



## “Sanatın Sonu” ve Andy Warhol'un Sanatı

“The End Of Art” And Andy Warhol's Art

Engin ÜMER<sup>1</sup>

Geliş Tarihi: 11.01.2019 / Düzenleme Tarihi: 18.03.2019 / Kabul Tarihi: 20.03.2019

### Özet

Amerikalı eleştirmen, sanat teorisyeni ve felsefeci Arthur Danto seksenli yıllarda sanatın sonu tezi ile tanınmıştır. Danto'nun sanatın sonu tezi sadece sanatın veya belli türden bir sanat stiline bitişini söylememektedir. Danto, teziyle sanatı anlamlandıracak bir anlatının imkânsız olduğunu söylemektedir. Böylece sanat özgür ve özerklik isteğini kazanmıştır. Sanat, çoğulcu bir kültürde çoğul bir stiller halini almıştır. Danto, Amerikan sanatında altmışlı yıllarda görülen değişimi esas alarak, sanatın sonu tezi düşüncesini kurmuştur. Sanatın sonu tezi yirminci yüzyıl batı sanatındaki değişimlerin ele alındığı sanatın yeni bir evreye girmesidir. Danto, özellikle Amerikalı sanatçı Andy Warhol'un sanatına odaklanmıştır. Warhol'un sanatı sanatın sonu düşüncesine ilham vermiş ve yeni sanatın tavrı sayılmıştır. Sanat teorisi açısından geçen yüzyılın batı sanat tartışmalarında önemi olan Danto'nun teorileri estetik ve ontolojiyi karşılaştırma konusunda önemli fikirler verebilmesiyle önemli sayılmaktadır. Bu çalışmada Danto'nun sanatın sonu düşüncesi, sanat nedir sorusuna verdiği cevapları ve estetik konusunda dışlayıcı denilebilecek tavrı ele alınacaktır. Estetik hususunda tavrı eleştirilecek olan Danto'nun Warhol üzerine düşünceleri sanat nedir sorusuna verilen cevap açısından odaklanılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Arthur Danto, Sanatın Sonu, Andy Warhol, Estetik, Modern Sanat, Çağdaş Sanat

### Abstract

*The American critic, art theorist and philosopher, Arthur Danto, was known in the eighties for his essay, The End of Art. His thesis on the end of art is not about art itself, nor a certain style of art coming to an end. In it he argues that a narrative, one which could give meaning to art, is impossible. Accordingly, art realizes its dream for freedom and autonomy. Art becomes a multiplicity of styles in a pluralist culture. Danto developed his theory based on the changes he observed in American art during the 1960s. The end of art concerns changes in Western art in the twentieth century, and describes a new era. In particular, Danto focused on the work of the American artist, Andy Warhol. Warhol's art inspired his notion of the end of art, and was thought to typify the attitude of the new art. Theories developed by Danto, who occupied an important place in the debate on Western art during the last century, are significant in that they are a source of important ideas when comparing aesthetics and ontology. This study examines Danto's theory on the end of art, his answers to the question of what constitutes art, and his somewhat exclusive attitude regarding aesthetics. This study also critiques Danto's attitude regarding aesthetics, and focuses on his ideas about Warhol in the context of the answer to the question of what constitutes art.*

**Keywords:** Arthur Danto, End of Art, Andy Warhol, Aesthetics, Modern Art, Contemporary Art.

### Giriş

“Sanat nedir?” sorusu modernleşme süreci olmadan düşünülemez. Modernleşme, başta batı kültürü olmak üzere sonra tüm dünya kültürlerinin köklü değişimler geçirdiği süreçtir. Bu süreçte köklerinden kopmaya başlayan bir dünya imgesi ve krizin düşüncesi özgürlük ve bolluk beklentisiyle birlikte kendisini göstermiştir<sup>2</sup>. Söz konusu krizin “nasıl bir hayat yaşamalıyız?” sorusuyla biçimlerinden birisini kazandığı söylenebilir. Bu soruya verilen her cevap geleceğe doğru atılmış bir dizi proje halini alarak şimdiki zamanın eleştirisi yapılmasına neden olmuştur. Bu yüzden modernizm modernleşmenin eleştirisi olarak görülmektedir.

