayısıyla sanatın da gücünü yitirmesidir. Kültürelilik sanatın yapısını meydana getirmenin yanı sıra çeşitli sanat anlayışlarını ve sanatları da ortaya çıkaran bir değerdir. Kültüreliliklerin sağladığı çeşitliliklerin fazlalığı hem insanlık duygusuna kuvvet katmakta hem de insanlığa yeni düşünme patikaları açmaktadır. Çağdaş sanatın piyasa değerleri rehberliğinde ilerlemesi devam ettikçe sanatın değer yapısı dönüşüp kendine yabancılaşmakla kalmayacak, aynı zamanda birörnekleşecek sanat, insanlığa seçenekler sunmaktan, dünyayı anlamının değişen yollarını üretmekten aciz kalacaktır.

Geleceğin sanat dünyasının ikinci ihtimali ise farklı toplumlarda kültürel bilinci ile sanatın ve kurumlarının işlenerek yeni bir varlık bulması, sanatın çeşitliliğinin gerçekleştirilmesidir. İkinci seçeneğin hayata geçirilmesi için birinci ihtimalle, yani çağdaş sanat dünyasının değerleri ile hesaplaşılması gerekmektedir. Ancak bunun için ekonomik güç yanında düşünsel bir güce de ihtiyaç duyulmaktadır. Çağdaş sanat dünyasının kasırgalarına kapılmaktan korunmak için felsefi dayanak noktalarının inşası zorunludur. Söz konusu amaç için, sanat dünyasını şekillendiren Batı dünyası dışındaki toplumların kültürel bilinci yükselmeli, sanat anlayışları ve değerleri mercek altına alınarak yeniden kurgulanmalıdır. Her toplum kendi estetiğini, dünyayı duyumsamasının özgün içeriğini böylece koruyup savunabilir. Sanat anlayışının dokunmasında ihtiyaç duyulan kavramlar, toplumun tarihsel birikiminden, düşünce geleneklerinden, sanat eserlerinden iz sürülerek devşirilebilir, sanata ilişkin duygu durumları kavramsallaştırılabilir. Bu noktada sorumluluğu felsefecinin omuzlaması beklenmelidir. Felsefeci- her toplumun kendi felsefecisi-, toplumunun sanatının yaşam hakkını müdafaa edebilmek için, sanat anlayışını kavramsallaştırmalarla belirginleştirmeli, kavramları birbirleriyle örerek bütünsel açıklama modelleri üretmelidir. Böylece felsefeci artık savaşıya dönüşerek, toplumunun sanatının yaşam hakkını savunabilir, toplumunun estetiğinin sesi olabilir ve sanatın insanlığın hakiki müşterek değeri olarak varlığını sürdürmesinde mücadele edebilir.

SONUÇ

Sanatın yapısının ve sanatta yerellik ile evrenselliğin tartışıldığı bu tezde sanat; kökeni, yerelliği, evrenselliği, geleceği başlıklarında antropolojik yaklaşımla incelenerek aşağıdaki açıklama modeline ulaşılmıştır:

Sanat, kültürün içinde doğmuştur. Kültürün imkânları dahilinde sanat oluşurken, kültürü de yaratan koşullar arasına katılmıştır. Bu sebeple kültürün var olmasını ve devamını sağlayan koşullar, sanatın doğuşunu da hazırlamıştır. Üst paleolitikte gelişen sembolik düşünme, form verme ve estetik bilincin etkileşimleri sanatın kültür sahnesine çıkışını hazırlamıştır. İnsanın maddi ihtiyaçlarını karşılamak için aletler üretilirken, üst paleolitikte belirginleşen manevi ihtiyaçlar için nesneler yeni bir amaç ekseninde şekillenmiştir. İnsanın sembolik düşünme, form verme ve estetik bilinç sayesinde gelişen görme biçimiyle, çeşitli manevi ihtiyaçlara yönelik olarak şekillendirilip diğer insanlara sunulan nesnelerle sanat başlamıştır. Sanatın kökenindeki nitelikler sanatçı, sanat eseri, alımlayıcı öğelerini öne çıkararak sanatın yapısını da kurmuştur.

Sanatın yapısını sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcının birliği meydana getirmektedir. Sanatçı, sanat eseri ve alımlayıcı, sanatın yapısının sacayaklarıdır. Sanat, yapısal öğeleri arasındaki diyalog, sacayakları arasındaki sürekli hareketlilik sonucunda hayat bulmaktadır. Bu yapı öğelerinden birinin eksik olması durumunda sanatın anlamı ortadan kalkacak, sanat ontolojik ve epistemolojik dayanağını yitirecektir. Bu nedenle sanatın, yapıtaşlarından birinin temel alınarak açıklanması yetersizdir. Sanatın sacayaklarının çoklu ve değişen nitelikleri sanatın farklı katmanlarını oluşturmaktadır. Sanatçının eylem, sanat eserinin olgu, alımlayıcının değer katmanını oluşturduğu sanat, eylem-olgu-değer'den mürekkep bir kültür unsuru hüviyetiyle kendine has bir yere sahiptir. Sembolik düşünme, form verme ve estetik bilinç, sanatın yapıtaşlarını da belirlemektedir. Bunun yanında yerellik ve evrensellik de sanatın yapısını biçimlendirmekte ve aynı zamanda sanatın kültür içinde anlamına kavuşmasını sağlamaktadır.

Ancak yerellik ve evrensellik kavramları, sanatın yapısını tartışmak için uygun kavramlar değildir. Evrensellik kavramı ideolojik, dışlayıcı ve tek tipleştirici

içeriğiyle, yerellik ise özcülüğü ve ideolojik refleksleri çağrıştıran kavramsal yapısıyla ve her iki kavramın birbirlerine karşı hatalı konumlanmasıyla sanat tartışması çarpıtılmakta, yanlış yollara sapmakta, hiyerarşik yanılsamalar sonucunda sanatın hakiki anlamını ve değerini açığa koymak zorlaşmaktadır. Bu nedenle evrensellik ve yerellik kavramları ideolojik yüklerinden kurtarılmalı, her iki kavram insanlık durumu ve değeri olarak yeniden adlandırılıp tanımlanmalıdır. Yerellik yerine kültürellik, evrensellik yerine de insanşumûllük kavramının kullanılması daha uygundur.

