

SANATSAL EYLEMDE GERÇEKLIK ALGISI VE NEOKLASİSİZM SONRASI KÜSKÜN DUYGU

Vedat TEZCAN*

Öz

İnsanoğlunun doğada görüldüğü ilk çağlardan günümüze kesintisiz devam edegelen sanat serüveni, sanatsal eylemin ontolojik niteliğinin zorunluluğunu göstermektedir. Yalından karmaşığa tüm boyutlarıyla tarihin her döneminde kendisine ifade imkânı yaratmış olan sanatsal yeti, yeni tarihselliklerde yeni ifade biçimleri aramaya devam edecektir. Bu çalışmada sanatsal serüvenin antik sanatla başlayan özet tarihi üzerinden, sanat yetimizin son dönem ifade biçimlerini değerlendirmeye çalıştık. Bazı sanat akımlarıyla daraltılmış bu incelemeye göre genelde avangard sanatın, özelde ise Dadaizm'in nihilizmle olan ilişkisinin ontolojik imkânı üzerinde durduk. Neoklasisizm sonrası sanat akımlarında görülen, gerçekliğe dair algı değişimlerinin nedenleri çalışmanın problemleri arasındadır. Ontolojik ve epistemolojik tanımlamalarda nesnel nedensellik bağıntılarının görülme zorunluluğu, bizi böyle bir çalışma yapmaya iten temel sebeptir. Çalışmanın ortaya koymayı denediği bu amaç için öncelikle, ontolojik araştırmanın temel problematiği olan 'gerçek'in niteliği ve kavramsal bağıntılarını sanat akımlarının tarihsel perspektifleri çerçevesinde inceledik. Akımların 'gerçek'le kurdukları temas

* Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Isparta, Turkey, vedattezcan@sdu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-3843-9786

neticesinde ürettikleri, gerçekliğe dair sanatsal biçim ve argümanlar, çalışmanın konuyu incelemesi için ihtiyaç duyduğu veriyi sağlamıştır. Bu verilerde tespit edilen öznellik ve nesnellikler, mevcut sanatsal tarihlendirmelerin kritiğinin yeniden yapılmasının gerekliliğini göstermiştir.

Anahtar Kelimeler

Sanatta Gerçeklik Algısı, İdea, Gerçek, Neoklasisizm, Dadaizm, Nihilizm

*The Perception Of Reality In Artistic Action And Disappointed Emotion
After The Neoclassicism*

Abstract

The art adventure, which continues uninterrupted from the first ages to the present, shows the necessity of the ontological character of the artistic action. The artistic ability, which has created the possibility of expressing itself in all dimensions of history from the simple to the complex, will continue to look for new forms of expression in new historicities.

In this study we tried to evaluate the recent expressions of an artistic ability through the summary history of the artistic adventure. According to this, we emphasized the ontological of Avant-Garde art in particular and the relationship of Dadaism with nihilism. The reasons of the change in perception of reality in art movements after neoclassicism are among the problems of the study. The necessity of seeing objective causality connections in ontological and epistemological definitions is the main reason that drives us to do such a study. For this purpose, which we have tried to reveal, we examined the nature and conceptual connections of the 'real', the main problem of ontological research, within the framework of historical perspectives of the art movements. The artistic style and arguments about reality, which they produced as a result of the contact of the currents with the 'real', provided the data needed for the study to examine the subject. The subjectivity and objectivity identified in these data have shown the necessity of reconstructing the critique of available artistic dates.

Keywords

*Perception of Reality in Art, Idea, Reality, Neoclassicism, Dadaism,
Nihilism*

Giriş

Düşünmenin üzerine düşünebilme yeteneğiyle diğer canlılardan ayrılan insan¹, 'düşünülmüş şey'in ifade edilmesiyle de koşullanmıştır.

¹ Georg. W. F. Hegel, *Tinin Görüngü Bilimi*, trc. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011),

İnsanı kendi ve kendi dışındakilerle girdiği çok katmanlı temasın ifadesine zorlayan bu aşkınsal nitelik, bugün adına bilim, sanat, felsefe, din vs. dediğimiz anlatım biçimlerinin de doğmasına neden olmuştur. Neden-sonuç bağıntılarını keşfetmek isteyen bilim, neden ve davranışlar arasındaki bağıntıları görmek ve düzenlemek isteyen ahlak, tüm bu ilişki durumlarından kozal bir bütünselliğe gitmeye çalışan sanat, insandaki bu ayırt edici vasfın en yüksek ifadeleridir.

İnsan için ifade etme zorunluluğunun düşünme etkinliği ile olan ilişkisi, doğa-insan kavramlarına temel belirlenimlerini kazandıran bir aşamadır. Doğanın bir ürünü olan insan, bu aşamada tinsel yetileriyle doğa ötesine geçerken, metafizik alanın tüm kavramsal yapısıyla etkileşime geçebilecek bir kapasite kazanır. Bu eşikte sanat'ın 'yaratma' kavramıyla olan içkin bağıntısı, doğa durumundaki tekrara dayanan mekanik ilişkiselliği aşarak, tinsel imgelemin yeni bir varoluş tarzına geçmesini sağlar. Doğa-insan ilişkisinin dolayımında yaratıma imkân tanıyan bu imgelem yeteneği, insanı doğanın mekanik zorunluluklar ağından ileri iterek sonsuzluklar alanı dediğimiz idealar alanına taşır. Hegel'in tüm varlık kategorileri için 'özel' nitelik dediği kendini kendi dışına itme yeteneği², imgelem düzleminde sanatsal etkinlik karşımıza çıkar.

Bu çalışmada insanın sahip olduğu sanat yetisinin, varolan'a estetik anlatım verme sürecinde içinden geçtiği ontolojik bağıntılar üzerinde yoğunlaşacağız. Antik sanattan Dadaizm'e, 'gerçek'in sanatsal yetiyi 'ideal'e ya da 'çirkin'e nasıl kışkırttığı merkezi problemimizi oluşturacaktır. Tarihsel süreçte ideal güzellik algısından, küskün bir duygusallığa evrilen sanatsal algının devinimi, izini süreceğimiz yolu imler. Gerçeğin sanatçının zihin ve duygu dünyasında kazandığı anlamla bu anlamın sanat yapıtında kazanacak olduğu görünümün ilişkisi, aynı problem çerçevesinde değerlendirilecektir.

Sanat tarihi sınıflandırmalarında çoğu zaman dikkate alınmayan ontolojik esaslar, dönemler arasında geçişliliğin neden-sonuç ilişkilerini tam olarak gö-

131; Georg. W. F. Hegel, *Mantık Bilim Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (Küçük)*, trc. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2004), 51-52.

² Hegel, *Mantık Bilim Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (Küçük)*, 154-155.

rebilmemizi engellemektedir. Kimine göre bir dahi olan Picasso'nun, kimileri için sapkın bir nihilist olması ya da antik sanatın kutsallık ve ilkellik arasında gidip gelen karşıtlıkları, böylesi bir bakış eksikliğinin ürünüdür. Çalışmada tarihsel devinin ontolojik esaslarına vurgu yaparak, sanat tarihindeki dönemsel geçişlilikleri bu esaslara göre değerlendirmeye çalışacağız.

1. Antik Sanatta İdea Olarak Gerçeklik

Mitolojik tanrıların kişisel tasarım ve duygulanımlarının şekillendirdiği kaotik evrenden, usun belirlediği kozmik evren tasarımına düşünsel evriliş, yepyeni bir gerçeklik anlayışına yol açar. Parmenides'le (d.mö.515) başlayan varlığın ne olduğuyla ilgili mantıksal soruşturma, uzun dönemler tartışılacak olan 'gerçek olan nedir?' sorusunu doğurmuştur. Gerçekliğin duyusal ve düşünsel iki karşıt kategoriyle ilişki içinde düşünülebiliyor olması bu soruna kaynaklık eden temel dayanaktır. Gerçek kavramının diyalektik özünden kaynaklanan bu paradoksal durum; duyusal/geçici ve düşünsel/ebedi kategorilerin ilişkisi sorununun, nasıl çözüleceğiyle ilgili tartışmaların kaynağını oluşturmuştur. Filozoflar tarafından çoğu zaman karşıtlık alanlarından birini tercih ederek çözülmeye çalışılacak olan problem, felsefe tarihinde zıt kutuplarda konumlanan düşünsel akımları yaratmayı başarmıştır. Bu yönüyle gerçeklik arayışının, Klasik Dönemin düşünceyi devindirici en başat sorunu olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Platon (mö.427-347) tekil objelerin evrenselleşen ilişkisinin rasyonel bağıntısını araştırdığında, öncelikle idealar arasında var olan diyalektik iç geçişliliği gördü.³ Bu durum, yukarıda bahsedilen kozmik tasarımın en sağlam dayanağıdır. Yoğun akıl yürütmeler neticesinde ulaşılabilen paradoksal geçişlilikler⁴, kavramlar evrenini dolaylı mesafelerden birbirine bağlıyor, ahenkli bir bütünselliğe doğru evriliyordu. Bu idealist ontolojiye göre fenomenal varoluşta tüm ereksel yönelişin ulaşmaya çalıştığı görece güzellikler, ideal durumdaki nihai güzel, adalet, iyi gibi kavramlarla özdeşleşiyordu.

³ Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, trc. Hakkı Hünler (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004), 89.

⁴ Platon, *Parmenides*, trc. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011), 15.

Görevi parça ile bütün ilişkisindeki yüksek uyumun güzelliğini anlatmak olan sanatçının, Platon'un devletinden kovulduğunu söyleyemeyiz. Onun devletinden kovulanlar, varlığın ussal güzelliğini us dışı anlatımlarla ifade etmeye çalışanlardır.⁵ Burada söz konusu kovulma eyleminin daha net anlaşılabilmesi için, düşünürün ussal ile us dışı varlık arasına uygulanacak bir yalıtımı metodik anlamda reddettiğini bilmek gerekir. İki ilişki arasında görünürde var olan paradoksun varlığını anlamaya çalışma son derece kritiktir. Buna göre öncelikle bilinmesi gereken konu, Platon'un us dışı dediği bilinç biçiminin genelde anlaşıldığı şekliyle saf bir olumsuzlamayı imlemediği, daha çok sanatçının sübjektif kişisel tutumunun bir eleştirisi olduğudur. Buna göre us dışı anlatımlar düşünür tarafından sadece us dışı olduğu için değil, sanatçının varlık tasarımıyla usun yadsınmasıyla ilgi olarak eleştirilir.

Platon ütöpik devletinden şairleri kovmak istediğinde bu isteğin en önemli gerekçesi, şairlerin doksatik görünüşler alemine ilişkin estetize edilmiş söylevlerinin, usu bozuyor olmasıydı.⁶ Tüm felsefi çabasını usun yapısal işlevini yerine getirebilmesinin yöntemlerini aramaya adanmış Platon'un, bu tutumunu anlamak son derece doğaldır. Ön-Sokratik filozofların evrenin kozmik yapısına ait keşifler⁷, Platon'a sahip olduğu özgüven için yeterli nedeni sağlamıştır. Saltık ölçülülüğün esas alındığı bu evrende, her türden us dışılığın kavramsal idealiteden bir sapma olarak görülmesi, genel olarak o dönem düşünürleri için anlaşılırdır. Burada filozofa düşen görev, kastedilen bu sapsmaları halka göstererek, onları evrensel ölçülerin bilgisini kavramaya yükseltmek olmuştur.

Diğer bütün kavram durumlarında olduğu gibi Platon'da güzellik ve sanat konusunu tartışmak, tartışmayı yapacak olanlardan öncelikle bir kavramın idealitedeki niteliğini görebilmelerini bekler. İstenen bu niteliğe sahip birinin kavrayacağı temel estetik görüş, güzel ideasının tüm tekil güzelliklerin kaynağı olduğudur. Bu tekil güzellikler ideadan aldıkları pay

⁵ Platon, *Devlet*, trc. Sabahattin Eyüpoğlu-M. Ali Cimcoz (İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları, 2009), 335.

⁶ Eric A. Havelock, *Platon Filozof Şaire Karşı*, trc. Adem Beyaz (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015), 22.