“Sanat nedir?” sorusunun krize karşı verilen cevaplardan birisi olduğunu söylemek mümkündür. Modernist akımlar ve hareketlerin manifestolarında cevapladıkları bu soru yaşanılması gereken hayatın tasarımlarını içinde taşımıştır. Mesela Dadaizm kültür eleştirisi olarak aklı eleştirirken modernleşmenin ana karakterine saldırıda bulunmuş olur (Tzara, 2004: 28-29). Buna karşılık İtalyan şair Marinetti, Fütürist manifestoda geleceğin anlamını makineleşme ve hızla bulurken, sanatın da asıl amacının bunlara ulaşmak olduğunu söyleyerek modernleşmenin yeniliklerini kabul etmiştir (Marinetti, 2009:75). Modernizmde sanat, zamansal olarak 'şimdi' içindeki potansiyeli gelecekte varlık bulacak bir hayat düşüncesiyle kültürü

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ordu. E-posta: umerengin@gmail.com.  
ORCID: 0000-0001-9685-3531

<sup>2</sup> Kriz konusunda Allan Megill'in “Aşırılığın Peygamberleri” kitabına referans verebiliriz. Kriz kavramı felsefi düzeyde kriz olarak kendisini göstermektedir. Bu aynı zamanda kültürel bir krizdir de. Megill kitabında böyle bir çerçeveye çizerken ele aldığı Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'yı kültürel kriz içinde de düşünmeye çalışır. Krizi felsefi olduğu kadar kültürel bir kriz ekseninde, özellikle geçmiş ile şimdi arasındaki ilişki içinde düşünür (Megill, 1998). Yine modernizm anlatısı olarak yıkım ve yaratıcılığın el ele gittiği şeklindeki bir anlatıya David Harvey'de rastlanır (Harvey, 1999: 23-84).

kaplayacak bir gücü elinde bulundurmasıyla anlamlandırılmıştır. Modernist akımlar ve hareketler klasik sanatın ve kitle kültürünün her şeyi değersizleştiren dönüştürücü gücü karşısında bir direnme noktası olmuş ve sanatın kalıplarını sürekli kırılan veya kırılması gereken bir duruma çevirmişlerdir. Ancak söz konusu akımlar ve hareketler katılaşarak akademikleşmiş veya amaçlarını yitirecek noktalara gelerek kalıplaşmış bir estetik ve sanat diline dönüşmüşlerdir. Bu iki açıdan okunabilir. İlk olarak akademide ve kitle içinde uyumlu olunan bu hareketler formüleleşerek içlerinde taşıdıkları ütöplastik imkanları yitirmiş ve salt bir plastik dile dönüşmek zorunda kalmıştır. İkinci olarak modernist akımların bu biçimsizliği, kültürel eleştiri gücü kendisini yıkacak kadar ele avuca gelmez bir dürtü karakterine sahip olmuştur. Bu iki boyut içinde akımlar kendilerini saran tarihsel olaylar ve dönüşümlerden elbette etkilenmişlerdir. Batı kültürünün yaşadığı iki dünya savaşı bu etkilerin başında gelmektedir. Ancak kendisine yol bulan tavırlar karşımıza da çıkmaktadır. Dadaizm ve Fluxus gibi hareketlerin sanatın kalıplaşmasına karşıt, performatiflik<sup>3</sup> önerisinde bulunmaları buna örnek olarak verilebilir.

Modernist sanatın veya avangardist hareketlerin üretmeye çalıştıkları yenedünya ufkunun başarısızlıkla sonuçlanması, katılaşmış ve formüle dönüşmüş bir sanatın kendisini göstermesi avangardın sonunu getirmiştir (Burger, 2017). Ancak bu son düşüncesi yirminci yüzyılın farklı zamanlarında farklı şekiller kazanmıştır. Bunlardan bir tanesi de sanatın sonu düşüncesidir. Sanatın sonu düşüncesi aynı zamanda "sanat nedir" sorusunu gündeme getirmiştir.