Sanatın kültürelliği üç nitelikte tespit edilmektedir. Sanat eserinin malzemesi ve sanatçının malzemeleştirilmesi, sanatçının yetiştiği toplumun ve sanatının geleneği, sanat eserinin sembolik varlığı kültürelliğin göstergeleridir. Malzeme sanat eserini ve sanatçıyı, gelenek sanatçıyı ve alımlayıcıyı, sembol-motif sanatçıyı, sanat eserini, alımlayıcıyı ilgilendirdiği için, kültürellik sanatın yapısını dokumaktadır. Sanat; malzeme, gelenek ve sembol bağlamında yapılageldiğinden ötürü kültürellik kaçınılmaz olmaktadır.

Sanatın insanşumûllüğü de üç nitelikte belirlenebilmektedir. Sanatçıdaki sanat duygusu, sanat eserinin duy(g)usal varlığı ve sanat değerinin zorunluluğu, sanatın insanşumûl yanını ortaya çıkarmaktadır. Her sanat eylem-olgu-değer'i, bütün sanatçılarda bulunan sanat duygusu ile başlamaktadır. Sanat eserinin maddi varlığının duyusallığı ve içerdiği duygular, insanlığın müşterekleridir. Sanatın, sanatçı ve alımlayıcı açısından zorunlu bir ihtiyaç olarak üretilip değerlendirilmesi ise sanatı insanlık değeri konumuna taşımaktadır. İnsanşumûllük sanatçıyı, sanat eserini ve alımlayıcıyı kuşatan özelliğiyle sanatın yapısını ören bir başka yanını gün yüzüne çıkarmaktadır.

Kültürellik ve insanşumûllük sanatta birlikte var olmaktadır. Sanat malzeme, gelenek ve sembol özellikleriyle kültürellik; sanat duygusu, duy(g)ular ve sanat değeri nedenleriyle insanşumûllük taşımaktadır. Sanat eylem-olgu-değer'i, bu özellikler ile hayat bulabildiğine göre, sanatta kültürellik ve insanşumûllük beraberliği söz konusu olmaktadır. Buna göre kültürellik ve insanşumûllük sanatta tek başına, karşıt konumlarda, hiyerarşi içinde bulunmamaktadır. Kültürellik ve insanşumûllük arasında sanat bağlamında beraberlik ve geçişlilik mevcuttur. Öyleyse her toplumun sanatı hem kültürel hem de insanşumûldür. Hiçbir toplumun sanatının sadece kendisi insanşumûl,

diğerleri ise kültürel değildir. Her toplumun sanatı kültürel ve insanşumûllük yönünden eşit değerdedir ve eşit yaşama hakkına sahip olmalıdır.

Sanatın sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı sacayağından oluşan yapısı, kültürel ve insanşumûllük ile beslenip varlık kazanmaktadır. Her sanat eylem-olgu-değer'i, insanlığın muhtelif hislerinin tercümanı olmasının yanı sıra, insanlığın yüzleşmek zorunda olduğu kadim ve yeni sorunlara getirilen alternatif bir görme biçimidir. Kültürelğin katkısıyla yeşeren sanat anlayışlarının çoğulluğu, insanlığın kendini, başkalarını ve sorunlarını anlamasının çoklu seçeneklerini sunmakta, farklı kavrayışların geliştirilmesine yardım etmektedir.

Günümüz sanat dünyasının önündeki en önemli tehlikeler, sanatın yapısının zayıflaması sonucu hakikatini kaybetmesi ve işlevini yitirmesidir. Bu durumun iki sebebinden biri kurumsal modern sanat sistemiyle başlayan evrensellik sanısının yayılarak Batı dışı toplumların sanat anlayışlarını değersizleştirilmesi ve ortadan kaldırılmasına yol açmasıdır. İkinci sebebi ise sanatın liberal piyasa ekonomisine teslim olmuş bulunmasıdır. Batı sanatının evrensellik yanılsaması sanatların kültürelliğini sakatlayarak sanatın beslendiği damarı kesmekte ve sanatı tek tipleştirmektedir. Liberal piyasa egemenliği ise sanatı sanat eserine indirgeyip metalaştırarak, sanatın bütünsel varlığını parçalamakta ve değer yapısını bozguna uğratmaktadır. Sanatı, işaret edilen sorunlardan kurtararak insanlık değeri olarak korumak ve insanlığa seçenekler üretmesine omuz vermek için felsefecinin savaşıması gerekmektedir.

Batı merkezci sanat anlayışının hakimiyetinden ve liberal piyasa ekonomisinin güdümünden sakınmak için kültürel bilincinin yükselmesi, bu bilinçle sanatın kavranması ve sanat kurumlarının dönüştürülmesi; sanata ontolojik açıdan değil, antropolojik bütünlüğüne uygun olarak mahiyeti açısından yaklaşılması ve sanatçı kimliğinin zanaatkâr bilgeliğini örnek alması önerilebilir. Ancak sanatın yapısal sorunlarına daha kalıcı çözümler geliştirebilmek için, Batı dışı toplumların sanat anlayışlarına bakılarak geliştirilecek kavram haritalarıyla tümel açıklama modelleri üretilmelidir. Bu noktada sorumluluğu, düşünme biçiminin uygun nitelikleri sağlamasından dolayı, felsefeci üstlenmelidir. Felsefecinin açıklama modelleri üretmesi için sahip olduğu çeşitli kaynaklar toplumunun düşünce ve sanat geleneği,

sanat tarihi ve sanatçıların eserleridir. Felsefeci öncelikle kendi geleneğinin izini sürerek kültürelliğin payının, geniş olanaklarının ve özgünlüğünün farkına varmalı, sanat tarihindeki birikimi ve dönüşümlerin sebeplerini anlamalı, sanatçıların eserlerindeki kültürelliği duyumsayabilmelidir. Bu malzemeler üzerinden varılacak kavramsallaştırmalarla toplumunun sanat anlayışının tam bir resmini çizebilir ve kendi açıklama modelini üretebilir. Felsefecinin özgün açıklama modelini geliştirebilmesi için gelenek, üzerinde yükseleceği bir temeldir. Ancak bu temelden gelecek her yeni açıklama modeli, sanat anlayışlarının çoğulluğunu sağlayacak, sanatın yapısının güçlenmesine destek olacaktır.

Sanatın yapısının ve yapısal sorunlarının ele alındığı çalışmada, sanatın yapısına dair tutarlı ve bütünsel bir açıklama modeli geliştirilmeye çalışılmıştır. Sanatın yapısının kültürellik yönünün temellendirilmesi, her sanat anlayışının da kültürel olduğunun temellendirilebilmesi bakımından önemlidir. Bu noktadan itibaren Türk sanatı vb. isimlendirmeler ve tanımlamalar, felsefi olarak zeminini bulabilecek ve söylemini bu zeminden hareketle inşa edebilecektir. Ortaya konulan incelemede söz konusu söylemin felsefi zemininin oluşturulmasına gayret edilmekle birlikte, Türk sanatının özgün anlayışının kurgulanıp, sanat dünyasının sorunlarından çıkış yönünde alternatif gücünün sınanabilmesi için araştırmaya devam etmek sorumluluklarımız arasında önceliğini duyurmakta, gelecekteki çalışmalarımızın yönünü tayin etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitabı Mukaddes. İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 2003.