⁷ Aristoteles, *Metafizik*, trc. Ahmet Arslan (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996), 95.

nispetince güzeldirler.⁸ Her bir belirli güzellik, ideal olan karşısında belirli bir şimdi'de var olmanın geçici zayıflığını temsil eder. Dolayısıyla ideaların tekil objelerin ontolojik nedeni olduğu bu felsefi dizgede güzel ideası, tüm tekil güzellik fenomenlerinin nedenidir. “*Güzel, her nesneye özgü bir nitelik değildir. İnsanlar, atlar, giysiler bir kız çocuğu ya da bir lir güzeldir. Yine de bunların üstünde kendinde güzellik vardır.*”⁹

Sanat yapıtlarının kendisine anlatım verdiği düşünsel, görsel, işitsel vs. herhangi bir gerçeklik, insanın imgeleme yeteneğine konu olabildiği ölçüde yapıtta duyusallık kazanır.¹⁰ Yapıtın insan özekselleşmesi bu dolaylılığı, Platon ontolojisinde fenomenal nesnellüğün idea ile dolaylılığı da düşünüldüğünde, dolaylılığın dolaylılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Düşünürün sanat yapıtı için taklit terimini kullanmasının arka planındaki gerçekliği oluşturan bu durum, insandaki imgeleme yeteneğinin ontolojik önemini açığa çıkarır. Dolayısıyla Platon’a göre ideaları imgeleme yeteneğiyle sanat yapıtlarında tasarımıyabilen sanatçı, eğer ideal güzelliğin temasına uygun eğitilebilirse, ideal sonsuzluk alanının cazibesi altında tanrısal güzelliğe öykünebilecektir.

Platon’un en genel anlamda idea ve tekil objeler düzleminde görmeye çalıştığı sanatsal eylemin niteliği, öğrencisi Aristoteles (m.ö.384-322) için farklı bir yaklaşımı gerektirir. Çoğu zaman yapıldığı şekliyle; Aristoteles’te sanatsal nesnenin insanın algı yeteneğinin kapasitesiyle sınırlı, mimetik bir netice olduğunu söylemek önemli bir hatayı tekrar etmek olacaktır. Her ne kadar mimesis kavramının Platon ve Aristoteles felsefelerinde çok farklı içeriklerle kullanıldığı iddiasına çeşitli değerlendirmelerde şahit olmuş olsak da, iddia edilen farklılığın, kavramsal değil yöntemsel bir farklılık olduğunu söylemeliyiz. Bunun daha net anlaşılabilmesi için açıklanması gereken husus, Aristoteles’in insan-sanat ilişkisinin başlangıcı için koşul olarak öne sürdüğü mimesis eyleminin, mekanik doğa durumundaki bir bilinç durumunu, metafiziksel bir tinselliğe nasıl taşıyabildiğidir.

Kendi ve kendi dışındaki gerçeklik alanlarıyla dolaylı ilişkiye girebilme

⁸ Plato, “Symposium”, *Complete Works*, Ed. John M. Cooper, (USA: Hackett Publishing Company, 1997), 493.

⁹ Plato, “Greater Hippias”, *Complete Works*, 907.

¹⁰ Georg. W. F. Hegel, *Estetiğe Giriş*, trc. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011), 13.

yeteneğine sahip olan insan, nesnel gerçekliği metafizik bir dolayımına sokar. Aristoteles mimesis kavramının etimolojisinde var olan fiziksel taklide sadık kalmakla beraber, estetik alanla kurulacak bu metafiziksel dolayım için kavramı fiziksel olanın ötesine taşır. Bu niteliğiyle mimetik eylem, insanın bilme kategorilerinin farklı boyutlarını gösteren duyum, algı ve anlam aşamalarının her birisiyle içkin bir şekilde bağlıdır. Aristoteles, içkin olan bu bağdan dolayı, mimetik eyleme ontolojik bir zorunluluk yükler. Örneğin mimesis yeteneğinin en ilkel aşaması olan doğal olanın doğrudan taklidi, daha yüksek bilgi edimleri için vazgeçilemez bir niteliktedir. Çünkü insanın şeyleri bilebilmesi, öncelikle doğa durumunu taklit edebilmede gösterdiği başarı nispetince mümkündür. Bu aşamada yaşanan başarı, Aristoteles'in sanatsal nesnede görmek istediği metafiziksel nitelik kazanmış 'olması gereken'¹¹ aşamayı hazırlayacaktır. Henüz bu düzlemi geçememiş bir insanın, daha yüksek düzeydeki sanatsal imgelem ya da mantıksal soyutlamalara ulaşabilmesi olanaksız olacaktır.

Aristoteles'e göre, dışsal nesnenin algılama ve imgeleme yetileri aracılığıyla insansal tin alanına çekilerek ideal bir erekselliğe doğru devindirilmesi, mimesis kavramının ana karakterini gösterir.¹² Buradaki incelik, mekanik gerçeklik alanındaki fenomenal olgusalılıkların, tinsel olanaklar dünyasının imkânlarıyla ilişkilendirilerek sonsuz tümeller/idealiteler dünyasına doğru gerdirilmesidir. Bir başka deyişle Aristoteles'e göre doğal olanın doğrudan taklidinden başlayarak ahlaki ve sanatsal tinselliklere uzanan mimetik eylem, böylelikle, zorunluluklar dünyasından olanaklar dünyasına açılan bir kapı olur.¹³ Ancak, tinsel alana bu tür bir geçişliliğin ontolojik imkânın görülebilmesi için, mimetik eylemin usla olan ilişkisinin gözden kaçırılması gerektirir. Klasik anlamda ussallığın kapsadığı içkin ereksellik fikri, mimetik eylemin ideal bir erek uğruna öykünme devinimi olduğunu zorunlu olarak imler. Böylelikle us merkezli bir felsefi dizgede ister aşkınsal bir ideaya öykünme anlamında, ister bir özü edimselleştirme anlamında mimesis, iki filozofu da ortak bir anlam zeminde birbirine yaklaştırır. 'Platon'cu 'usu

¹¹ İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi*, 7. Baskı (İstanbul: Remzi Kitapevi, 2011), 106.

¹² Nejat Bozkurt, *Sanat Ve Estetik Kuramları*, 11. Baskı (Ankara: Sentez Yayıncılık, 2014), 120.

¹³ Tunalı, *Grek Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi*, 106-107.

tahrik eden esrime' anlamında mimesis ya da Aristoteles'te yüksek ereklere ulaşmanın yöntemlerini öğrenebilmenin pedagojik ön gereği olarak mime-sis; her ikisi de aynı evrensel idealitelere öykünmenin felsefi ifadesi olmaya çalışır. Başka bir ifadeyle her iki düşünür için de sanat yapıtı, görünüşün ötesindeki gerçeklik alanlarıyla temas edebilir nitelikler taşımalıdır.

Özetle, klasik Yunan düşüncesinin temel karakterini belirleyen iki büyük düşünürün estetik temalarının gerçeklik problemi etrafında geliştiğini söyleyebiliriz. Ontoloji probleminin merkezi sorusu olan gerçekliğin ne'liği, estetik bakış açısını da doğrudan belirlemiştir. Edilgen özdeksel varlığın yapılandırıcısı olarak idealar/formlar evreni, etkin özleriyle gerçekliğin özünü meydana getirirler. Çoğu zaman "gerçek diye iddia edilen duyulur varlıkların aksine"¹⁴ ideal örnekler ve formel özler değişmeden kalan ebedi gerçekliklerdir. Dolayısıyla her iki düşünürün ontolojik karakterli felsefi dizgelerinde sanatsal eylem, gerçekliğin değişmeyen özleri işaret ettiği bir bakış açısında gelişir. İki düşünürde için de mimetik etkinliğin yukarıda incelediğimiz farklılıkları, gerçekliğin ifade ettiğimiz kabulüyle ilgili olmamıştır. Hem Platon'da hem Aristoteles'te duyulur olanın ötesindeki gerçeklik, sanatsal eylemin devindirici gücü olarak ontolojik imkânı imler.

Yunan düşüncesinin sanatsal kategorizasyonlara şeklini veren estetik algısını kısaca özetledikten sonra, bu algının yeniden gündeme geldiği Neoklasik Dönem tartışmalarını incelemeye geçebiliriz.

2. Neoklasisizm: İdeal Güzel'in Yeniden Doğuşu

Fransız Ressam J. L. David (1748-1825), "Sokrates'in Ölümü" adlı ünlü yapıtıyla tüm bir karanlık çağı atlayıp ilk başa, antik Yunan'a geri dönmek istediğinde, neoklasik sanatın temel karakteristiğini belirlemiş oluyordu. Yunanlı düşünür Sokrates'i yaşamının son anlarında öğrencileriyle birlikte resmeden tablo, fikirleri uğruna intiharı göze alan bir öğretmenin düşünsel dirayetini gösterme anlamında, her zaman duygu ve düşünceyi kışkırtıcı olmuştur. Savunduğu fikirlerinden dolayı haksız gerekçelerle idamına karar

¹⁴ Alfred Weber, *Felsefe Tarihi*, trc. H. Vehbi Eralp (İstanbul: Sosyal Yayınları, 1998), 54.

verilen Sokrates (469-399), J. L. David'in tablosunda içmek üzere olduğu baldıran zehri elinde olduğu halde resmedilir. Öğretmenin öğrencilerine bir tür son dersi olan bu sahne, moral değerlerin ussal bağıntılarını aramakla geçmiş bir ömrü, yine aynı değerler adına taçlandırmanın göstergesi olarak transmoral bir yükseklığe çıkar. J. L. David'in fırçasında estetik dünyaya kazandırılan bu transmoral durum, düşünürü böyle bir kararı almaya itecek güçlü arka plan bilinmeden anlaşılır. Ne *Sokrates'in intiharı* ne de J. L. David'in 1800'lerde filozofun intiharına verdiği estetik anlatım gerekçesiz değildir.

Kısaca söylemek gerekirse, filozofu böylesine cesaretli davranabilmeye iten kararlar, sanatçıyı bu görkemli cesareti resmetmeye kışkırtan itki, 'moral eylemin ve güzel sanat'ın birbirlerine karşılık gelen iç bağıntıları olduğunu söyleyebiliriz. Düşünce, moral davranış ve estetik anlatım, kişisel tasarımların ötesindeki nesnellik alanlarıyla temasa geçtiklerinde sözü edilen iç ilişkiselliği gösterirler. Hem Sokrates hem de J. L. David'in gerçeklik anlayışlarını şekillendiren ideal gerçeklik, bu iç bağıntının imkânını verir. Aradan geçen onca zamana rağmen filozof ve sanatçı için düşünsel ve sanatsal etkinliği harekete geçiren motivasyon, duysal gerçekliğin ötesindeki metafizik gerçeklik alanıdır. Daha kapsamlı bir bakış yapıldığında Sokrates'in ussal gerçeklik uğruna moral eyleminin ve J. L. David'in bu moral cesarete verdiği estetik anlatımın bağlamsız, kopuk kolajlamalar olmadığı görülebilir. Çağlar arası bu temasta ideal olanın zaman ve mekân ötesi kalıcılığı, neoklasik sanatçı ve antik düşünürü birleştirmiş ve bu sentez, J. L. David'in yapıtını sanat tarihinin başyapıtlarından biri yapmıştır.

Barok sanatının çağın sosyokültürel değişimleri karşısında etkinliğini yitirmesi, Avrupa sanatını 1750-1800'lü yıllarda yeni estetik arayışlara itmiştir. Dönemin sanatçılarının kendi zamanlarının ruhuna anlatım verme isteklerinin yoğun motivasyonu, arkeolojik kazılarda ortaya çıkarılan eski dönem yapıtları karşısında onları çaresiz kılar. Büyülenme anlamındaki bu çaresizlik, kilise tarafından yüzyıllarca dikte edilen, insanın Tanrı karşısındaki kötücül niteliksizliği göz önünde bulundurulduğunda daha kolay anlaşılır hale gelmektedir. Pompei ve Herculaneum kentlerinde yapılan ar-

keolojik kazılarda gün yüzüne çıkartılan antik yapıtlara duyulan hayranlık, böylesi bir ruh durumunu ifade eder.¹⁵

J. L. David'in başını çektiği neoklasik sanatçıların düşünsel ve estetik eylemlerindeki bu coşkunun, sadece yenilikten kaynaklanan bir heyecan olduğunu söyleyemeyiz. Rönesans'tan beri Avrupa'nın damarlarına yayılan özgürlük neşesi, ölü mesabesindeki bilim, moral, estetik hücrelerini yenilemiş, her bir alanda bilim adamı, sanatçı ve düşünürler kendilerini göstermeye başlamışlardı. J. L. David Sokrates'i resmettiğinde, yakın tarihsel dönemleri paylaştığı aydınlanma filozoflarının usa verdikleri önemin farkındaydı. Bu dönemde akıl, ölçü, cesaret, eşitlik, adalet gibi zamanın parlak kavramları geniş kitleler tarafından kabul görüyor, us dışı despotik istenci kırılan kilisenin Tanrı'sı, insanı sevmeye başlıyordu.