"Sanat nedir" sorusu günümüz kültürel yaşantıda bir endişenin belirtisi olarak okunabilir. Bu, kimi nesnelerin sanat olmayabileceği, onların sıradan nesnelere olabileceği endişesidir. Dolayısıyla da hangi tür nesnelerin sanat statüsünde olmaları gerektiği ortak bir kabul, yazılı olmayan, kendiliğinden, kodlar düzeninde önceden belirlenmiş denilebilecek bir sistem içinde varlık göstermemektedir. Bunu sadece belirli bir kesime hitap eden belirli sanat formaları için düşünmemeliyiz. Kitle kültürü veya popüler kültürde de sanat olarak gösterilen nesnelerin kimilerinden izleyicilerin hoşnut olmayacağını görmek mümkündür.

Amerikalı eleştirmen ve teorisyen Suzi Gablik çağdaş sanatta "kayıp nesnelere" olarak da adlandırılabilir olan sanat nesnelere izleyicisi için birikmiş bir sanat kültürünü bozması açısından sıkıntılı olduğunu yazar (Gablik 2000: 201, 202). Gablik'in bahsettiği Amerikan sanatındaki değişimler içerisinde anlamlı görünebilir. Ancak günümüzde hala "nedir?" sorusu sanat açısından gündemini korumaktadırlar. Diğer taraftan "sanat nedir?" sorusu her zaman gündemdedir. Modern kültürde bu soru anlamlı bir görünüm kazanmışsa bunun nedeni sadece sanat akımlarının kendilerine göre sanatı tanımlamaları değildir sadece. Batı kültürünün on dokuzuncu yüzyıl ile birlikte, arkeoloji, müzecilik ve tarih gibi disiplin ve bakış açılarının geçmişin kültürünün anlamlarını değiştiren yeniden sınıflandırmalarında aranmalıdır. Geçmiş zamana ait bir idol, bir ikona, kült değerinden koparak estetik bir boyut kazanmış, anlam kaymaları yaşamıştır. Bu da on dokuzuncu yüzyılda artan müzecilik kültürünün meydana getirdiği yeni bir görsel kültürde sanat kelimesinin anlamının genişlemesi olarak görülmelidir (Artun, 2006:241-295, Artun, 2011:138-140).

1980'li yıllarla birlikte sanatın sonu düşüncesi batı düşünce dünyasında ilgiyle karşılanmıştır. Bu ilginin nedenlerinin başında modernitenin eleştirisi ve onun ürettiği siyasi iklim, ekonomik düzen ve kültürel yaşantıdaki dönüşümlerin etkili olduğu söylenebilir<sup>4</sup>. Sanat açısından sonculuk düşüncesi 1980'li yıllarda sanat piyasasının astronomik fiyatlar satılan eserler ve dönemin liberal politikaların sanat piyasasında meydana getirdiği değişimlerle ilgisi de olmuştur (Wu, 2014).

Bu çalışmada "sanatın sonu" düşüncesi bu teoriyle birlikte ismi anılan Amerikalı felsefesi ve sanat eleştirmeni Arthur Danto'nun düşünceleri içinde ele alınacaktır. Danto, "sanatın sonu" düşüncesinin modernleşmeden postmodernleşmeye geçiş içinde sanatta meydana gelen değişimin belirtilerini anlatmak adına kullanmıştır. Bu çalışma Danto'nun "sanatın sonu" düşüncesi ele alınacak ve bu düşünce etrafında Danto'nun sanat fikri anlatılacaktır. Danto'nun "sanatın sonu düşüncesi" ve 1960 sonrası evreyi kendi sanat tarihi anlatısıyla nasıl düşündüğü çalışmanın ilk kısmını oluşturacaktır. Devam eden kısımda ise Danto'nun son kitabı "Sanat Nedir" kitabındaki görüşleri ve O'nun sıradan olanın başkalaşımı düşüncesi anlatılacaktır. Andy Warhol'un konu edildiği kısım ise Danto'nun sanat felsefesinde sanatçıya verdiği yerin önemi açısından anlamlı vardır. Warhol, Danto'nun "son" düşüncesinin nedeni olurken farklı bir sanat ve sanat nesnesi düşüncesinin de sahibidir. Danto, sanat düşüncesinde estetiği geri plana bırakmaktadır. Danto, çoğu zaman estetikten bahsetse de onun "sanat nedir" sorusuna cevap vermediğini ve veremeyeceğini de söylemektedir. Danto'nun bu düşüncesi de çalışmamızda O'nun fikirlerinin eleştirisinin yapılacağı yönü olacaktır. Estetiğin bir nesneyi sanat olarak tanımlayıp tanımlayamayacağı sorgulanmayacak, estetik deneyimin bir genişleme gösterdiği ve anlamının ne olduğu Danto'nun düşünceleri etrafında sorgulanacaktır.