Türkçe Sözlük. 10. bs., Ankara, TDK, 2005.

Abat, Umut Yaşar: “Immanuel Kant’ın Felsefesi’nde Mekan ve Zaman”, Gazi Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2001.

Akın, Mutluhan; Dinçer, İsmail ve diğerleri: “İgnimbiritlerdeki Kılcal Su Emme Özelliğinin Ahlat Selçuklu Mezar Taşlarının Bozunmasındaki Rolü”, **Jeoloji Mühendisliği Dergisi** 40(2), 2016: 149-165.

Aksel, Malik: “Türk Sanatında Üslûplaşma”, **Sanat ve Folklor.** 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları: 240-244.

Aksel, Malik: “Sanat Çiçekleri Tabiat Çiçekleri”, **Sanat ve Folklor.** 2. bs., İstanbul, Kapı Yayınları: 249-252.

Alioğlu, Nazan ve Bayrak, Bengisu: **Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme.** 1. bs., İstanbul, Literatür Yayınları, 2019.

Altuğ, Taylan: **Kant Estetiği.** 3. bs., İstanbul, Payel Yayınevi, 2016.

Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.** 9. bs., Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

Andina, Tiziana: **The Philosophy of Art: The Question of Definition,** 1. bs., Çev. Natalia Iacobelli, USA, Bloomsbury Publishing, 2013.

Antmen, Ahu: “‘Beyaz Küp’ ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü”, **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi,** 3. bs., Çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayınları, 2016.

- Arat, Neclâ: **Ernst Cassirer ve S.K. Langer’da Sembolik Form Olarak Sanat.** İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1977.
- Aristoteles: **İkinci Çözümlemeler.** 4. bs., Çev. Ali Houshiary, İstanbul, YKY, 2018.
- Artun, Ali: “Çağdaş Sanat ve Kültüralizm”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik.** 2. bs., Editör Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015: 17-53.
- Artun, Ali: **Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri** 1. 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Artun, Ali: **Modernizm Kavramı ve Türkiye’de Modernist Sanatın Doğuşu.** 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2021.
- Artut, Selçuk: “Yapay Zekâ Olgusunun Güncel Sanat Çalışmalarındaki Açılımları”, **İnsan & İnsan**, 6/22, 2019: 767-783.
- Aslan, Engin: “Yapay Zekâ Resimleri ve Sanatın Başkalaşan Mecrası Üzerine”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 42, 2019: 231-242.
- Augé, Marc: **Yok-yerler: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş.** Çev. Turhan Ilgaz, 2. bs., İstanbul: Daimon Yayınları.
- Aytaç, Gürsel: “Sunuş”, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine** içinde, 1. bs., Ankara, Fol Yayınları, 2020: 11-18.
- Ayvazoğlu, Beşir: **Dünyayı Güzelleştirmek: Turgut Cansever’le Konuşmalar.** 1. bs., İstanbul, Kapı Yayınları, 2019.
- Badiou, Alain: **Sonsuz Düşünce.** Çev. Işık Ergüden ve Tuncay Birkan, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Badiou, Alain ve Nancy, Jean-Luc: **Alman Felsefesi Üstüne Diyalog.** Çev. A. Nüvit Bingöl ve Levent Konca, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.

- Baranseli, Ebru Selcan: “Bir Protesto Aracı Olarak Sanat, Yeni Medya Etkisi ve Banksy Örneği”, **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, 7/16, 2017: 264-280.
- Baraz, Yahşi: “Çok Yönlü Bir Sanatçı: Julian Schnabel”, **ARTAM** 1: 62-67.
- Barışta, H. Örcün: **İstanbul Çeşmeleri Bereketzade Çeşmesi**. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- Barnard, Alan: **Simgesel Düşüncenin Doğuşu**. 1. bs., Çev. Mehmet Doğan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Batuman, Bülent: **Milletin Mimarisi: Yeni İslamcı Ulus İnşasının Kent ve Mekân Siyaseti**. 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
- Bauer, Thomas: **Dünyanın Tekdüzeleşmesi: Müphemlik ve Çeşitlilik Kaybı Üzerine**. 1. bs., Çev. Mücahid Kaya, İstanbul, Albaraka Yayınları, 2021.
- Baynes, Ken: **Toplumda Sanat**, 5. bs., Çev. Yusuf Atılğan, İstanbul, YKY, 2016.
- Bayraktar, Levent: “Gelenek Üzerine Düşünmek ya da Felsefileşmiş Bir Medeniyete Doğru”, **Türk Yurdu**, 371, 2018: 17-18.
- Bazin, Germain: **Sanat Tarihi: Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze**. 1. bs., Çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2015.
- Belting, Hans: **Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi**. 1. bs., Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Benedict, Ruth: **Krizantem ve Kılıç**. Çev. Türkân Turgut, 5. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
- Bernasconi, Robert: **İrk Kavramını Kim İcat Etti: Felsefi Düşüncede İrk ve İrkçilik**. Çev. Zeynep Direk vd., 2. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

- Beyatlı, Yahya Kemal: **Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım.** 3. bs., İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 1986.
- Bhambra, Gurminder K.: **Moderniteyi Yeniden Düşünmek: Post-Kolonyalizm ve Sosyolojik Tahayyül.** 1. bs., Çev. Özlem İlyas, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.
- Bıçak, Ayhan: **Felsefenin Yapısı ve Sorunları.** 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.
- Bıçak, Ayhan: **Evren Tasavvuru: Kendini Bilmek ya da Evreni Kurmak.** 2. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
- Bıçak, Ayhan: “Değerlerin Kökeni ve Değer Sistemleri Üzerine Bir İnceleme”, **Felsefe Açısından Kültür, Sanat ve Dil**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2011: 241-258.
- Bıçak, Ayhan; Karşlı, Ömür: “İsmail Tunalı’nın Düşünce Dünyası ve Bibliyografyası”, **İsmail Tunalı Düşüncesi** içinde, 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019.
- Blanché, Ulrich: **Banksy: Urban Art In A Material World.** Çev. Rebekah Jonas ve Ulrich Blanché, Tectum, 2016.
- Bourdieu, Pierre ve Darbel, Alain: **Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi.** 1. bs., Çev. Sertaç Canbolat, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Bölükbaşı, Rıza Tevfik: “Mimarlıkta Güzel Sanatlara Ait Olan Cihet Nedir?”, **Sanat ve Estetik Yazıları**, 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018: 136-139.
- Bölükbaşı, Rıza Tevfik: “Tebâşir-i Subh”, **Sanat ve Estetik Yazıları**, 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018: 253-257.
- Buck-Morss, Susan: **Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih.** Çev. Erkan Ünal, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