Başta dönecek olursak, J. L. David'in 'gerçek' uğruna kutlu bir ölümü göze alan Sokrates'i resmettiği yapıtının, sanatçının kişisel beğenisine indirgenemeyeceğini söylemeliyiz. Antik Çağ'ın idea olarak gördüğü 'güzel', Aydınlanma tininin yetiştirdiği sanatçıların karşısına yer altından çıkarılan tarihi yapıtlarda çıkınca, estetik anlatımın yeni formu böylelikle bulunmuş oldu. Nihayet kilise sonrası dünyeviliğin felsefi, düşünsel, moral değerlerinin anlatımının estetik alandaki karşılığını oluşturabilecek referans sistemi yakalanabilmişti. Yunan düşünce ve sanatının sonsuzluğa öykünen idealist özü, geç 18.yüzyıl estetiğini aşkınsaldan bağı kopmuş bir dünyeviliğe mahkûmiyetten kurtarabilirdi. Winckelmann bu ruh durumunu şu sözleriyle ifade eder: *"Sanatın en arı kaynakları önümüze açılmaktadır. Bu kaynaklardan nasibini alabilenlere ne mutlu! Bizler için büyük olabilmenin, taklit edilemez dünyaya gelebilmenin tek yolu eskileri taklit etmektir."*¹⁶

Neoklasisizm'in karakteristik özelliklerinin öne çıkan niteliklerindeki netlik, görsel ve yazınsal çoğu eserde belirginken, bu netliklerin kimi zaman esnediğini de söylemek mümkündür. Betimlemeci tarih yazma biçimlerinin çoğu zaman gözden kaçırdığı bu esneme anları, neden oldukları neticeler itibariyle zaman zaman kritik önemde değişikliklere yol açabilmiştir. Söz

¹⁵ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Modern'e* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı,1993), 139.

¹⁶ Kınay, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Modern'e*, 139.

konusu neoklasik üslubun yapısal niteliklerinin içerisinde bazı sanatçılarda gördüğümüz üslup farklılıkları, bu çerçevede değerlendirildiğinde, daha anlaşılır hale gelir. Ayrıntıda klasik biçimin temel kabullerinden bazı sapmalar taşımakla beraber, yine de üslup aidiyetini devam ettirme başarısını gösterebilmiş bir yapıt, bu dönemde de şiddetli bir dışlama görmeden meşruiyetini sürdürebilmiştir. Fakat buradaki kritik nokta, bahsedilen ‘sapma’nın çoğu zaman sapmayı gerçekleştiren eylem sahibinin düşüncesinin de ötesine geçmediğinin görülmesidir. İşte bu öte durum ya da farklar, bizim dönemsel geçişliliklerde ontolojik gerekçe olarak gördüğümüz, fakat tarihçilerin bu tür ayrımları yaparken analitik bir şiddet kullanarak görünmez kıldıkları büyük farklardır. Neoklasik Dönem sonrası Romantik Dönem, tarihçilerin bahsettiğimiz anlamda ara geçişlilikleri göremedikleri bir dönemdir. Çoğu sanat tarihi kitabına sızmış olan iki dönem arasındaki keskin yalıtım, iki akımda da estetik algıyı biçimlendiren merkezi gerçeklik algısını görünmez kılar. Bu durum okuyucuları klasik ve romantik sanat biçimlerinin karakteristik farklarına yönlendirerek, onları tarihsel devinimi meydan getiren neden-sonuç bağıntısını görmekten mahrum bırakmıştır. Örneğin resim sanatında romantik akımın estetik yaşama egemen olmasının gerekçeleri açıklanırken, Neoklasisizm’le aradaki ilişkinin amansız bir karşıtlığa indirgenmesi böyle bir bakış açısının sığ bir neticesidir. İnsan sormadan edemiyor: Neoklasik üslubun klasizme bir öykünmeyle ideal’e, ölçüye, ussal beğeniye; romantizmin ise tutkuların sanatı olarak duygu ve hislere indirgenmesi, tüm bir estetik gelişim sürecini çocuksu bir hafifliğe almak olmayacak mıdır?

Bir diğer neoklasik sanatçı Jean Dominique Ingner (1780-1867) gerçeklik algısını belirleyen klasik idealiteye olan hayranlığını gizlememekle beraber, bu hayranlığa esir düşmekten de çekinir. Bu çekincenin ifadesi olarak düşünülebilecek son dönem eserlerinde gördüğümüz klasik üsluptan ‘sapmalar’ı, dönemin sanat çevreleri tarafından yadırganmamıştır. Tersine, ideal güzel’in sonsuzluğunun Ingner’i klasik biçimin sınırlarının dışına taşmaya zorladığı açıktır. Güzelliği idea olarak algılayan Yunan’da olduğu gibi Ingner için de güzellik, ideal olandır ve ideal duyum, sınırlı sanatsal biçimselliklere nasıl sığdırılabilir?

Orta Çağ’ın insanı boğan karanlıklarından Rönesans’ın hayata döndürücü iksiriyle kurtulan sanatçılar, romantizm ve neoklasik akımlar içinde

insanın kutsallığını yeniden keşfettiler.¹⁷ Yunan dünyasında insanın diğer varlıklardan farklı olarak doğayı dönüştürebilme yeteneği, tanrısallığının gerekçesini oluşturuyordu.¹⁸ Bu tinsellikte insanın sahip olduğu yeteneklerin en yüksek soyutlamalarına sahip olan tanrılar, ortaçağ dinlerinin her şeyden yalıtılmış tanrısının aksine, insanın kendisinin üst modelleriydi. Tanrılarla kurulan bu yapısal benzerlik insanı kutsallaştırıyor, özellikle sanat yapıtlarında bu kutsallık, insan ideasına yapılan öykünmeyle her daim hatırlatılıyordu. Kendiyle barışık ve kendine tapacak kadar kendisini seven insan, sporla bedensel, metafizikle ruhsal potansiyelini sürekli geliştiriyor, kendisinde eksik ve utanılacak bir şey görmüyordu.¹⁹ Yontu ve diğer sanat biçimlerinde insan bedeninin görkem, çıplaklık ve tatmin ifadeleriyle anlatımında gördüğümüz bu felsefi alt yapı, yüzyıllarca yaşayacak olan sanatsal tasavvura zemin oluşturarak sanatın genel ilkelerini belirledi. İnsan ululuğunu kutsayan bu anlayış Rönesans Avrupa'sında yeniden ortaya çıktığında, romantik ve neoklasik kültür, insanı yeniden sevmenin coşkusuna kapıldı. Dağları resmetmenin ötesinde onları sevebilecek, doğayı aşkla izleyebilecek bir mutluluk geri gelmişti. Artık güzelliğe tapınan bu ruhlar, insanın anlamsız/değersiz bir dünyaya fırlatıldığına değil, amaçlı ve ussal bir logosun parçaları olduklarına inanmaya başladılar. Orta Çağ'da maruz kaldığı Tanrı karşısındaki acizlikten kurtulan insan, varlık bütünlüğündeki kutsal konumuna nihayet geri dönmüştü.²⁰

Özetle diyebiliriz ki; klasik güzelin sanatsal nesneyle diyalektiğinin kadim öyküsü, insan soyunun ululuğunun ortaya çıkması için harcanan tinsel emeği sergiler. 'Helena'nın güzelliği'²¹ Truva savaşının bütün acılarını unutturabilir mi bilinmez ama güzelin ideasına olan insani aşkın, sanatı daha çok tahrik edeceği açıktır. Hem klasik Yunan hem neoklasik ve romantik Avrupa, güzel sanata verdikleri içerikle ideal uğruna bir yaratımda bulunmanın estetik

¹⁷ Leyla V. Şentürk, *Analitik Resim Çözümlemeleri*, 2. Baskı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 168-169.

¹⁸ Georg. W. F. Hegel, *Tarih Felsefesi*, trc. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2010), 182.

¹⁹ Mircea Eliade, *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, trc. Ali Berktaş (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2007), 311, 320.

²⁰ Anna C. Krausse, *Rönesans Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, trc. Dilek Zaptıoğlu (İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005), 57.

²¹ Homeros, *İlyada*, trc. Azra Erat-A. Kadir (İstanbul: Can Yayınları, 2007), 122.

değerini ortaya koymuş oldular. Tüm bu dönemlerde fenomenal görünüşlerin ötesindeki 'gerçek'î yapıtın duyuşal sınırlılıklarında ifade etmenin estetik çabası olarak 'güzel sanat', hep sonsuza öykünmenin insansal coşkusunu anlattı.²² Güzelin tanrısalılığının kültürel kabulü, gerçeği bilmenin ahlaki ve bilişsel değeri, özgürlüğün insanı yüceltici gücü keşfedildiğinde, bu toplumlar için sanatsal ifade biçimi de ideal ölçülerine ulaşmış oldu. Dolayısıyla bahsettiğimiz dönemler için 'güzel sanat', insanı güzele yani tanrısalıya yaklaştıran, var olmanın özdeksel sınırlılıklarını sonsuzluğa tahrik eden estetik bir eyleme biçimi diye anlaşılmalıdır: Güzellik mutlak ideal değerdir ve insanı cezbedici sonsuzluk niteliğiyle kendisine öykündürür.

Romantizm ve Neoklasisizm'in yaratım ve insan vurgulu estetik algısı, özetlemeye çalıştığımız içerikleriyle kendilerinden sonra gelecek sanat akımlarını etkilemiştir. Empresyonizm, Ekspersyonizm, Realizm, Kübizm ve diğer tüm akımlar, bahsi geçen iki kavram etrafında dönen sanatsal bakış açısıyla şekillenecekler, çoğu zaman birbirlerinin karşısında konumlandırılırlar da, ortak kökensel zemini koruyacaklardır. Bundan sonraki bölümde inceleyeceğimiz modern sanatlar, böyle bir sürecin nihai noktaları olarak varlıklarını devam ettirmektedirler. Tarihsel varoluşları itibariyle kendi çağlarının sosyopsikolojik tinselliğinin ürünleri olan bu akımlar, kendilerinden önceki akımlarda olduğu haliyle geçmişin şimdiki belirleyen zorunluluğundan arınmamışlardır.

Gerçeklik algısının 'ideal gerçeklik' olarak kabulünün şekillendirdiği Klasik, Neoklasik ve Romantik Dönemleri bu şekilde inceledikten sonra, estetik tavrın gerçeklik algısının Modern Dönemdeki açınımlarına geçebiliriz. Tarihsel anlamda kendini ortaya çıkaran nedenler ağıyla Modern Çağ, kendinden önceki dönemlerden büyük farklılıklar gösterir. Dönemin estetik tavrını da belirleyecek bu farklar, insan-gerçeklik-sanat ilişkilerini belirlemiştir.

3. Modern Çağ: İdea'sız Algının Güzel'siz Sanatı

Avrupa'da Rönesans ve Reform'un neden olduğu geri dönülemez tarihsel değişim, insan soyunun tinsel evrimindeki nadir hızlanmalardan birini daha

²² Hegel, *Estetiğe Giriş*, 105.

tetiklemiştir.²³ İnsan için en az tarımın keşfi kadar önemli olan sanayi devrimi²⁴, köklerini Avrupa'da gerçekleşen bu iki dönemde bulur. İnsan, keşfettiği tarım kültürüyle kazandığı artı zamanı tinsel evriminin hızlanmasında nasıl kullandıysa, sanayinin keşfi de kültür tarihinde benzer bir etki yapmıştır.

Sanayi devriminin geleneksel yaşam biçimine karşı ortaya koyduğu köktenci manifesto, sadece üretim ilişkilerindeki altyapının modernizasyonu olarak anlaşılmalıdır. Tarihsel gelişimi itibarıyla sanayi devrimi, alet üreten bir varlık olarak homo sapiens'in evriminde tarımla eş düzeyde tutulabilecek bir niteliktedir. Modern zamanların insan-doğa-Tanrı ilişkilerindeki niteliksel değişimlerde gözlemlenebilecek bu durum, kendine özgü biçimiyle ayrıcalıklıdır. Öyle ki 19. yüzyılda, sıradan sosyo-psikolojik reflekslerimizde aktive olan tüm bu ilişkiler, yeni toplumsal dışavurumları büyük oranda belirlemiştir.