## Sanatın Sonundan Sonra Sanatın Tarihi

Sanatın sonu düşüncesi Danto'yla başlamadığı gibi O'nunla da bitmeyecektir. Her zaman sanatın sonunun geldiği şeklinde düşünceler kendisini gösterecektir. Bunun nedeni son düşüncesinin dönemsel bir iklim veya ruh hali olarak düşünmemelidir. Son, bir değişimin işaretidir. "Son" düşünceleri dönemsel değişimlerin meydana getirdiği ufuk değişimleri içinde geride kalan bir dilin ölümüne işaret etmektedir. Yeni bir dönem ve yeni bir görme tarzı sanatsal poetikanın da dönüşümüdür. Dönüşüm sürecinde ise bir evreden diğerine geçişte, geçmişte kalanın sanki iz bırakmadan kaybolması gerekiyormuş gibi düşünülmektedir. Rönesans dönemiyle Orta Çağ sanatındaki gibi. İki evrenin farkları, keskin ayrımlarla karanlıktan aydınlığa, kilise doktrinlerinin merkeziliğinden deha sanatçıların becerilerine geçiş olarak sanat tarihinde bir son ve başlangıç durumu meydana getirmiştir. Hümanistler bu şekilde düşünmekteydiler (Huizinga, 2005: 26). Yine on dokuzuncu

<sup>3</sup> Kavramın okuması ve açıklaması için, Erica Fischer-Lichte'nin "Performatif Estetik" (2016) kitabına bakılabilir. Lichte, performatif kavramının tarihi ve sanatlardaki varlığını anlattığı kitabında özellikle 1960 sonrası akımlarını ele alır.

<sup>4</sup> Gregory Elliot'un 1980'li yıllardaki soncu düşünce ve teorileri konu aldığı "Tarihin Sonları" kitabında bahsi geçen çok yönlü dönüşümlerin teorik boyutları anlatılmaktadır. Marksist perspektiflerden neo liberal perspektife kadar soğuk savaş sonrası küreselleşen kültürde modernitenin eleştirisi ve finale ermesi soncu düşünce içinde varlık göstermiştir (Elliot, 2009).

yüzyılda fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte izlenimci ressamların resmin sonunun geldiğini söylemeleri güçlü bir dönüşüme karşı yorumları olarak görülmelidir (Antmen, 2009: 11).

Danto'nun son düşüncesi, 1980'li yılların sonculuk söylemleri içinde postmodernizm modernizm diyalektiğinde anlam kazanmıştır. Bu son düşüncesi de dönemsel değişim olarak anlamlı ve yukarıda verilen örneklere benzerdir. Diğer taraftan son düşüncesi, sanatın yirminci yüzyılda sürekli değişimler göstermesinin bir belirtisi olarak bunların belli bir değer üretme amacında olmadığını göstermesiyle karşılığını bulmaktadır. Bunu karşılamanın yolu ise 80'lerin çoğulculuk ideolojisinin sanatın sonu düşüncesine arka plan sağlıyor olmasıdır ki; Danto'nun düşüncesinde bu oldukça belirgindir (Danto, 2018:113). Danto'nun düşüncesindeki tarihsel seyir, 1960'ların Amerikan sanatındaki kuşak değişiminde varlık göstermektedir. 1960'lı yıllarda Amerikan Soyut Dışavurumcu resmin karşısına çıkan yeni sanatçı kuşağı boya resmi karşısında onun sonunun geldiğini öne sürerek kavramsal ve minimalist tavırları değerli görmüşlerdir (Yılmaz, 2006: 215). 1980'lerin batı kültüründe de sanatın sonu başlığında resmin sonu geldiği şeklinde düşünceler kendisini göstermiştir. Danto da bu dönemdeki düşüncelerden ayrı görülemez.