- Bull, Martin: **This Is Not A Photo Opportunity: The Street Art of Banksy.** USA, PM Press, 2015.
- Bumin, Tülin: **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza.** 3. bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Brun, Jean: **Stoa Felsefesi,** 1. bs., Çev. Medar Atıcı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Can, Cengiz: **İstanbul'un Yabancı ve Levanten Mimarları.** 1. bs., Ankara, Arketon Yayınları, 2020.
- Cakpo, Erick: “Çağdaş Afrika Sanatı Batı'nın İcadı Mı?”, (Çevrimiçi), <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-afrika-sanati-batinin-icadi-mi/5438>, 14.02.2020.
- Cassirer, Ernst: **İnsan Üstüne Bir Deneme.** 1. bs., Çev. Necla Arat, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1980.
- Carroll, Noël: **Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş.** 2. bs., Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2016.
- Charles, David (ed.): **Definition in Greek Philosophy.** 1. bs. Oxford University Press, 2010.
- Conrad, Joseph: **Karanlığın Yüreği.** 1. bs., Çev. Sinan Fişek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Curtis, Gregory: **Mağara Ressamları: Dünyanın İlk Sanatçılarının Gizemli Dünyası.** 1. bs., Çev. Hilal Dikmen, İstanbul, Redingot Yayınları, 2017.
- Çapak, İbrahim: **Ana Hatlarıyla Mantık.** 2. bs. İstanbul, Ensar Neşriyat, 2013.
- Çetin, Yusuf ve Yayık, Bahar: “Tasavvuf Düşüncesinde Servi Ağacı ve Türk-İslam Sanatındaki Yansımaları”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi** 100, 2021, s. 485-513.
- Çiğdem, Ahmet: **Aydınlanma Düşüncesi.** 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.
- Çoruhlu, Yaşar: **Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I: Proto-Türk Devrinden, MS. 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı**

- Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme.** 3. bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2019.
- Danto, Arthur C.: **Sanat Nedir.** 2. bs., Çev. Zeynep Baransel, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015.
- Danto, Arthur C.: **Andy Warhol.** 1. bs., Çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Danto, Arthur C.: **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi.** 2. bs., Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Dastarlı, Elif: “Kimlik, Madun, Öteki... Postkolonyal Teoriler Bağlamında Çağdaş Sanatı Tartışmak”, **Tykhe**, 5/8, 2020, 85-104.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Félix: **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin.** 1. bs., Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayınları, 2020.
- Dickie, George: “Defining Art”, **American Philosophical Quarterly**. 6, 1969: 253-256.
- Dickie, George: “The Institutional Theory of Art”, **Theories of Art Today**. USA, The University of Wisconsin Press, 2000: 93-109.
- Diderot, Denis: **Paris Salon Sergileri: 1759-1761-1763.** Çev. Kaya Özsezgin, 1989.
- Duncon, Carol; Wallach, Alan: “Evrensel Müze”, **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2.** 3. bs., Çev. Renan Akman, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Duncon, Carol: “Sanat Müzeleri ve Yurttaşlık Ritüeli”, **Müze ve Eleştirel Düşünce: Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri 2.** 3. bs., Çev. Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Duralı, Teoman: **Omurgasızlaştırılmış Türklük.** 2.bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010.
- Duralı, Teoman: **Kutadgubilig Türkçenin Felsefe-Bilim Sözlüğü.** 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.
- Durand, Gilbert: **Sembolik İmgelem.** 2. bs., Çev. Ayşe Meral, İstanbul, İnsan Yayınları, 2017.

- Durukan, Nesli Gül: “Yeni Yapılanmalar”, **Sanat Dünyamız**, 183, 2021: 36-49.
- Dutton, Denis: **Sanat İçgüdüsü**. 1. bs., Çev. Murat Turan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Düzgün, Şaban Ali: “Evrensellik Düşüncesi ve İslâm Dünyasındaki Yansımaları”, **AUİFD**. 35, 1996: 521-533.
- Edgü, Ferit: **Görsel Yolculuklar**. 1. bs., İstanbul, YKY, 2003.
- Eliade, Mircea: **İmgeler ve Simgeler**. 1. bs., Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Eliade, Mircea: **Kutsal ve Dindışı**. 1. bs., Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Gece Yayınları, 1991.
- Eliade, Mircea: **Mitlerin Özellikleri**. Çev. Sema Rifat, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993.
- Eliade, Mircea: **Ebedi Dönüş Mitosu**. 1. bs., Çev. Ümit Altuğ, Ankara, İmge Kitabevi, 1994.
- Ellsworth-Jones, Will: **Banksy: Duvarın Ardındaki Adam**. 1. bs., Çev. Esra Ermert, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Erenözlü, Suat Soner: **Kant Estetiği ve Modern Eleştiriler**. 1. bs., Ankara, Aktif Düşünce Yayınları, 2020.
- Erenus, Özlem Kalkan: **Marcel Duchamp**. 1. bs., İstanbul, Tekhne Yayınları, 2014.
- Eroğlu, Özkan: **Sanat Yapıtının Kaynağı: Heidegger’in ‘Der Ursprung des Kunstwerkes’i Üzerine Bir Eleştiri**. 1. bs., İstanbul, İzlekler Yayınları, 2020.
- Erol, Murat: **Yerlilik Düşüncesi**. 1. bs., İstanbul, Profil Yayıncılık, 2016.
- Fischer, Ernst: **Sanatın Gerekliliği**. 8. bs., Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1995.
- Fleming, John ve Honour, Hugh: **Dünya Sanat Tarihi**. 1. bs., Çev. Hakan Abacı, İstanbul, Alfa Yayınları, 2016.
- Foster, Hal: **Tasarım ve Suç**. 3. bs., Çev. Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