Avrupa'da sanayinin neden olduğu hızlı sosyolojik değişimler, bekleneceği gibi sanat alanında da büyük yansımalar gösterdi. "1905 ve 1914 yılları arasındaki dokuz yıl sanat tarihindeki olağan üstü üretken dönemlerden biridir."²⁵ Bu döneme kadar sanatsal düşünme ve tasarımlama biçimleri, yukarıda açıklamaya çalıştığımız gerçeklik algısını biçimlendiren kökensele bir izleği, doğrudan ya da dolaylı şekilde takip etmişlerdi. Fakat 19. yüzyıla gelindiğinde antik sanat kuramının etkisindeki bu estetik tavır, dönemin sanatçıları tarafından yapısal niteliği açısından eleştirilerek reddedilecektir. Geleneksel olan tüm kategorilerin yeni zamanın tinselliğinde yargılanıp dışlandığı bu dönemde, eski sanat formları da kendi paylarına düşen yargılamalara razı olmak zorunda kalır.²⁶

19. yüzyılda 'gerçeklik' kavramının niteliği üzerindeki tartışmalar, gerçekliğin ideal ile özdeşliğinin en keskin biçimde eleştirisinin yapıldığı paradigma değişimini anlatır. Bu döneme kadar her türden tinsel içeriğin arka planını belirleyen; 'ideal gerçekliğin üstünlüğü' fikri artık tartışılır hale gelmiştir. Fizik-

²³ Halil İnançık, *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*, 8. Baskı (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016), 4.

²⁴ William H. McNeill, *Dünya Tarihi*, trc. Alaeddin Şenel (Ankara: İmge Kitapevi, 2007), 597.

²⁵ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, trc. Rengin Küçükerdoğan-Banu Ergüder (İstanbul: İnkılap Kitapevi, 2009), 445.

²⁶ France Farago, *Sanat*, trc. Özcan Doğan (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006), 161.

sel gerçeklik karşısında eski gücünü yitirmeye başlayan ideal gerçeklik, görünüşün ötesinde mitsel bir nitelik kazanır. ‘Gerçeklik’ kavramının ekseninde meydana gelen bu kayma, antik sanattan romantik sanata devam edegelen geleneksel estetik izlekle karşılaştırılmaz. Modern zamanlara kadar sanatsal dışavurum, sanatçının yaratıcı yeteneklerinde gerçekliği idealize etme etkinliği olarak anlaşılmışken, yeni sanatsal duyumda kendisine öykünülen bu ideal, sıradan görünüş’ün karşısında geleneksel estetik değerini yitirmiştir.

Sanatsal güzelliğin yüzyıllarca sürece serüveni, 19. yüzyıl Fransa’sında yeni bir yola girer. Bu dönemde Fransız Ressam Gustave Courbet’in (1819-1877) ilk defa sınırlarını çizdiği ‘Gerçekçilik’ akımı, gündelik yaşamın olgusal niteliğinin önemini kavramaya çalışır. O güne kadar yadsınmış olan sıradan insanın ve olguların değeri, ‘gerçekçiler’ için unutulmuş bir ifade biçimi olarak düşünülür. “*Konularını gündelik yaşamın kendisinden alan, yaşadığı çağın düşüncelerini ve görünümelerini sanata aktarmak isteyen Courbet, 1850 yılında kaleme aldığı ‘Gerçeklik Manifestosu’nda amacını, ‘yaşayan sanat yapmak... Hedefim budur!’ şeklinde özetler.*”²⁷

Tarihsel bir anın kendisini meydana getiren öğelerle betimlenmesi, sanat felsefesi açısından sıradan bir değişim değildir. Courbet, “*Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori adlı eseri hakkında: ‘Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım; sol tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar, sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler ve edilenler bulunmaktadır.’*”²⁸ der. Günümüz okuyucusu için kolay anlaşılır bu betimleme, kendi zamanı için kolay açıklanabilir değildir. Sanatsal algının yeni bir biçimine işaret eden bu değişim, sanatsal serüvenin Yunan sanatından sonraki açılımlarıyla tamamen farklı bir yerde durmaktadır. Sanatsal düşünüşteki bahsi geçen radikal yenilikle estetik anlatım, ilk defa gerçekliği kötü ve sefil olanı da kapsayacak şekilde kullanmıştır.²⁹ Kadim dönemlerde daha baştan yadsınacak bu tutum, bu tür bir felsefi arka planla hiçbir zaman kabul görmemiştir. Burada yeni olan, kötülük ve sefaletin, iyi ve güzelin karşısında bir tehdit unsuru olarak var olması değildir. Aksine

²⁷ Ahu Atmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımları*, 2. Baskı (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009), 12.

²⁸ Ahu Atmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 13.

²⁹ Ümran Bulut, *Avrupa Resminde Üslup Ve Anlam İlişkisi* (İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, 2003), 97.

yeni haliyle kötü ve sefil, iyi ve güzel kavramları gibi, varoluşun sıradanlığını paylaşan temel bileşenlere dönüşeceklerdir. Dolayısıyla bu dönemde gerçeklik, yüzyıllarca kabul gören 'idealde var olan şey' anlamının dışında, insan öznesine görünen 'fenomenal şey' olarak belirlenecektir.

Özetle ifade ettiğimiz kötülüğün sıradanlaşmasıyla ilgili bu içerik, elbette ki ortaya çıktığı dönemin genel düşünsel bağlamından kopuk değildir.³⁰ Tersine, dönemin bilimsel tartışmalarıyla doğrudan ilişkili bu algı biçimi, Descartes sonrası Avrupa metafiziğinin sanata etkisini yansıtır.³¹ Metafizik belirsizliğin yarattığı korkuların izalesi için sığınılan Orta Çağ mistisizminden, 17.yüzyılda felsefenin sunduğu imkânlarla uzaklaşan Avrupa, yıllarca kendisini boğan dinsel yazgıdan kurtulmuştu. Bir gözdağı olmaktan çıkan metafizik belirsizlikler, bilimsel arayışın fenomenal olana yönelen ilgisiyle sıradanlaştırıldı.³² Artık 'var olan', kendisinden korkulacak gizemli bir nitelik değildi. Bilimin nesnelere olarak anlaşılmalı bekleyen olgular, genel bütünü içerisinde tekil nitelikleriyle var ve yok oluyorlardı.³³ Dolayısıyla artık, hiçbir tekil durumun tüm varlık dizgesini iyilik ya da kötülük yönünde belirleyebilecek kudretinden bahsedilemezdi. Gerçeklik algısının tarihsel deviniminde yaşanan bu değişim, bugün çağdaş sanat diye adlandıracağımız 20. yüzyıl sanatının varlık tasarımını ortaya çıkarır. Sefaletin sıradanlığının 18. yüzyıl sanat algısındaki kabulü, 19. yüzyıl endüstri ekonomisinin fabrika merkezli yaşam biçimine eklenmede zorlanmaz. Sanayinin yarattığı kentlerin Courbet'nin el emeğine dayalı ticaret kentlerinden tek farkı, fabrikaların merkezlere topladığı nüfusun maruz kaldığı kötü yaşam şartları olmuştur. İlk bakışta niceliksel bir değişim gibi görülebilecek bu durum, insanların dev fabrikalar karşısındaki çaresizliği düşünüldüğünde niteliksel farkını da gösterir. Eş zamanlı olarak edebiyat, sanat ve sosyal bilimlerde ortaya çıkan protest kültür, bu niteliksel değişimin bir neticesi

³⁰ H. Müjde Ayan, "Gustave Courbet'nin Siyasetle Olan İlişisini Anlamak Üzerine (Sanatta) Toplumsal Aydınlanma Sürecine Genel Bir Bakış", 40-41, erişim: 05.10.2018, dergipark.gov.tr/download/article-file/29043

³¹ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 3. Baskı (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999), 21-22.

³² Bryan Magee, *Büyük Filozoflar Platon'dan Wittgenstein'a Batı Felsefesi*, trc. Ahmet Cevizci (İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000), 71-72.

³³ Frederick Copleston, *A History of Philosophy V. IV: Modern Philosophy: From Descartes to Leibniz* (New York: Image Books, 1994), 10-11.

olarak anlaşılabilir. Neredeyse kendisinden sonra gelecek çağın felsefi, siyasi, ideolojik literatürü için bir tür itiraz noktası olan bu dönem, yeni sanatçıların isyanını beslemede bereketli bir kaynak olmuştur.³⁴

Freud gibi bir rasyonalist bile, sanayi çağı sonrasında Avrupa kültürünün içine düştüğü durumu uygarlığın büyük tehditlerinden biri olarak görür. Yaşadığı dünya savaşı, toplama kampları, atom bombaları gibi uygarlık dışı vahşetler Freud'u ve birçok düşünür ve sanatçıyı kendi çağının insanı için kötücül yapar. Çağdaş sanatçılar Freud'un kötücül düşüncelerini paylaşırsalar da, uygarlık için varsayılabilir bir iyileşme beklentisi söz konusu olduğunda ondan ayrılırlar. Söylemin şiddetinden fark edilebileceği gibi, Freud sonrası içine girilen yeniçağ, eski alışkanlıklarla kolayca kavranabilecek gibi durmamaktadır.

Çağdaş sanat genellemesi altında kendilerinden bahsedilecek 20.yüzyıl sanat akımları, 'modern kültürün' yarattığı bunalımda yetişen sanatçılar için yeni bir ifade biçimi oldu. Geleneksel sanatın idealist tutumuna karşın yeni sanat, tinsel sürecin açınım ve gelişimini 'gelişim' kavramının kendisini yadsıyarak reddetti. Yeni sanatın tüm manifestolarına ruhunu veren ilişkisizlik, süreksizlik, kopukluk gibi özellikler her yeni yapıtta karşımıza çıkacaktır. Modern'in geçmiş'le olan ontolojik bağının, geçmişe yüklenen tarihsel olumsuzluklar nedeniyle duygusal bir refleksiyle kesilmesi, çağdaş sanatı var edecek tinsel zemini yaratır. Başlangıçtaki ruhbilimsel karakteri tarihsel bir küskünlükle ilişkilendirilebilecek bu tinsel durum, çoğunlukla bir isyan ve reddetmenin anlatımı olacaktır: Yeni; Kübist, Sürrealist, Fovist ve Dada'dır; başka bir ifadeyle ret, kopuk, anlamsızdır. Sanatın gerçeklikle girdiği bu radikal ilişki, estetik algının yapısal reformu anlamına gelir. Yeni sanatçılar, içinde var oldukları çağın yeni gerçekliğini sanatın keşfedici gücüyle arayacaklardır. Bu arayışın en marjinal akımlarından birisi ise kübistlerdir.

3.a. Kübizm: İlkel İd'in Dışavurumu Olarak 'Kavramsal' Gerçek

Çağdaş Sanat'ın isyan yüklü ruhunun yarattığı 'ölçsüz' sanatsal dışavurumlara geçmeden önce şunu belirtmeliyiz ki yeni sanatçının gelenekle kavgası geçmiş estetik algıdan tümüyle kopma anlamına gelmez. Tüm bilimsel,

³⁴ H. Müjde Ayan, "Gustave Courbert'nin Siyasetle Olan İlişisini Anlamak Üzerine (Sanatta) Toplumsal Aydınlanma Sürecine Genel Bir Bakış", 45.

politik, moral, estetik tarihselliklere büyük bir öfke duyan avangardlar, ilginç bir ruh haliyle ilkel sanat adı altında, kadim zamanlara ait tüm kalıtların karşısında büyülendiler. Avrupalı işadamlarının sömürge ülkelerinden getirdikleri ilkel kabilelere ait sanat nesnelere, 19. yüzyılda fuar ve etnografya müzelerinde sergilediğinde, bu Avrupa sanatı için beklenilmedik bir durum oldu.³⁵ Klasik sanat çevrelerinde sanatsal olmaktan ziyade insanın kültürel gelişimine dair antropolojik bir veri olarak değerlendirilen bu eserler, avangardlar için dışa vurmak istedikleri çılgnlıklara benzer şeylerdi.

Avangardlar tarafından sanayi çağıyla nihai görkemine ulaştığı düşünülen uygarlık, yüzyıllardır devam edegelen aynı perspektifteki kadim dünya algılarının bir toplamıdır. Freud'un keşfettiği psikoanalitik veriler doğrultusunda görülen olgu, bu sürecin birey ve toplumlar için bir baskılama süreci olduğuydu.³⁶ Hastalıklı süperego'nun baskıları altında yok edilmiş insanın en temel içgüdüleri olan id, dışavurumu tümüyle engellenmiş bir canavar olarak, bu süreçte tüketilmişti. İşte, avangardlar'ın tüm çağlarla savaşabilmek için ihtiyaç duyduğu saldırganlık enerjisi id, bahsettiğimiz etnografya müzelerinde ve fuarlarda ilk defa kendisini gösterdi. Avangardlar'a göre uygarlığın tüm baskı unsurlarından yalıtılmış avcı toplayıcı insanın sanatı, 'kutsal id'i' dışavuran, özgür id'in insanın ürünleri olarak görülebilirdi.³⁷ Hiçbir ölçü, kural, mantık, idea tanımayan tamamen içgüdüsel bu yapıtlar, uygarlık öncesi gerçek insanın anlatımları olarak, Avrupalı bireye özgürlüğünü yeniden hatırlatabilecek nesne ötesi tinsel gerçekliklerdi.