Sanatın sonu, olgusal anlamda bir bitiş, sanat yapılamayacağı bir döneme girildiğini söylememektedir. Danto, 'son' düşüncesini bereketsiz bir kültürel ve sanat ortamının meydana geldiği belirterek kullanmamış olsa da 1983 yılında karşılaştığı eserleri "yarının sanatını" göstermediği şeklinde değerlendirmiştir (Danto, 2014: 35). Danto'nun tutumu eserin kökeni üzerine düşünmek değil, sanat yapıtlarına anlamlarını veren anlatı yapıları üzerine düşünmek olmuştur. İddiasının temelinde ise günümüz sanatının bir anlatıya dayanmıyor olduğu düşüncesi yatmaktadır (Danto, 2010: 73). Anlatı düşüncesi sanata anlamın veren bir üst dil olarak görülebilir. Danto, böyle bir üst dilin kalmadığını düşünerek postmodern üst anlatıların bitiş düşüncesinin sanattaki seyrini arama yoluna gitmiştir.

Yirminci yüzyıl sanatında sanat kendi özerk alanını elde ettiği gibi bu alandan hayata açılan bir sınır genişlemesi gösterme amacında olmuşlardır. Sanatın sınırlarının genişlemesi her şeyin sanatsallaşması şeklinde görülürken sanat, kendi özerk bölgesinin kaybetme veya bu bölgenin hatlarını silikleştirme gibi bir paradoks içinde kendisini bulmuştur (Burger, 2017: 113,114). Böyle bir durum karşısında en azından ilk başta Danto'nun tutumu sanat ile gerçekliğin ayırt edilemez oluşunun sanatın sonu için anlamlı olduğu şeklindedir<sup>5</sup>. Danto sanatın gerçekliğe dahil edildiğini düşünürken temelde bir ayrımı, daha doğrusu imkansız birlikteliği göz ardı edilmemesi gerektiğini düşünmüştür.

Sanatın gerçekliği ele geçirmesi, sanatın kendine yeten alanının özel bir dil, jest ve birikim istemesinin yıkılması olarak anlamlı görünmektedir. İmgeler, sanatsallaştıklarında bilgisel ve değersel açıdan bunlara işaret etmeyen bir estetik bakış meydana getirmişlerdir. Yani kült değerindeki nesnelere sanat eseri haline gelirken izleyicisi kişisel estetik tutuma sahip olmuştur (Danto, 2010: 24). Modern sanatın estetik deneyimi özelleştirilmesine tepkisi deneyimin olağandışı hale gelebileceği yönünde olmuştur<sup>6</sup>. Bu da modern sanatın deneyimi derinleştirme amacında olmasıdır. Estetik deneyimin kitle kültürüyle şeyleşmesi ve tüketime dâhil edilmesine karşıt olarak modern sanatın estetik deneyimi derinleştirme amacının nedeni olmuştur. Bu da sanat alanının sınırlarının silikleşmesine, sınırın genişlemesine neden olmuştur. Sanatçılar gündelik nesnelere, sıradan objelere, buluntu nesnelere kullanmaya başlamış, rastlantıyı ve şanslı, bilinçdışı ve rüyayı veya derin sembolizmi sanatsal anlatım tarzları içine sokmuşlardır.

Sanatın sonu tezi ise tarihsel anlamda ilerlemeci bir sanat anlatısının bittiğini söylerken ardından modern sanattan postmodern sanata uzanan geniş bir tarihsel evreyi almaktadır. Bu süreç, tarihsel anlatının bitişinin göstergelerine sahiptir. Bu durum, Danto için özgürleştirici bir anlam içermektedir (Danto, 2016: 22). Anlatının bitiş, liberal anlamda özgür bir sanatsal ifade ve üretim imkanı demek olurken, kültürel açıdan sanatsal söylemlerin parçalı ve üst bir dil üretmeyen bir minörlük göstermesidir.