- Gadamer, Hans-Georg: **Güzelin Güncelliği: Oyun, Sembol ve Festival Olarak Sanat.** 2. bs., Çev. Fatih Tepebaşı, İstanbul, Çizgi Kitabevi, 2017.
- Gezgin, İsmail: **Sanatın Mitolojisi: Sanat Ne Anlatır? Mağara Duvarlarından Antikçağın Sonuna.** 1. bs., İstanbul, Redingot Yayınları, 2021.
- Giacometti, Alberto: **Yazılar: Makaleler, Notlar ve Söyleşiler.** 3. bs., Çev. Aykut Derman, İstanbul, YKY, 2015.
- Giray, Kıymet: **Mahmut Cûda.** İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1982.
- Giray, Kıymet: **Ankara Resim ve Heykel Müzesi Başyapıtlar 2.** 1. bs., Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, 2020.
- Gombrich, E. H.: **Sanatın Öyküsü.** 1. bs., Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2016.
- Gombrich, E.: “Hegel ve Sanat Tarihi”, Çev. Gülsüm Nalbantoğlu, **Mimarlık** 21-7, 1983: 22-27.
- Güleryüz, Mehmet: “Sanatı Kozasından Çıkarmak Türk Resminin Köşe Taşları”, **Resmigeçit** içinde, 1. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2014: 113-147.
- Gürsoy, Kenan: **Bir Felsefe Geleneğimiz Var Mı?.** 1. bs., İstanbul, Etkileşim Yayınları, 2006.
- Güvemli, Zahir: **Sanat Tarihi.** İstanbul, Varlık Yayınları, 1960.
- Hamdioğlu, Yakup: “Hume: Estetik Değer Bıçmenin İki Yönü”, **Kaygı** 18:1, 2019: 20-36.
- Hancıoğlu, Hümeysra: “Gelenek Üzerine”, **Litera Turca**, 2/1, 2016: 175-188.
- Harari, Yuval Noah: **21. Yüzyıl İçin 21 Ders.** 4. bs., Çev. Selin Sıral, İstanbul, Kolektif Kitap, 2019.
- Harvey, David: **Postmodernliğin Durumu.** Çev. Sungur Savran, 5. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Hegel, G. W. F.: **Karalama Defterinden Aforizmalar.** 1. bs., Çev. Enver Orman, İstanbul, Belge Yayınları, 2010.

- Hegel, G. W. F.: **Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 1.** 1. bs., Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınevi, 1994.
- Hegel, G. W. F.: **Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler Cilt 2.** 1. bs., Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul, Payel Yayınevi, 2015.
- Heidegger, Martin: **Sanat Eserinin Kökeni.** 2. bs., Çev. Fatih Tepebaşılı, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011.
- Heimsoeth, Heinz: **Kant'ın Felsefesi.** 9. bs., Çev. Takiyettin Mengüşoğlu, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2019.
- Hobshawm, Eric: “Giriş: Gelenekleri İcat Etmek”, **Geleneğin İcadı**, Çev. Mehmet Murat Şahin, 1. bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006: 1-19.
- Hodder, Ian: **Çatalhöyük: Leoparın Öyküsü.** 3. bs., Çev. Dilek Şendil, İstanbul, YKY, 2017.
- Hoppal, Mihaly: **Avrasya’da Şamanlar.** 3. bs., Çev. Bülent Bayram ve H. Şevket Çağatay Çapraz, İstanbul, YKY, 2019.
- Houlgate, Stephen: “Hegel ve Sanatın ‘Son’u”, Çev. Metin Bal, **Alman İdealizmi: Hegel** içinde, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2013: 599-623.
- Hökelekli, Hayati: “Türkiye’de Din, Dindarlık ve Din Psikolojisi Araştırmaları: Psikolojide Yerellik ve Evrensellik Tartışmaları Bağlamında Bir Değerlendirme”, **DEÜİFD Din Psikolojisi Özel Sayısı**, 2016: 311-333.
- Hume, David: “Beğeni Standardı Üzerine”, **Denemeler** içinde. 1. bs., Çev. Banu Karakaş, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2017: 89-113.
- Hume, David: “Deneme Yazımı Üzerine”, **Denemeler** içinde. 1. bs., Çev. Banu Karakaş, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2017: 7-11.
- Hume, David: “Epikürcüler”, **Denemeler** içinde. 1. bs., Çev. Banu Karakaş, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2017: 33-40.
- Hülür, Himmet: “Toplumsal Bilim Söyleminde Yerellik”, **Selçuk İletişim.** 1/3: 103-116.

- Hünler, Hakkı: **Estetik'in Kısa Tarihi: Modern Kültür ve Sanat Üzerine Felsefi Bir Araştırma.** Ankara, Doğubatı Yayınları, 2011.
- İnce, Özdemir: **Şiir ve Gerçeklik.** 5. bs., İstanbul, Sia Kitap, 2021.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar: **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi.** İstanbul, Cem Yayınevi, 1983.
- İpşiroğlu, Mazhar Şevket ve Eyüboğlu, Sabahattin: **Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu.** 1. bs., İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1954.
- Kalın, İbrahim: **Barbar, Modern, Medeni: Medeniyet Üzerine Notlar.** 2. bs., İstanbul, İnsan Yayınları, 2018.
- Kalyoncu, Hülya: “‘*Ehl-i Hiref-i Hassa*’ Teşkilatının Osmanlı Kültür ve Sanat Yaşamındaki Yeri ve Önemi”, **JASSS** 33:1, 2015: 279-294.
- Kanık, Orhan Veli: **Bütün Şiirleri.** İstanbul, YKY, 2004.
- Kant, Immanuel: **Yargı Yetisinin Eleştirisi.** 3. bs., Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2016.
- Kant, Immanuel: **Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler.** 2. bs., Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Hil Yayın, 2017.
- Karşlı, Ömür: “Fırat Mollaer Yerlililiğın Retoriğı”, **İnsan ve Toplum.** 9/3, 2019: 156-159.
- Karşlı, Ömür: “Sezer Tansuğ’un Eleştirileri Işığında, İsmail Tunalı ve Ulusal Sanat Sorununa Yeni Bir Bakış”, **İsmail Tunalı Düşüncesi.** 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019, 206-230.
- Karşlı, Ömür: “Ernst Cassirer’de Kültürün Anlamı”, **JOMELİPS**, 1/2, 2016: 38-58.
- Karşlı, Ömür: “Takiyettin Mengüşoğlu’nun Sanat Anlayışı”, **Düşünceleriyle Takiyettin Mengüşoğlu,** 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2021: 308-344.
- Karşlı, Ömür: "Akıl-Kültür İlişkisi Bağlamında Aydınlanmacı Akıl ve Eleştirisi", **Erdem**, 75, 2018: 149-166.