Şunu söylemek gerekir ki çağdaş sanatın en radikal biçimleri Kübizm, Kavramsal Sanat, Dadaizm gibi akımların sert üsluplarının gelişimi, bu radikalizmin ortaya çıkmasının zemini sağlayacak daha yumuşak geçişler sayesinde olmuştur. Van Gogh, Gauguin gibi sanatçılar, yaptıkları ilk deneyimlerle böyle bir geçiş sürecinin kapılarını araladılar. Modern kavramının sanatsal bir nesne için ilk defa kullanıldığı Van Gogh'un 'The Night Cafe'

³⁵ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, trc. Cevat Çapan, Sadi Öziş (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991), 29.

³⁶ Nilüfer Öndin, *XX. Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar* (İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2009), 14-15; Sigmund Freud, *Uygarlık Ve Hoşnutsuzluk*, trc. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011), 42.

³⁷Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, 444.

yapıtı, gerçekliğin insana duyusal belirişinin gelenek dışı ilk kırılışı olarak literatürdeki yerini alacaktır. Klasik sanatçının ideal güzelliği arayan standartları, 'Cafe'de, Realistlerin fenomenal gerçekliğe karşı duyarsız izleyiciliğini de kapsayacak şekilde dışlanır. Empresyonist tavrıyla modern sanat, sanatçının; ne ideanın güzelliği karşısındaki büyülenmiş şaşkınlığını, ne de sıradan hayat karşısındaki afazik durumunu kabul edecektir. Yapıtı modern kılan, yapıta aktarılan sahnenin fenomenal gerçekliğine karşı izleyicisini yabancılaştırabilme yeteneğidir.³⁸

Sanatçının zihninde yeniden yapılandırılmış fenomenal gerçekliğin tinsel izleniminin, romantik sanatçılar tarafından kullanıldığı bilinse de, empresyonistlerde farklı olan durum ideal gerçekliğin kendileri için bir standart olmamasıdır. Çoğu zaman klasik ve realist sanat biçimlerinin eklektik bir perspektifte birleştirilmeleri olarak görülen bu üslup, gerçekte bir eklektizmden daha karmaşık bir altyapıya sahiptir. Özetle, fenomenal gerçekliğin mimetik bir yadsımaya tabi tutulmadan, sanatçının yaratım gücünü tetikleyici bir olgusal durum olarak kabul edilmesidir. Bu sanatsal tavırda doğaya dışarıdan bakan sanatçı, doğayla bir yargulama ilişkisine girmeden, doğayı kendi iç bilişsel sürecinin dışavurumunda bir araç gibi kullanır.³⁹

O güne kadar çoğu zaman teolojik nedenlerle hor görülüş sübjektif hislerin, empresyonistlerin güzelliğe verdiği anlatımın yoğunluğuyla kendisine tolerans gösterilebilecek bir nitelik kazandığını söyleyebiliriz. Özellikle kilise sanatında kişisel duyumun Tanrısal hizmetinin sanatsal ölçüde zorunluluğu düşünüldüğünde, sanatçının Tanrı dışı esrimelerinin kabul edilebilirliğinin değeri daha iyi anlaşılabilir. Paul Cezanne bu bakış açısını şu şekilde dile getirir: "*Büyük ustaların doğa betimlemelerini aceleyle yaptıklarına inanıyorum, çünkü hiçbirini doğanın gerektirdiği o gerçek ve özgün boyutu taşıyor.*"⁴⁰

Cezanne'nin ölümünden iki yıl sonra ise, 1908 Paris'inde Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde ortaya çıkan Kübizm, yukarıda bahsedilen anlamda kritik ve tarihsel yargulamanın çok

³⁸Ross Kistler, "Freud, the Primitive and the Avant-Garde (2)", erişim: 06/01/2016, <http://evergreen.loyola.edu/brnygren/www/Horons/freud.htm>

³⁹ Marina Ferretti Bocquillon, *Empresyonizm*, trc. Gökçe Tuncer (Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2004), 15.

⁴⁰ Atmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 28.

ötesinde bir yerde durdu. Kübistler için gelenekle girilecek ilişkinin biçimi bir yargılama ve değerlendirme değil, bir yıkım ve saldırı olabilirdi. Yüzyıllarca insan doğasının en temel kategorilerini tasarımsal idealler adına yadsımış ve yok etmiş klasik sanat, ölçü ve nitelikleriyle ortadan kaldırılmalı, nesnelere yalın duyuşal görünüşlerinden kurtarılmalıydı.⁴¹

Kübizmi sanat felsefesi açısından 'yeni' yapan unsurlardan birisi, resimsel ölçü olarak düşündükleri kavramsal niteliktir. 'Kavramsal'a verdikleri kendilerine özgü anlamla onlar, geleneksel sanat yapma biçimlerinin dışında bir yol tuttuklarını iddia ederler. İlkel sanatta gördükleri dürtüsel dışavurumlar karşısında büyülenen kübistler, insanın en temel özelliği saydıkları id'e ilkel-lerin verdiği sanatsal biçimlerle karşılaştıklarında, bunu sanatsal bir kavramsallaştırılma olarak yorumladılar. Onlara göre ilkel yapıtta gerçekleştirilen şey dünyanın doğrudan ya da dolaylı bir temsili değil, insanın temel dürtülerini görünür kılacak simgesel ve kavramsal ifadelerdi.⁴² Etnografik nesnelere üretim sürecindeki ruhbilimsel motivasyonların sadeliğini yakalamaya çalışan kübistler, bu çalışmaların doğrudan kendilerine öykünmekten ziyade, bu nesnelere varsaydıkları motivasyonlarla ilgilendiler.

Çalışmamızın kritik noktalarında birisini oluşturan bu konu, 'kavramsal' kavramının sanat tarihindeki evrim süreci açısından son derece önemlidir. Avangard sanatın tüm akımlarında ortak bir konu olarak ne'liği tartışılan sanatsal kavramsallaştırma, geleneğin genel kabullerinin dışına çıkar. Sanatçının kendi dışındaki aşkın bir gerçekliğe duyduğu hayranlığın subjektif yorumlarından, daha kişisel konulara yönelik sanatsal ilgi, kavramsallaştırmanın da içeriğinin değişmesine neden olmuştur. Burada gözden kaçırılmaması gereken husus, kübistlerin primitif sanat objelerinin yaratımında gördükleri dürtüsel dışavurumlar için düşündükleri tanımları karıştırmaktır. İlkelerin sanatındaki baskılanmamış yaratımın tekillik ve öznelliğini 'kavramsal' olanla ilişkilendirmek yanlış olacaktır. Başka bir ifadeyle 'kavramsallığı', sanatçının dışsal ya da içsel, ölçsüz dışavurumlarına indirgemek, konunun tüm yönlerini görmemize de engel olacaktır.

⁴¹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 7. Baskı (İstanbul: Remzi Kitapevi, 1981), 165.

⁴² Atmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 47.

Kübistlerin ayırt edici vasfı, klasik sanatın ideayı olumlamasına karşın, onların bu tür bir olumlamayı olumsuzlamalarıdır. Kübistlere göre var olan gerçekliğin idea karşısındaki değersizliği, sanatsal temsilin betimlemeyle ilişkilendirilmiş olmasına bağlıdır. Klasik üslubun yadsıdığı fenomenal gerçekliği yeniden hatırlatmak ve ona kaybettiği değeri yeniden kazandırmak isteyen realistler dahi, kübistlere göre böylesi bir betimlemeci kabulün etkisi altında çalışırlar.⁴³ Oysa tartışılması gereken konu, gerçekliğin görünenin ötesindeki idealitesinin ne'liği ya da bu idealite karşısındaki kayıp görselliği değildir. Kübistlere göre her ikisi de bir yönüyle görünüş sorunu olan bu sanatsal algı, sanatçının var olan nesnellik karşısındaki tekil varoluşsal öznelliğinin duyumunu dışavurmaz. Sanatçı adı geçen iki geleneksel biçimde de fiziksel ve ruhsal yeteneklerinde tam bağımsız değildir.⁴⁴ Kübizm öncesi sanatta dışsal nesnellüğün sanatçı tinselliğindeki dolayımı, sanatçı id'inin ilişkili olduğu kozal bağıntıların dışlandığı bir dolayım sürecini yansıtır. İster ideal olsun ister reel, sanatçı iki dışsallık karşısında da id'siz bir çaresizlikte durur. Freud'da id'in, saldırganlık ve cinsel üreme gücünün kaynağı olduğunu hatırladığımızda daha net bir şekilde anlaşılabilir bu çaresizlik, kübistlere göre geleneksel sanatçıları iğdiş eden yapısal durumdur. Onlara göre arzusuz, hırssız, güvenliksiz, şehvetsiz iğdiş edilmiş sanatçı, yüzyıllarca dışsal gerçeklik karşısında onu kutsayıcı ya da afazik bir şekilde izleyici olarak kalmıştır.

Bir çıkarım yapacak olursak, ilk bakışta paradoksal görünebilecek aşağıdaki ifadeleri hipotez olarak öne sürebiliriz: Klasik güzel sanatlar ile Kübizm arasında var olan karşıtlıkta, zeminde devam etmekte olan yapısal gelenek tamamen ortadan kaldırılmaz. İki sanatsal kavrayışta da sanatçının sanat algısını belirleyecek karakteristik problem, gerçek'in ne olduğu ve nasıl ifade edilmesi gerektiğidir. Gerçek'in 'kendinde' ne olduğu ya da sanatçının izleniminde belirliş biçimi, kübistler için ontolojik bir sorun olarak görülmez. Sanatın temelde duyuşsal algıyla kopmaz bağına düşündüğümüzde kabul edilebilecek bu sanatsal algı, sanatın özü itibariyle bir 'tasarım' olduğu

⁴³ Öndin, XX. *Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*, 29.

⁴⁴ Constant Nieuwenhuys, "Manifesto", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*, trc. Ufuk Kılıç, haz. Ali Artun (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 264.

gerçeğinin ön kabulünü yansıtır. Klasikte ideal güzelin duyusal ve rasyonel, romantikte duygunun, kübistte id'in, sürrealistte bilinçaltının tasarımları, bir bütün halinde tarihsel bir zaman-mekânsallıktaki tasarımlamanın neticesini verir. Dolayısıyla klasik gelenek ile ön-avangard akımlardaki karşıtlık, gerçekliğin yadsınmasıyla ilgi değil, aynı objenin farklı insansal yetiler kullanılarak farklı şekilde tasarılanmasıyla ilgilidir.

Özetle, kübistlerin kopardığı gürültünün aksine, idealist akla ya da dürtüsel duyguların dışavurumuna sanat değeri biçen akımların ilişkisinin, yapısal bir kopukluğu imlemediğini söyleyebiliriz. Daha çok sanatsal tinin tamamlanma sürecini yansıtan ilişki, etkileşimi mümkün kılan ontolojik nitelik fark edilemezse, bir kopukluk olarak görülebilecektir. Hegel'in mantıksal, doğa ve tin alanındaki kavramsal bağıntılarda göstermeye çalıştığı özdeşlik ve ayırım ilişkileri burada da aynen geçerlidir. Olgusal tekillikleri ontolojik birlik-teliklerinde göstermeye yetenekli olmayan insanın duyusal yetileri, her bir olgusal durumunu, daha derindeki ilişkiler ağının dışındaki bir ayırmda gösterir. Duyu yetileriyle ussal yetilerin yapısal özlerine uygun kullanımlarıyla erişilebilecek bu diyalektik görü biçimi, nedensellik ilişkilerindeki içkin devinimi kavrayabilecek bir eğitimi gerektirmektedir. Çalışmamızın amacını aşan konu, buradaki haliyle; sanatsal tinin görüngülerine olgusallık kazandıran içkin neden-sonuç bağıntılarının bilinmesinin zorunluluğuyla sınırlandırılmalıdır. Aksi halde sanatsal akımlar arasındaki karşıtlıklar, duygusal ya da ideolojik kamplaşmaların ötesine geçmeyecek bir farklılığa hizmet eder ki, bu da bilimsel kriterler için yeterli olmayacaktır.