Danto için 1965 tarihiyle yeni bir evre, "tarih ötesi sanat evresi" adını verdiği bir başka sanat ortamı ve iklimi meydana gelmiştir (Danto, 2016: 23). Bu evrede bitmeyen bir üretim kadar sürekli bir karmaşa görülmektedir. Bu karmaşa sanat adı verilen etkinliğin genişlemesi değil, ayrıca bu etkinliğe düzen getirecek bir anlatının olmamasıdır. Danto ise yeni bir anlatının nasıl düzenlenebileceğini sorgulamaktadır. Nesnelere, isterse bunlar sanat dünyası tarafından içeri dahil edilsin, istenirse küçük ölçekli şekilde bir yerlerde sergilenirken birkaç kişi tarafından görülsünler, sanat statüsündedirler. Bunun nedeni onların galerilerde sergilenmesi olarak düşünülemez. Danto, kimi nesnelere sanat statüsü verenin sanat kurumu teorisiyle açıklanamayacağını düşünmektedir (Danto, 2014: 44). Ortada otantik bir ilişki, izleyicinin esere karşı yönelimindeki kendiliğindenlik, teamüllerin ortadan kalkmasının meydana getirdiği bir sorun kendisini göstermektedir. Modern kültürden önce söz konusu otantik ilişkiler vardı. İzleyicisi için eser olarak karşısında gördüğü bir resmin sanat olup olmadığı tartışmalı değildir. Çünkü o nesneyi sanat olarak görmesi için nedenleri, yani bir anlatı söz konusuydu. Bu anlatı mimesis kategorisiyle açıklanabilir. Mimesis, sanatın taklitçi olduğunu söyleyen, sanatçının doğayı taklit ettiğini ifade eden, bu taklidin niteliğini ise modelinin ideal hale getirilmiş olsa da bir benzerini yapmaktır. Dolayısıyla bu anlatının oluşturduğu nitelikler sanatsal beğeni için izleyicisinde de bulunmaktadır. Bu ilişkide eserin gösterdiği dünyanın bilinen bir dünyanın parçası olması, onun sanatsal ifadesi olmasıdır. Modern sanat ile birlikte mimesis anlatısı bittiği gibi onun meydana getirdiği niteliklerinde değerinin tartışmalı olmasıdır. Danto ise kapsayıcı, kuşatıcı bir tarihselleştirmenin tesis edilmesinin imkansız olduğunu düşünmektedir. Artık kapsayıcı bir sanat anlatısı olması mümkün değildir. Bunun karşısında "doğru bir anlatı tesis" etmenin parçalı bir şekilde olabilmektedir (Danto, 2016: 68).

Alman filozof Friedrich Hegel'in düşünceleri, Danto için yakın sanat tarihine anlam veren "yegâne yaklaşım" olmuştur. Danto, Hegel'in sanatın felsefeye dönüştüğü düşüncesini izlemiştir (Danto, 2014: 268). Hegel'in üç evresi, insanın özgür olduğu, sonrasında bazılarının özgür olduğu ve devam eden evrede her insanın özgür olduğu düşüncesi, Danto'nun kendi dönemselleştirme modeline ilham vermiştir. Danto, taklit çağı, ideolojiler çağı ve her şeyin mubah olduğu üçü bir evre

<sup>5</sup> Son dönemlerinde ise Danto, bu fikrinden kısmen vaz geçecektir (Danto, 2014: 58).

<sup>6</sup> Mesela Gerçeküstücü sanatın deneyim düşüncesi buna ideal bir örnektir. Manifestonun yazarı Andre Breton, gerçeküstünün deneyiminde gerçek ile fantazi arasında sınır silikliğinden bahseder (Breton, 2009: 31).

sunarken Hegel'i izlemektedir (Danto, 2010: 72). Aynı zamanda Hegel'in sanatın sonu düşüncesi, sanatın geldiği nokta olarak öne sürdüğü teori Danto'yu da etkilemiştir. Sanatın sonu, Hegel'in de estetik derslerinde gelecek sanatı karşısında izleyicisinin sanat felsefesine ihtiyaç duyacağını belirtmesi gibi, "sanatın kendi hakiki felsefi doğasına ilişkin bir farkındalığa" erişilmesidir (Danto, 2010: 55).