- Karlı, Ömür: "Sanata Sansürün Platon'daki Felsefi Nedenleri", Yıldız Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016.
- Kennick, William E.: "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", **Mind**, 67(267), 1958, s. 317-334.
- Keyman, Fuat ve Lorasdağı, Berrin Koyuncu: **Sekiz Kentin Hikâyesi: Türkiye’de Yeni Yerellik ve Yeni Orta Sınıflar**. 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Kırımtayf, Süleyman: "XV. ve XIX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Saray Teşkilatı". Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1996.
- Kris, Ernst ve Kurz, Otto: **Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü**. Çev. Sabri Gürses, 1. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
- Koç, Turan: "Sanat", **İslâm Ansiklopedisi**, İstanbul, TDV Yayınları, 2009, 36: 90-93.
- Koçyiğit, Rifat Gökhan: "Marc Augé’de Yok-Yer (Non-Lieu) Kavramı Üzerine Bir Epistemik Çözümleme", **Megaron**. 13/4, 2018: 536-544.
- Korkmaz, Ömer: "Tarihsel Süreç İçerisinde Evrensellik Düşüncesi", **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. 4/3, 2002: 154-197.
- Kuban, Doğan: **Sinan’ın Sanatı ve Selimiye**. 2. bs., İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Kuban, Doğan: **Türk Ahşap Konut Mimarisi: 17.-19. Yüzyıllar**. 4. bs., İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2020.
- Kuçuradi, İonna: **Felsefe ve İnsan Hakları**. 1. bs., Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi, 2004.
- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu**. 3. bs., Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.
- Kütükoğlu, Belma: "19. Yüzyıldan Günümüze Türk Resminde Natürmort ve Nesne", Kocaeli Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2008.

- Lefebvre, Henri: **Mekânın Üretimi**. Çev. Işık Ergüden, 5. bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2019.
- Lings, Martin: **Simge ve Kökenörnek: Oluşum Anlamı Üzerine**. 1. bs., Çev. Süleyman Sahra, Ankara, Hece Yayınları, 2003.
- Lyotard, Jean-François: **Postmodern Durum**. 3. bs., Çev. İsmet Birkan, Ankara, Bilgesu Yayınları, 2019.
- Maden, Sait (haz. ve çev.): **Kristof Kolomb Seyir Defterleri**. 1. bs., İstanbul, Çekirdek Yayınları, 1999.
- Madzosi, Vesna: **Küratörlük: Koruma ve Kapatmanın Diyalektiği**. 1. bs., Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Margolis, Joseph: “Mr. Weitz and the Definition of Art”, **Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition**, 9(5/6), 1958, s. 88-95.
- Memmi, Albert: **Sömürgecinin Portresi & Sömürgeleştirilenin Portresi**. 1. bs., Çev. Şen Süer, İstanbul, Telemak Kitap, 2021.
- Mengüşoğlu, Takiyettin: **Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann**. 2. bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2020.
- Mengüşoğlu, Takiyettin: **İnsan Felsefesi**. 2. bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Mengüşoğlu, Takiyettin: **Felsefeye Giriş**. 2. bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Mengüşoğlu, Takiyettin: **Değişmez Değerler Değişen Davranışlar**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1965.
- Mert, Muhit: “Kelamcıların Tanım Kuramları”, **Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2, 2002: s. 61-70.
- Mert, Nuray: “Sağdan Yükselen Muhalefet: ‘Yerlilik’”, **Cogito** 21, 1999: 173-179.
- Mignolo, Walter: “Introduction: Coloniality Of Power and De-colonial Thinking”, **Globalization And The Decolonial Option** içinde. 1. bs., Routledge, 2010. 1-21.

- Mignolo, Walter; Vasquez, Rolando: “Decolonial AestheSis”, **Social Text Journal**, 2013: 1-18.
- Minor, Vernon Hyde: **Sanat Tarihinin Tarihi**. 2. bs., Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Miro, Joan: **Düşlerimin Rengi Bu: Georges Raillard ile Söyleşiler**. 3. bs., Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, YKY, 2016.
- Mitchell, Timothy: **Mısır’ın Sömürgeleştirilmesi**. 1.bs., Çev. Zeynep Altok, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
- Mollaer, Fırat: **Yerlililiğin Retoriği**. 1. bs., Ankara, Phoenix Yayınları, 2018.
- Montesquieu: **Beğeni Üzerine Bir Deneme**. 1. bs., Çev. Aysu Aggöl, İstanbul, Karbon Kitaplar, 2020.
- Moyn, Samuel: **Son Ütopya: Tarihte İnsan Hakları**, 1. bs., Çev. Firdevs Ev, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Mustafa Âli, Gelibolulu: **Menakıb-ı Hünerveran**. 2. bs., İstanbul, Büyüyenay Yayınları, 2012.
- Nochlin, Linda: “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Çıkmadı?”, **Kadınlar, Sanat ve İktidar**, 1. bs., Çev. Süreyya Evren, İstanbul, YKY, 2020.
- O’Doherty, Brian: **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının Eleştirisi**, 3. bs., Çev. Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayınları, 2016.
- Orians, Gordon H.: **Yılanlar, Gündoğumları ve Shakespeare: Evrim Beğenilerimizi ve Korkularımızı Nasıl Şekillendirir?**. Çev. Aysun Babacan, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Ölçener, Derya: **Estetik Zihin**. 1. bs., İstanbul, Artikel Akademi, 2020.
- Ömerustaoğlu, Adnan: “Bir İnsani Fenomen Olarak Estetik Bilinç”, **Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi**. 15: 18-26.

- Öner, Ferhunde Küçükşen ve Genç, Süreyya: “Looking at the Theme of Poverty in Contemporary Turkish Painting Through Rural and Urban Perspectives: Samples from Neşet Günel and Neş’e Erdok”, **Bartın University Journal of Faculty of Education** 8(1), 2019: 360-388.
- Öner, Galip ve Memişoğlu, Hatice: “Sosyal Bilgilerde Yerel Coğrafya Öğretimi: Öğretmen Görüşlerinin İncelenmesi”, **Cumhuriyet International Journal of Education**. 7/3, 2018: 193-218.
- Öner, Galip: “Yerel Coğrafya ve Öğretimi”, **İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi** 5/9, 2018: 105-129.
- Öner, Necati: **Klasik Mantık**. 6. bs. Ankara, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 1991.
- Örnek, Sedat Veyis: **Etnoloji Sözlüğü**. Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971a.
- Örnek, Sedat Veyis: **Anadolu Folklorunda Ölüm**. Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971b.
- Ötkünç, Arbil: “Antropolojiden Mimarlığa Melez Düşüncenin İmkânları: *Yer* ve *Yok-yer* Kavramları Üzerine”, **Yok-yerler**, 2. bs., İstanbul, Daimon Yayınları, 2016.
- Özel, Nurten Öztanrıkulu: “Hume’un Estetiğinde *Beğenin Ölçütü* Soruşturması”, **Estetik Üzerine Yazılar** içinde. 1. bs., İstanbul, Alfa Kitap, 2019: 49-69.
- Özen, Bora; Eken, Gökhan: “Sokak Sanatının Gizli Sanatçısı, Banksy”, **Art-Sanat**, 8, 2017: 499-519.
- Özgü, Melâhat: “Önsöz”, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup** içinde, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990: I-XXIV.
- Özlem, Doğan: **Mantık**. 2. bs. İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi, 1994.