3.b. Dadaizm: Saltık Nihilist Olumsuzlamanın Ontolojik İmkânı

Sanayi sonrası yaşamın küskünleri olarak, Avrupa'nın içine düştüğü tüm insanlık dışı uygulamaları sanayiyle özdeşleştirdikleri uygarlığa yükleyen erken avangardlar, henüz hayattayken kendilerinden daha radikal bir protestoyla karşılaştılar. *O dönemde Zürih'te bulunan tüm genç sanatçılar, savaşa muhalif bir ekip olma dürtüsüyle bir araya gelme ihtiyacı içindedir... Rastlantısal bir sözcük olan Dada ile adlandırdıkları hareket, dünyadaki mevcut düzenlere karşı koymak temelinde şekillenirken; "savaş ve milliyetçiliğin ötesinde, farklı idealleri için yaşayan" özgürlükçü insanların varlığını sürdürdüğünü*

dünyaya hatırlatma amacı taşıyan, devrimci bir başkaldırı olarak tanımlanır."⁴⁵ Bununla beraber dadaist başkaldırının devrimci karakteri göz ardı edilemeyecek bir gerçeklikken, bu karakterin duygusal büyüüne kapılıp daha temel bir gerçekliği unutmamak gerekir: Her türden amaç Dadaizm'in dışındadır.⁴⁶ Kendilerinden önceki sanatsal algıyla protest bir ilişkiye giren dadaistler, tarihsel olarak bu karşıtlıktan beslenmişlerdir. Fakat onlar, sanat tarihi içindeki kendi ayrımlarının böylesi bir karşıtlık ilişkisine indirgenmesini de istemezler. Daha sonraları başta Picabia olmak üzere bazı grup üyelerinin gruptan kopmalarının nedeni olacak bu bakış açısı, Dada'nın yapmak istediğini tam olarak anlayanlar dışında çoğu zaman anlaşılammıştır.

Öncelikle, dadaistlere göre her ne türden olursa olsun bir amacın varlığı, anlam sorunuyla ilgilidir. Anlam ve amaç kavramları felsefi, dinsel, sanatsal, klasik tüm dizgesel yapılarda zorunluluk ilişkisiyle karşımıza çıkar. Potansiyel bir amacın varlığı, dolaylı ya da dolaysız, doğru ya da yanlış bir anlam'ın varlığını zorunlu olarak gerektirecektir. Mantıksal bağtılarındaki içsel geçişlilikten dolayı, ilişkileri her tür kategorizasyonda gösterilmek zorunda olan bu kavramlar, birbirlerinden yalıtıldıkları durumlarda mantıksal boşluklara neden olurlar.⁴⁷ Dolayısıyla dadaistler gibi anlam sorununun varlığını başlangıçta yadsıyan sanatçılar için, belirlenmiş bir amacın varlığı, ortadan kaldırmaya çalıştıkları geleneksel kabullere geri dönmek olacaktır. Örneğin Picabia'nın başlangıçta kübistlerle kurduğu yakınlığı sonlandırırken gösterdiği agrasif tavır, ilk elden politik bir tavır gibi görülebilse de, kanımızca bu durum daha derindeki bir karşı çıkmayı imler. Sanat nesnesinin kübistler tarafından ekonomik bir nesneye dönüşmesine gösterdiği tepki⁴⁸, Picabia'nın çağın moda ideolojilerinden etkilenmesiyle ilişkilendirilerek açıklanabilir. Aynı tepkiyi daha sonra kurucularından olduğu Dada'ya da gösterecek olan Picabia için bu açıklama biçimi, bir yönüyle gerçek-

⁴⁵ Özlem K. Erenus, *Marcel Duchamp Sanat Ve Felsefesi* (İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014),103.

⁴⁶ Charles Harrison-Paul Wood, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, trc. Sabri Gürses (İstanbul: Küre Yayınları, 2011), 284-285.

⁴⁷ Hegel, *Mantık Bilim Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (Küçük)*, 240.

⁴⁸ Francis Picabia, "Dada Manifestosu", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*, trc. Elçin Gen, 149.

çi olsa da hayli eksiktir.⁴⁹ Çünkü Picabia için ekonomik nesneleştirilmenin kökeninde, varoluşu belirli amaçlar doğrultusunda görme eğilimi yatar. Bu eğilimin neticesi olarak fenomenal nedensellik ilişkilerinin insana hissettirdiği amaçlılık, varoluşun kendisi olan nihilizmi görmemizi engeller. Oysa anlayabileceğimiz bir dizgeselliğin ötesinde varoluş, pür karmaşası ile anlamlı bir amaç için değil, anlamsız bir hiçlikte var olur. Böylesi bir hiçlik ve amaçsızlıkta, sanatı ekonominin bir nesnesi haline getirmek bile yeni bir amaç var etmek olacaktır ki, bu dadaist düşünüş için imkânsızdır.

Picabia'nın nihilizmin önünde bir engel olarak düşündüğü parasal ilişkiler, sosyalleşmenin zorunluluklarıyla baş edebilmek için işlevine ihtiyaç duyduğumuz alış veriş formları değildir. Para, Picabia'nın sözlüğünde, geleneksel tinin tüm kavramlarını kendisine bağlayan Tanrı kavramına karşılık gelir.⁵⁰ Yeni durum ve olanakların anlık fenomenal düzlemde birbirlerini izledikleri, değişme ve dönüşmelerin bu düzlemdeki izlenimlere göre biçimlendiği ereksiz varoluşta karşıtlıklar, öznenin olgular dünyasındaki rastlantısal varoluşuyla ilgilidir. Oysa Tanrı kavramının tüm ilişkiler ağını belirlediği geleneksel kültürde dinsel referanslar, bu türden karşıtlıklara olanak tanımaz. Olgular evreninde göstergelerarası izlenim ilişkileri, uzak ereğin yokluğunun sağladığı olanaklarla istencin ağırlığından kurtularak, hiç'in uzamında zaman-mekânsal, anlık, politik bir tinsellikte var olurlar. Aynı zamanda kurgul tinselliğe karşın bu politik tinsellik, tekil insanı tümel zorunluluk ilişkilerinden kurtaracak olan yegâne özgürlük olanağıdır. Deleuze'un uyguladığı deconstrüksiyonla Spinoza'ya söylediği etik özgürlüğün ilk aşaması olan bu olanak,⁵¹ Picabia için de izlenimler ötesi 'gönderen'ler alanını yadsıyabilmenin reçetesidir. Tristan Tzara'ya göre varlık alanında yalıtılmış bir gösterge olarak duran yapıt, izlenimi olduğu bu varlık alanı gibi, nedene ve kurama dayanmayan ilişkisiz, kopuk, bağıntısız olmalıdır. "*Düzen=düzensizlik; ben=ben-olmayan; olumlama=yadsıma: Mut-*

⁴⁹ Francis Picabia, "Bay Picabia Dadacıardan Ayrılıyor", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*, trc. Can Gündüz, 152.

⁵⁰ Francis Picabia, "Yamyam Manifestosu", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*, trc. Mustafa Tüzel, 151.

⁵¹ Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, trc. Ulus Baker (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000), 18-19.

*lak bir sanatın yüce ışıkları. Düzenli ve kozmik kaosun saflığında saltık, süreksiz, soluksuz, ışısız, denetimsiz bir anı kapsayan şu kürecik içinde sonsuz.*⁵² Geleneğe geri dönmenin korku nesnesi olarak para, bu yüzden Picabia için bir gözdağı olarak görülür. Dolayısıyla para'nın Tanrı olarak düşünülmesi, tüm bu referans sistemlerini ulaşılmış olan nihilist çağa yeniden geri yüklemek olacaktır.

Dadaistlerin 'yeni gerçekliği', geleneksel ideal gerçeklik algısında olmadığını düşündükleri; yaşamın kendi sınırlarında kalması gerektiği prensibine dayanır. Karşıtlıklardan meydana gelen yaşam, yüzyıllardır hayatın dışına düşen sözde ideal ölçülerle yargılanarak, karşıtlıkları giderilmeye çalışılmıştır. Çoğu zaman öznel perspektifler altında kişisel gerçeklik algısını belirleyen bu ideal ölçüler, esnek olmayan karakterleriyle doğada işlemekte olan diyalektik ilişkiyi tin alanına kapatırlar. Çok daha gerilerde doğa-tin, ruh-beden gibi felsefi ve teolojik çatışmaların etkisindeki bu varlık tasarımı, özellikle politik işlevsellikleriyle genel kabul görmede zorlanmamışlardır. Dadaistler böyle bir varlık tasarımının neden olduğu yaşam dışı tinselliği hayata yeniden geri döndürebilmek için, sanat ve yaşam arasındaki sınırların kaldırması gerektiğini düşünürler. Yıkıcı ve tahripkâr seçimleriyle sanat karşıtı bir tavır üzerinden ulaşmak istedikleri bu 'yeni gerçeklik' algısı, onları kendilerinden öncekilerden radikal olarak ayıran temel özelliktir. "*Toplumsal, kültürel ve sanatsal anlamda kurulu düzeni yıkmaya ve sorgulamadan kabul edilen uzlaşım değerleri yadsımayı amaç edinen Dada sanatçıları, söylemlerini ifade etmek üzere; rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik yöntem ve teknikleri sanatsal sürecin içine taşırlar.*"⁵³

Dadaistlerin başarmayı tasarladıkları yaşam ve sanat arasındaki sınırların kaldırılabilmesinin olanağı, öncelikle sanatın insana ait olduğuyla ilgili bir önyargıya dayanmaktadır. Klasik düşünüşte insanın ayırt edici vasıflarından biri olarak düşünülen sanat yapma yetisi, onlara göre bu düşünce biçiminin varlık algısının bir sonucudur. Bu algıya göre diğer varlık kategorileri arasında tercih edilmiş bir niteliğe sahip olduğu farz edilen insan, yaşamın

⁵² Tristan Tzara, "Dada Manifestosu", *Sanat Manifestoları Avantgard Sanat Ve Direniş*, trc. Kaya Özsezgin, 121.

⁵³ Erenus, *Marcel Duchamp Sanat Ve Felsefesi*, 104.

kendine ait olmaktan daha ziyade, onun dışında ve çoğu zaman ona rağmen durur. Dadaistlere göre varlıkla kurulan bu temasın, bir aitlik ilişkisini değil bir tavır alma ilişkisini imlediğini söylemeliyiz. Sanatsal olan söz konusu olduğunda 'estetik tavır'la kavramsallaştırdıkları bu ilişki biçimi, sanatın yaşam dışılığının da gerekçesini oluşturan epistemolojik belirlenimdir. Varsayılan us yetisiyle yaşamı kategorik yargılama süreçlerinden geçirecek, analitik karşıtlıklara bölen insan, yaşam dışılığının intikamını alan bir tavırla hayatı sonsuz parçalara ayırır. Oysa hayat, dış dünyayla ilişkilerinde kendilerine hiçbir özel nitelik atfetmeyen ilkelerin sanatında gördüğümüz gibi, karşıtlıkların coşkuya çözüldüğü bir girdaptır.⁵⁴

Tüm bu yıkıcılıkları, isyanları, taşkınlıkları hatta saldırganlıklarına karşı Dadaistlere pür nihilist diyebilir miyiz? Hiçbir ideal, yasa, ahlak, gelişme, iyilik ve mantıksal ölçü tanımamaları onları ideal ölçüler karşısında 'yeni çarmıhtakiler' yapar mı? Hatta kendi ölümleriyle beraber, hiççiliğin de ölümünü ilan etmekten çekinmeyen bir akımın nihilizmini yargılamada tereddüt etmeli miyiz? Yoksa 'yeni gerçeklik' arzuları onlarda var olduğunu düşünebileceğimiz gizli bir umudun işaretini mi verir? Bu sorulara verilebilecek cevapların bulunması zorunlu çok cephelilik, cevapların dadacı saldırganlığa dayanabilmesi için bir ön gerekliliktir. İndirgemeci analitik bakış açılarının daha baştan reddedileceği bu düzlemde cevaplar, karşıtlıkları da kuşatan bir kapsayıcılığı göstermek zorunda kalacaklardır.

Öncelikle şunu belirtmeliyiz ki; politik, ideolojik, dinsel geleneklere ait her türden içeriğe gösterdikleri mukavemete duyulan hayranlıkla dadaist olmak, kanaatimizce pür duygusallık olacaktır. Aynı şekilde dadaistleri sanayi sonrası Avrupa'nın, savaştan arta kalmış nihilist çocukları şeklinde yargılayıp küçümsemek de benzer bir indirgemeciliktir. Kanaatimizce politik, tarihsel, duygusal çok yönlü nedenleri olmakla beraber, Dadaizm gibi bir akımın varlığı daha gerçekçi açıklamalar gerektirir. Bu konuyu biraz genişleterek dadaistlerin gerçeklik algısının gündelik dildeki nihilist kavramına denk gelip gelmediğini görelim.

İnsan tinselliğinin tarihsel deviniminin sürekliliğini düşündüğümüz-

⁵⁴ Richard Huelsenbeck, "Dada Manifestosu", *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*, trc. Elçin Gen, 115.

de, zaman-mekânsal tarihsellik, yakın ve uzak nedensellik ilişkilerine geri döner.⁵⁵ Mantıksal ve fenomenal gerçeklikler alanında yokluğu düşünülmemeyecek bu bağıntılar, olgusal neticeleri itibariyle insan için bir yargılama nesnesi olmadan önce, anlaşılması beklenen gerçekliklerdir. Her bir bilfiil şey ve durum için geçerli bu ontolojik yapısalılık, varlığın toplamda bir logos olduğunu keşfettiğimiz antik çağlardan bu yana geçerli felsefi kriterdir. Dolayısıyla tümel ya da tekil tüm varlık kategorileri için geçerli bu metodoloji, diğer akımların tarihsel niteliklerinin tespitinde olduğu gibi Dada'ya da uygulanabilir bir nitelik taşır. Her ne kadar dadaistler tüm yapısal dizgellikleri sanatsal üsluplarında yadsıdıklarını söyleseler de⁵⁶, dışsal bir göz her zaman onları kategorize etmeye devam edecektir.

Kendi iddiaları olan yaşamın zıtların birliğinden meydana geldiği fikrinden hareket edecek olursak, dadaistleri daha iyi anlama şansına sahip olabiliriz.⁵⁷ Arzuladıkları 'yeni gerçeklik'in hayata doğrudan uyumluluğu, hiç kimsenin inkâr edemeyeceği bir düşüncedir. Nihilist dünya görüşünün aksine hayatın kendisine dönmek gibi bir arzuya dayanan bu perspektif⁵⁸, Dada'ya pür nihilist dememizi engelleyen en önemli noktadır. Hayatın analitik bir göze ayrımlar ve karşıtlıklar olarak görünen yapısına bakarak, onu kendi öznel beklentilerine göre kategorize edenler, Dada'nın kastını anlayamayacaklardır. Böyle bir kategorizasyonun, yaşama doğrudan teması engelleyen antropomorfist bir özden beslendiğini her zaman akılda tutmak gerekir. Özellikle Yahudilik ve Hristiyanlık gibi insanın seçilmişliğini esas alan dinlerde köken bulan ve daha sonra birçok ideolojik bakış açısına da esin veren bu fikir, halen, insan düşünüş ve duygusunu etkilemektedir. Zihin ve duygu dünyasına örülen bu epistemik bariyerle insan, var olanlar ile doğrudan temasa geçebilme yeteneğini çoğunlukla kaybeder. Bu bakış

⁵⁵ John B. Cobb, Jr, *A Glossary with Alphabetical Index to Technical Terms in Process and Reality Whitehead Word Book* (Claremont: P&F Press, 2008), 31-32.

⁵⁶ Göksel Nil, "Yazgıdan Kaçabilmeyi Bir Tek Dada Sağlar", *Dada Bakire Bir Mikroptur*, trc. Halil Duranay- Cemal Akyüz-Abidin Mahmut, haz. Halil Duranay (Kocaeli: Kült İletişim, 2014), 2.

⁵⁷ Ball Hugo, "Günlük Notları 1916 (Seçilmiş)", *Dada Bakire Bir Mikroptur*, 50.

⁵⁸ David Hopkins, *Dada Ve Gerçeküstüçülük*, trc. Suat Kemal Anı (Ankara: Dost Kitapevi, 2006), 54.

açısına göre antropomorfist bir dolayımında görülen dış dünya, dolayımı belirleyecek öznel beklentiler ne kadarsa o kadar bir personada belirecektir.

Dadaistler sanat yetisinin sağladığı imkânla, kendilerini dahi inkârdan çekinmeden, hayatı kategorize edecek tüm öznel dolayımlara başkaldırırlar.⁵⁹ Varlığın yokluk'la karşıtlığının birliğini kavradıklarında, bunun aynı zamanda kendi varlıklarının yokluğu için de geçerli olduğunu kavrarlar. Sanatın ontolojik nesnel gerçekliğe insani duyusal yetilerle ulaşabileceğinin en açık delillerinden olan bu kavrayış, kavranan gerçekliğin metafiziksel derinliğiyle ilişkili olarak esrime ve coşkuyu tetikler. Kanaatimizce dadaistleri diğerlerinden daha saldırgan kılan nitelik, varlığın ontolojik yapısındaki bu diyalektik ilişki ağını görebilmiş olmalarıyla ilgilidir. Dolayısıyla ontolojik yapıdaki karşıtlık ilişkisine yaptıkları sanatsal vurguyla, dadaistleri karşı çıktıkları her şeyi, aynı zamanda kabul ettiklerini de söyleyebiliriz. Hiçbir şey için hiçbir ölçünün olmadığı dadacı esrime durumunda, tek gerçeklik, var olan her öznel görüngünün inkârı olacaktır. Bu 'gönderen'siz ya da referansız yeni gerçeklik, yüzyıllarca inanç ve akılla yorulmuş çağdaş insana, hayata doğrudan dâhil olabilmenin dadacı imkânını verecektir.

Dadaistlerin talihsizliği, tarihsel olarak kendilerine biçtikleri dışlayıcı düşünsel/sanatsal tutumun, ontolojik açıdan yapısal imkânsızlığıdır. Burada onları felsefi mantıksal bir jargonla yargılama niyetinde değiliz. Duygu, tasarım, sezi gibi insansal yetilerin, saltık bilgi alanının ideal kategorizasyonlarıyla ölçülüp değerlendirilmesi, elbette ki arzu edilen bilme ve anlama neticesini vermeyecektir. Tam da böylesi bir nedenle kendilerinden öncekilerde gördükleri 'eksiklik', 'kendini beğenmişlik', 'akıllılık', 'ahlaklılık', vb. özelliklere duydukları nefretle coşan, saldırganlaşan grup üyelerini bilgi kuramsal bir değerlendirmeye yargılamak haksızlık olur. Öznel tasarımın kavramsal yapının nesnel düzleminde değerlendirilmesi metodolojik olarak bilgi kuramsal bir hata olur. Dolayısıyla, Dadaistler başta olmak üzere, tüm avangard akımları, ideal bilgi için referans sistemi olarak kullanılan ontolojik prensiplerin çarmihına germek büyük haksızlık olacaktır.

Dadaistlere ve diğer avangard sanatçılara yüklenmek istenen nihilist

⁵⁹ Birsen Çeken ve diğerleri, "Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada", Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt 10/20, 2017, 20.

yargısının yanlışlığı, öncelikle saltık bir nihilizmin varlığının varoluştaki olanaksızlığıyla ilgilidir. Tüm kavram durumlarında olduğu gibi nihilizm kavramını da, sadece mantıksal epistemik bir soyutlamada dolaysızlık içinde düşünebiliriz. Spinoza'nın kullandığı 'tüm belirlenimler olumsuzlamadır'⁶⁰ aksiyomundan hareketle, mantıksal düzlemde bir kavramı kendini olumsuzlayan tüm iç ve dış ilişkilerden soyutlayabilme imkânına sahibiz. Zihnin soyutlama yeteneğini kullanarak yaptığı bu çıkarım, bugün elimizdeki mantıksal ilkeler dediğimiz ilkelerin kendisine dayandığı bir çıkarımdır. Fakat burada sorun, epistemik soyutlama ile ontolojik bağıntıları arasındaki görülmesi zorunlu iç ilişkilerin, çoğu zaman görülememesinin doğurduğu hatalardır. Metodolojik hataların neden olduğu bu görü eksikliği, epistemik soyutlamayla ontolojik gerçeklik arasında kurulmak zorunda olan diyalektik ve kurgul bağıntıyı engeller.

Hegel'in doğal bilinç dediği bilinç seviyesine karşılık düşen bu algılama biçiminde, var olan her şey, kendi tekilliğinde ve analitik bir ayırımda görünür.⁶¹ Bu bilinç için mantıksal düzlem ya da fenomenal düzlem, analitik ayırım için eş değer benzerlikler taşırlar. Nasıl formel mantık düzleminde epistemik dolaysız soyutlamalara erişebiliyorsak, aynı durum, fenomenal alanın değerlendirmesi için de geçerlidir. Bilfiil şeylerin bağıntılı olduğu nedensellik ilişkilerini, yakın nedenselliklerle sınırlandırmak bu bilince göre sorun değildir. Burada kozal nedensellikler ve bu nedenselliklerin daha uzak metafizik bağıntılarının göz ardı edilmesi bir sorun teşkil etmez. Dolayısıyla duyusal algının sübjektif yorumu olarak analitik görü, hiçbir zaman ontolojik nesnelliği, nesnelğin kendi iç gerçekliğinde değerlendirme iddiasında değildir.⁶² Analitik algı düzeyinde doğru bilgi ve yargılar, belirli bir öznenin belirli zaman-mekânsal tarihselliğiyle sınırlıdır. Kişisel tarihselliğin analitik yorumu dediğimizi bu duyumsama, özneye her zaman görelî bir bilgi verir. Bilimsel tanımlama için nesnelğin zorunluluğunu düşündüğümüzde, duyusal algı düzeyindeki öznel içeriğiyle bu bilgi, yargı ve tanım için yeteli değildir.

⁶⁰ Hegel, *Mantık Bilim Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (Küçük)*, 171.

⁶¹ Hegel, *Tinin Görüngü Bilimi*, 24.

⁶² Hegel, *Mantık Bilim Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (Küçük)*, 105-106.

Bir kavram olarak nihilizm içeriğindeki her tür olumsuz çağrışımla beraber, yukarıda sıraladığımız epistemolojik süreçlerin tüm sonuçlarını paylaşır. Dolayısıyla avangardların kısmi, dadaistlerin ise saltık olarak ulaşmak istedikleri nihilizm, ontolojik anlamda varlığı imkânsız bir kategoridir. Tarihsel nihilist iddialara bakıldığında da onların ontolojik bir nesnelliğin ifadesi olmaktan daha çok, sübjektif duygu ve düşüncelere dayandığı rahatlıkla görülebilecektir. Saltıktık olmaktan ziyade belirli nedensellik ilişkilerine karşı geliştirilen bu itirazlar, özellikle sanat alanına geçildiğinde duygusal coşkunun da tazyikiyle daha yoğun ifade biçimleri bulabilmektedir. Diğer disiplinlerde daha az gördüğümüz nihilist neticelerin, sanat alanında çokça karşımıza çıkmasının, sanatsal ifadenin duygusal yönüyle doğrudan ilişkisinin bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz.

Özellikle dadaistlerde gördüğümüz son sınırına ulaşmış bu duygusal esrime, sanatsal ifadenin ideale tutkusundan, var olan her şeyden nefrete uzanan öyküsünü anlatmada tarihsel bir izlektir. Öncüllerindeki ‘ideal güzel’ tutkusunun sarhoşluğuna başkaldıran avangardlar, yeni gerçekliği çağlarına karşılık gelecek şekilde kurgularlar. Onlara göre içine doğdukları karanlık gerçeklik, ideal güzelin hissedilebileceği hiçbir kaynağa sahip değildir.⁶³ Tarihsel çirkinliğin tehditkâr bakışları karşısında çaresiz sanatçının ifade edebileceği tek yeni gerçeklik, çirkinin sanatı olacaktır. Dolayısıyla tarihsel yakın nedensellik ilişkileriyle koşullu bu yeni sanatsal gerçeklik, ontik referanslarla temellendirilmiş bir gerçeklik tasarımının peşine düşmez. Nefreti saltık bir nihilizmi değil, tarihsel bir küskünlüğü çağırıştırır.