- Özlem, Doğan: **Evrensellik Mitosu.** 1. bs. İstanbul, Notos Kitap Yayınevi, 2015.
- Özlem, Doğan: "Takiyettin Mengüşoğlu'nda İnsan Kavramı", **Yüzyılımızda İnsan Felsefesi: Takiyettin Mengüşoğlu'nun Anısına**, 2. bs., Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2017: 21-36.
- Özön, Mustafa Nihat: **Osmanlıca-Türkçe Sözlük.** 8. bs., İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1997.
- Öztürk, Cemal: "Van'daki Ulupamir Kırgızları: Genel ve Yönetmel Durum", **Gobi'den Tuna'ya Türk Dünyası İncelemeleri.** 1. bs., İstanbul, Nobel Yayıncılık, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Saf ve Düşünceli Romancı.** 4. bs., İstanbul, YKY, 2020.
- Papagianni, Dimitra ve Morse, Michael A.: **Neandertal: Modern Bilim Onların Hikayesini Yeniden Yazdı.** 8. bs., Çev. İlknur Urkun Terso, Ankara, Trend Yayınevi, 2017.
- Perniola, Mario: **Sanat ve Gölgesi.** 1. bs., Çev. Kemal Atakay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Peters, Francis E.: **Antik Yunan Felsefe Terimleri Sözlüğü,** Çev. Hakkı Hünler, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2004.
- Qiuhui, Hang Jian-Guo: **Çin El Sanatları: Tarihi, Kullanılan Teknikler ve Hakkındaki Efsaneler.** Çev. Selen Şahin, 1. bs., Ankara, Kaynak Yayınları, 2017.
- Robertson, John: **Aydınlanma: Kısa Bir Giriş.** Çev. Mustafa Kemal Sağlam, 1. bs., Ankara, Pruva Yayınları, 2019.
- Rose, Jacqueline: "Edward Said'e Cevap", **Freud ve Avrupalı Olmayan,** 1. bs., Çev. Erol Mutlu, İstanbul, Alfa Yayınları, 2017: 73-89.
- Said, Edward W.: **Freud ve Avrupalı Olmayan,** 1. bs., Çev. Erol Mutlu, İstanbul, Alfa Yayınları, 2017.

- Said, Edward W.: **Kültür ve Emperyalizm**. 1. bs., Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Metis Yayınları, 2021.
- Sarıbay, Ali Yaşar: “Yirmibirinci Yüzyıla Doğru Global Kapitalizm, Oryantalizm, Yerlilik: Teorik Bir Çerçeve”, **Cogito** 21, 1999: 166-173.
- Satır, Mehmet Emin: “Bir Karşı Hafıza Olarak Grafiti: Banksy Örneği”, **Necmettin Erbakan Üniversitesi Medeniyet ve Toplum Dergisi**, 5/2, 2021: 126-140.
- Schalow, Frank ve Denker, Alfred: **Historical Dictionary of Heidegger’s Philosophy**. 2. bs., The Scarecrow Press, 2010.t
- Schelling, F.W.J.: **Sanat Felsefesi**. 2. bs., Çev. Merve Ertene ve Serhat Arslan, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2020.
- Schiller, Friedrich: **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine**. 1. bs., Çev. Gürsel Aytaç, Ankara, Fol Yayınları, 2020.
- Schiller, Friedrich: **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Çev. Melâhat Özgü, İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Schiller, Friedrich: **On The Aesthetic Education Of Man**. Çev. Reginald Snell, Dover Publications, 2004.
- Schütz, Marine: “Decolonial Aesthetics”, Çevrimiçi, <https://keywordsechoes.com/wp-content/uploads/2019/07/Keywords-Echoes-Marine-Schu%CC%88tz-Decolonial-Aesthetics-2018.pdf>, 01.02.2022.
- Seçkin, Aylin: **Sanatın Ekonomisi**. 1. bs., İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2021.
- Seferis, Yorgo: **Kapadokya Kaya Kiliselerinde Üç Gün**. 4. bs., Çev. Samih Rifat, İstanbul, YKY, 2017.
- Shiner, Larry: **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**. 3. bs., Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.

- Soykan, Ömer Naci: **Estetik ve Sanat Felsefesi**. 1. bs., İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2015.
- Soysal, Ahmet: **Hüsnühat**. İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2004.
- Sözer, Önay: “Gelenek ve Gelecek Arasında Bir Düşünür: Joachim Ritter”, **Avrupa’nın Sorunu Olarak Avrupalaşma** içinde, İstanbul, Afa Yayınları, 1994: 7-29.
- Strauss, Claude Lévi-: **Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji**. Çev. Akın Terzi, 1. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Strauss, Claude Lévi-: **İrk, Tarih ve Kültür**. Çev. Haldun Bayrı ve diğerleri, 3. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 1997.
- Strauss, Claude Lévi-: **Hüzünlü Dönenceler**. Çev. Ömer Bozkurt, 7. bs., İstanbul, YKY, 2020.
- Suvakovic, Misko: “Küratöryel Taktiklerle Kimlik İmalatı”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**. 2. bs., Editör Ali Artun, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015: 189-203.
- Snyder, Stephen: **End-of-Art Philosophy in Hegel, Nietzsche and Danto**. Palgrave Macmillan, 2018.
- Şan, Mustafa Kemal ve Şenkaloğlu, Sevcen: “Batı Sosyolojisi Karşısında Türkiye’de Yerli Sosyoloji Arayışı”, **Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi**. 5/9: 35-59.
- Şiray, Mehmet: “G. W. F. Hegel’in Estetik Üzerine Dersleri ve Sanatın Sonuna İlişkin Tezler”, **Kilikya Felsefe Dergisi**, 2, 2019: 78-89.
- Taftalı, Oktay: **Hayal Yöre: Batı Aydınlanmasının Sonu ve Yerli Düşünce**. 1. bs., İstanbul, Cadde Yayınları, 2005.
- Taftalı, Oktay: **Ahlak, Estetik ve Şiir: Şiirin Mikroestetik Eleştirisi**. 1. bs., İstanbul, Gendaş Yayınları, 1998.

- Tansuğ, Sezer: **Resim Sanatının Tarihi.** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
- Tansuğ, Sezer: **Sanata Yaklaşım: Eleştiride Duyarlık Çağı.** 1. bs., İstanbul, Künmat Yayınları, 1976.
- Tansuğ, Sezer: **Çağdaş Türk Sanatı.** 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991.
- Tattersall, Ian: **Gezegenin Efendileri: İnsan Kökenlerinin Hikayesi.** 1. bs., Çev. Gökçe Metin, İstanbul, Redingot Yayınları, 2018.
- Tepebaşı, Fatih: “Heidegger’e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni”, **Sanat Eserinin Kökeni** içinde. 2. bs., Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011.
- Thiong’o, Ngugi Wa: **Öze Dönüş: Afrika’yı Görünür Kılmak.** 1. bs., Çev. Seda Ağar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2021.
- Thomson, George: **Şiir Sanatı.** 2. bs., Çev. Cevat Çapan, Üç Çiçek Yayınevi, 1984.
- Tokat, Latif: “Sanat Kutsalın İfşası Mıdır?”, **M. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi.** 29: 137-163.
- Tunalı, İsmail: **Estetik.** 3. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1989.
- Tunalı, İsmail: **Sanat Ontolojisi.** İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2014.
- Tunalı, İsmail: **Grek Estetik’i.** 5. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
- Tunalı, İsmail: **Denemeler.** 1. bs., İstanbul, İktisadi Yayınlar, 1980.
- Tunalı, İsmail: “The Validity of Modern Art – Modern Sanatın Geçerliliği”, **İsmail Tunalı Düşüncesi** içinde, 1. bs., Çev. Ömür Karşı, Ed. Ayhan Bıçak ve Ömür Karşı, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019: 233-237.

- Tunalı, İsmail: “Estetik Beğeni”, **Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne**. 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011: 28-40.
- Tunalı, İsmail: “Kant Estetik’i ve Problemleri”, **Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne**. 2. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011: 109-127.
- Turani, Adnan: **Sanat Terimleri Sözlüğü**. 14. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2011.
- Türker, Habip: “Şiire İlişkin Felsefi Bir Soruşturma II: İmge ve Mecaz”, **Kaygı** 19/1, 2020: 97-120.
- Üngür, Erdem: “Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Dönüşümü Üzerinden Mimarlık&Mekân İlişkileri”, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Valéry, Paul: **Şiir Sanatı**. 1. bs., Çev. Ahmet Ölmez, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2020.
- Villegas, Fabian; Sissokho, Cindy: “Müzelerin Dekolonizasyonu Ne Performans Sanatı Ne De Metafor”, Çev. Selay Sarı, **Sanat Dünyamız**, 183, 2021: 56-62.
- WALD: **‘Yerel’ Üzerine Bir Tartışma**. İstanbul, Dünya Yerel Yönetim ve Demokrasi Akademisi Yayınları, 1997.
- Wallerstein, Immanuel: **Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri**. 1. bs., Çev. Taylan Doğan, İstanbul, BGST Yayınları, 2018a.
- Wallerstein, Immanuel: **Avrupa Evrenselciliği: Gücün Retoriği**. 2. bs., Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, BGST Yayınları, 2018b.
- Wallerstein, Immanuel: **Kaos ve Belirsizlik: Çağdaş Dünya Sistemi Üzerine Düşünceler**. 2. bs., Çev. Özlem Madi Şişman, İstanbul, Kopernik Kitap, 2018c.
- Weitz, Morris: “The Role of Theory in Aesthetics”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 15(1), 1956, s. 27-35.
- Whitehead, Alfred North: **Sembolizm: Anlamı ve Etkisi**. 1. bs., Çev. Ramazan Ertürk, Ankara, Fol Yayınları, 2019.

- Winckelmann, J.: **Antikçağ Sanat Tarihi**. 1. bs., Çev. Oğuz Özügöl, İstanbul, Say Yayınları, 2012.
- Wittgenstein, Ludwig: **Felsefi Soruşturmalar**, 4. bs., Çev. Haluk Barışcan, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Yalçıklı, Derya: **Anadolu'da Neolitik Çağ'da Şaman İnancı**. İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2019.
- Yardımcı, Sibel: “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015: 103-169.
- Yeliz, Selvi: Koca, Binnaz: “Banksy’yi Anlamak”, **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 9/18, 2016: 278-306.
- Yerasimos, Stefanos: **Süleymaniye**. 1. bs., Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, YKY, 2002.
- Yetim, Fahri: **Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Düşüncesinde Arayışlar**, 1. bs., İstanbul, Tezkire Yayıncılık, 2017.
- Yıldız, Erdal: **Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida**. 1. bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017.
- Zekiyan, Boğos: **Humanizm: Düşünsel İçlem ve Tarihsel Kökenler**, 1. bs., İstanbul, İnkılâp ve Aka, 1982.
- Ziff, Paul: “The Task of Defining A Work of Art”, **The Philosophical Review**, 62(1), 1953, s. 58-78.
- Zizek, Slavoj: “Çokkültürcülük ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, 2. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015: 53-94.
- “Yaşayan Klasikler Ara Güler”, Çevrimiçi, <http://www.kopartgallery.com/ara-guler-sergi-katalog.pdf>, 25.10.2021.
- <https://www.nisanyansozluk.com/>, Çevrimiçi, 20.10.2021.

ÖZGEÇMİŞ

Ortaokul ve liseyi Kağıthane Anadolu Lisesi’nde tamamladıktan sonra 2002 yılında İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’ne girmeye hak kazandı. 2006 yılında mezuniyetin ardından İstanbul Üniversitesi Ortaöğretim Alan Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans programını 2008 yılında bitirdi. 2012 yılında başladığı Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı’ndaki tezli yüksek lisans eğitiminden “Sanata Sansürün Platon’daki Felsefi Nedenleri” başlıklı teziyle 2016 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde doktora eğitimine başladı. 2016 yılında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır ve görevini sürdürmektedir. Sanat felsefesi alanında makaleleri, bildirileri ve editörlüğünü yaptığı kitap çalışması yanında yer aldığı birçok arkeoloji projesi de bulunmaktadır.