Görüldüğü gibi geleneksel ‘güzel sanat’ a muhalefetiyle avangard sanat, mantıksal ve duygusal standartlara köktenci bir itiraz olarak karşımıza çıkar. İnsanın bilme ve ifade etme yetisinin sınırsızlığını düşündüğümüzde, bu itiraz son derece doğaldır. Kendi ve dışındakilerle kurduğu ilişkisini anlama refleksiyle kuran insanoğlu, tarihsel bir epistemik belirlenime hapsolmamaktadır. Epistemik, sanatsal her açıklama biçimi, bilme ve hissetme yeteneğimiz karşısında eksikliğiyle kalmakta, her açıklama daha var olduğu anda eksikliğini de beraberinde getirmektedir. Sanat tarihindeki geleneksel ve çağdaş akımların arasındaki çatışmanın tözsel nedenini oluşturan bu

⁶³ Tristan Tzara, “Dada Manifestosu”, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*, 118-119.

durum, yeni yazılacak tarihler için de geçerliğini sürdürmeye devam edecektir. Özetle söyleyecek olursak, bu durum insan soyunun transandantal koşulluğunun kaçınılmaz bir göstergesidir. İnsanı da içine alan transandantal ontolojik prensip, potansiyel ya da olgusal her bir şey ve durumu kuşatmaktadır. Özdeksel boyutluluğun sınırlarında her zaman eksiklikleriyle olgusallaşmak durumunda olan bil fiil tekillikler, eksikliklerine getirilen eleştirilerle, tarihte bir tamamlanmaya doğru açılmaktadırlar. Analitik bir bilincin karşıtlıklar ve yıkımlar olarak gördüğü bu paradigmlar ve akımlar arası çatışmalar, tinin tarihte açınımı olarak görülebildiğinde, saltık bir nihilizm olarak değil tarihsel olumsuzlamalar olarak görülebileceklerdir.

Sonuç

Dünya üzerinde var olduğu günden bu yana içinde bulunduğu çevreye kendisini eklemlenmeye çalışan insanoğlu, bunun hayatta kalmanın temel prensibi olduğunu çok erken fark etti. Fakat eklemlenmenin önündeki engeller olarak doğadaki yalnızlığı ve türsel eksiklikleri, bir gözdağı olarak büyük korkularının nedenini oluşturdu. Acınası çaresizlikleriyle insan soyunun ilk öncüleri, tüm bu hüznün ortasında yaşam içgüdüsünün sağladığı motivasyonla, genlerini bir sonraki nesle devretmenin kavgasını verdiler. Vahşi yaşama karşı içinde bulunduğu çaresizliğe karşı mucizevî ilk ışık, insanın doğa ötesi yetilerinden geldi. Bilme, moral ve estetik yetiler, insanı içine düştüğü girdaptan bugüne taşıyarak, doğa karşısındaki yoksunluğunu tersine çevirecekti.

Çalışmamız özelinde estetik yeti, yukarıda ifadesini bulan insan soyunun var olma serüveninin başat unsurlarındandır. Ontolojik niteliğiyle bu yeti, bilinmek istenenin bilgisine ulaşma ve ulaşılan neticenin ifade edilmesinde vazgeçilemez öneme sahiptir. Sezinlenen 'gerçek'liğin duyusal dışavurumuyla edimsellik kazanan yeti, insan için bilme kadar ifade etmenin de transandantal zorunluluğunu ortaya koyar. İlkel sanat yapıtlarından modern sanatsal anlatımlara kadar insanoğlunun tüm estetik serüveni bu zorunluluğun en açık göstergesidir.

Dönemsel gerçeklik algılarının yansımaları olarak düşünebileceğimiz sanat yapıtları, gerçeklik algısının değişim ve dönüşümlerine hem maruz kalmakta hem de bu algının yenilenmesine katkıda bulunmaktadır. Bu

çerçeve de estetik serüvenin tarihsel gerçekliğinin açıklığı bu şekilde önümüzdeyken, sanat tarihine dair dönemsel bölümlenmelerin niteliği de bir kez daha önem kazanır. Çalışmada konu edindiğimiz; sanat yapıtlarında ifadesini bulan ‘gerçek’in estetik anlatımı, tarihsel süreçte geçirdiği aşamalarla bize her dönemin tinsel izlenimini verir. Burada bizim için kritik nokta, dönemsel tinsel izlenimlerin sanat yapıtlarını devindirmede ne türden bir etkiye sahip olduğudur. Çoğunlukla diğer disiplinlerde olduğu gibi sanat tarihi bölümlenmelerinde de, yapısal ontolojik etkilerden daha ziyade sosyopsikolojik gerekçelendirmeler öne çıkar. Yukarıda gösterildiği gibi sosyopsikolojik gerekçelerin fenomenal yakın nedensellik ilişkileri üzerinden tanımlandığını düşündüğümüzde, bu durum problemlile hale gelmektedir. Çünkü fenomenal ‘gerçek’lik, ‘gerçek’in sadece zaman-mekânsal görünüşünü ifadeye yeteneklidir. Bu niteliğiyle tarihsel tinin fenomenal görünüşünün ötesindeki ‘gerçek’in ontolojik niteliği, tarihsel anların geçişliliğinde uzak nedensellik olarak kaybolur.

Antik ve modern sanatın arasındaki öne çıkan karşıtlık/düşmanlık ilişkisi, çoğunlukla böyle bir fenomenal okumanın neticesinde gelişmektedir. Dönemler arası tinsel geçişlilikleri sosyo-psikolojik ve siyasi söylemler üzerinden takip eden bir zihin, geçişliliğin yapısal zorunluluklarını göremez. Bu bakış açısına göre ideaya öykünme olarak değerlendirilen antik sanatla, ideasız bir çirkinliği beğenmeyle ilişkilendirilen avangard sanat birbirinden yalıtılmış akımlardır. Bu yalıtımda karşıt kutuplar olarak görünen akımlar, nesnel bir anlama sürecine tabi tutulmaktan daha ziyade yargılama ve reddedilmeye maruz bırakılmışlardır. İnsansal varoluşun ontolojik seyrinin estetik devinimini takip etmemizi engelleyen bu yargılama ve yok sayma tutumu, parçalardan meydana gelen toplam bütünü kavramamızı zorlaştırmaktadır.

Antik, Neoklasik, Romantik vs. geleneksel sanatların reel gerçekliği yok saydığı varsayımı ya da modern sanatların nihilizm vs. düşüncelerle ilişkilendirilmeleri, böylesi engellemelerin ürünleri olarak görülmelidir. Sağlıklı ontolojik değerlendirmeler takip edildiğinde karşıtlık ilişkisinin, aynı zamanda karşıt öğelerin varlık sebebinin imkânını da sunduğu görülecektir. Dolayısıyla sanat tarihini meydana getiren akımların tinsel devinimlerinin görülebilmesi için, bu tarih üzerinde gerçekleşen öznel yargılamaların sınır-

landırılması gerektiğini düşünmekteyiz. Çalışmada göstermeye çalıştığımız ontoloji referanslı nesnel çözümlemeler, kastedilen bu sınırlandırmaların yapılabilmemesinin ön koşulunu oluşturmaktadırlar. Öznel yargılamaların tümüyle izale edilmesi anlamına gelmeyen bu sınırlandırmalar, özneliğin de kendi dışındaki nesnellikler alanlarıyla test edebilmesinin imkânını yaratacaktır. Aksi halde sübjektif beğeniler ya da nefretler sanatsal tanımlamalara hâkim olur ki, bu da estetik serüvenin insansal varoluşun bütünündeki etkisini görmemizi engelleyecektir.

Kaynakça

- Aristoteles. *Metafizik*. Trc. Ahmet Arslan. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1996.
- Atmen, Ahu. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. 2. Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Ayan, H. Müjde. “Gustave Courbert’nin Siyasetle Olan İlişisini Anlamak Üzerine (Sanatta) Toplumsal Aydınlanma Sürecine Genel Bir Bakış”. Erişim: (05.10.2018) dergipark.gov.tr/download/article-file/29043
- Birsen Çeken, “Gültekin Akengin, Asuman Aypek Arslan, Sanatsal Bir Başkaldırı Olarak Dada”, *Akdeniz Sanat Dergisi* 2017, Cilt 10/20.
- Bocquillon, M. Ferretti. *Empresyonizm*. Trc. Gökçe Tuncer. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2004.
- Bozkurt, Nejat. *Sanat Ve Estetik Kuramları*. 11. Baskı. Ankara: Sentez Yayıncılık, 2014.
- Bryan, Magee. *Büyük Filozoflar Platon’dan Wittgenstein’a Batı Felsefesi*. Trc. Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000.
- Bulut, Ümran. *Avrupa Resminde Üslup Ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2003.
- Cobb, B. John. *A Glossary with Alphabetical Index to Technical Terms in Process and Reality Whitehead Word Book*. Claremont: P&F Press, 2008.
- Compleston, Frederick. *A History of Philosophy Modern Philosophy: From Descartes to Leibniz*. New York: Image Books, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza Üzerine On Bir Ders*. Trc. Ulus Baker. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Eliade, Mircea. *Dinsel İnançlar Ve Düşünceler Tarihi Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına*. Trc. Ali Berktaş. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007.
- Erenus, K. Özlem. *Marcel Duchamp Sanat Ve Felsefesi*. İstanbul: Tekhne Yayınları, 2014.
- Farago, France. *Sanat*. Trc. Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

- Freud, Sigmund. *Uygarlık Ve Hoşnutsuzları*. Trc. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Harrison, Charles-Wood, Paul. *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Trc. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2011.
- Havelock, A. Eric. *Platon Filozof Şaire Karşı*. Trc. Adem Beyaz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015.
- Hegel, F. W. Georg. *Estetiğe Giriş*. Trc. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Hegel, F. W. Georg. *Tarih Felsefesi*. Trc. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2010.
- Hegel, F. W. Georg. *Tinin Görüngü Bilimi*. Trc. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Hegel, F. W. Georg. *Mantık Bilim Felsefi Bilimler Ansiklopedisi I (Küçük)*. Trc. Aziz Yardımlı İstanbul: İdea Yayınevi, 2004.
- Homerus. *İlyada*. Trc. Azra Erat-A. Kadir. İstanbul: Can Yayınları, 2007.
- Hopkins, David. *Dada Ve Gerçeküstüçülük*. Trc. Suat Kemal Angı. Ankara: Dost Kitapevi, 2006.
- Hollingsworth, Mary. *Dünya Sanat Tarihi*. Trc. Rengin Küçükerdoğan-Banu Ergüder. İstanbul: İnkılap Kitapevi, 2009.
- Huelsenbeck, Richard. "Dada Manifestosu". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*. Trc. Elçin Gen. Haz. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Hugo, Ball. "Günlük Notları 1916 (Seçilmiş)". *Dada Bakire Bir Mikroptur*. Trc. Halil Duranay-Cemal Akyüz-Abidin Mahmut. Haz. Halil Duranay. Kocaeli: Kült İletişim, 2014.
- İnancık, Halil. *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. 8. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Kınay, Cahit. *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza Geleneksel'den Modern'e*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı, 1993.
- Kistler, Ross. "Freud, the Primitive and the Avant-Garde (2)", Erişim: <http://evergreen.loyola.edu/brnygren/www/Horons/freud.htm> (06/01/2016)
- Krausse, C. Anna. *Rönesastan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Trc. Dilek Zaptıoğlu. İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*. Trc. Cevat Çapan-Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1991.
- McNeill, H. William. *Dünya Tarihi*. Trc. Alaeddin Şenel. Ankara: İmge Kitapevi, 2007.
- Nieuwenhuys, Constant. "Manifesto". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*. Trc. Ufuk Kılıç. Haz. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

- Nil, Göksel. "Yazgıdan Kaçabilmeyi Bir Tek Dada Sağlar", *Dada Bakire Bir Mikroptur*. Trc. Halil Duranay-Cemal Akyüz-Abidin Mahmut. Haz. Halil Duranay. Kocaeli: Kült İletişim, 2014.
- Öndin, Nilüfer. *XX. Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 2009.
- Peters, E. Francis. *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. Trc. Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2004.
- Picabia, Francis. "Dada Manifestosu". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*. Trc. Elçin Gen. Haz. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Picabia, Francis. "Bay Picabia Dadacılarından Ayrılıyor". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*. Trc. Can Gündüz. Haz. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Picabia, Francis. "Yamyam Manifestosu". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*. Trc. Mustafa Tüzel. Haz. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Platon. *Parmenides*. Trc. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 2011.
- Platon. *Devlet*. Trc. Sabahattin Eyüpoğlu-M.Ali Cimcoz. İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları, 2009.
- Plato. "Greater Hippias". *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. USA: Hackett Publishing Company, 1997.
- Plato. "Symposium". *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. USA: Hackett Publishing Company, 1997.
- Şentürk, V. Leyla. *Analitik Resim Çözümlemeleri*. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Tunalı, İsmail. *Greک Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi*. 7. Baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2011.
- Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*. 7. Baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1981.
- Turani, Adnan. *Çağdaş Sanat Felsefesi*. 3. Baskı. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1999.
- Tzara, Tristan. "Dada Manifestosu". *Sanat Manifestoları Avangard Sanat Ve Direniş*. Trc. Kaya Özsegin. Haz. Ali Artun. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Weber, Alfred. *Felsefe Tarihi*. Trc. H. Vehbi Eralp. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1998.