Danto gelinen nokta için bir dönemselleştirme yapmaktadır. O'nun dönemselleştirmesi Rönesans sanatından Giorgio Vasari, modernist resmin kısmen denilebilecek teorisini meydana getiren Clement Greenberg ve 1960'lı yıllar ve sonrası Pop Art ile gelen sanatın sonundan sonraki evre şeklindedir. Bu üç dönem aynı zamanda estetik değişimi de göstermektedir. Vasari'nin zamanında üslup, kapsayıcı ve yapılacaklara anlamını veren, plastik ve sanatsal ilkeler, görme ve bilme anlamındadır (Danto, 2010: 71). Vasari'nin döneminde resmin ana ilkesi mimesisti. İster İtalyan Rönesans'ının Yunan-Roma geleneklerine dönüşü, ister Kuzey ülkelerinde gotik üslubun devam eden etkileri olsun, mimesis üslubun belirleyici ilkesi ve sanatta icat etmenin güdüleyicisiydi. Mimetik ilke modernist sanat ile eleştiri altına alınmış ve sanatın yansıtma gücü çoklu bir dünya resmine yerini bırakmıştır. Greenberg'in modernist resim üzerine yazılarında filozof Kant'ın eleştiri düşüncesinin sanatın kendi öz farkındalığına varabilmesinin bir yolunu sunduğu söylenmektedir (Greenberg, 2009: 356). Modernist sanatın bir başka özelliği ise manifestolar çağı olmasıdır. Her bir manifesto bir diğeriyle diyalektik ilişkide ve kendi içinde sanatı tanımlama amacındadır. Dolayısıyla her manifesto sadece poetika değil, ideolojik bir çerçevenin ürünüdür (Artun, 2011: 19-23). Manifestolar çağının modernizmin ruhuna dair bir şeyler söyledikleri görülmektedir. Manifestolar, modernizmin gelecekçi proje karakterine, ütöplast olmasına da örnektirler. Çünkü manifestolar, şimdiki zaman içerisinde olanların eleştirisi ve gelecekteki sanatın görünümü konusunda fikirler vermektedirler.

Modernizmin kökten eleştirisi olarak postmodernizm ile Danto için her açıdan anlamlı olan 1964 yılıyla birlikte yeni bir evreye girilmiştir. Bu evre sanatın sonunun geldiği, her şeyin sanat yapıtı olduğu bir evredir (Danto, 2010: 72). Sondan sonraki evre bir özgürlük çağı, her şeyin yapılabildiği, sanatçıları saran anlatının olmadığı, çoğulcu bir evredir. İçinde de bulunan bu evre, 1960 sonrasında şekillenirken 1980'lerle birlikte devam etmiştir. Bu evrenin nesnel koşulu, iyi ve kötünün olmamasıdır (Danto, 2010: 69). Kesin nitelik belirtecek ortak kategoriler veya biçimsel ortaklıklardan bahsetmek veya onları ciddiye almak zor gibi görünmektedir. Estetik bir yargı olarak biçimsel ilişkiseliliğin geçerli bir kıstas olamayacaktır (Danto, 2010: 67). Bugünün sanatı, her türlü kuralların olmadığı özgürleşmiş (Danto, 2010: 70) ya da çoğulcu (Danto, 2016: 287-306) bir sanattır. Bu yüzden geçmişin üslup ve gelenekselliği içinde değerlendirilmesi imkansız görünmektedir. "Kanımca, bizzat sanat, felsefe sorusunun doğru biçimi; yani sanat yapıtları ile gerçek şeyler arasındaki fark sorusunu ortaya koyar koymaz, tarih sona erdi. Felsefi ana erişilmişti. Sorular onlarla ilgilenen sanatçılar ve artık sanat felsefesinin yanıt ortaya koyabilecek bir biçimde yapmaya başlayabilecek filozoflar tarafından irdelenebilir. Tarihin son bulduğunu söylemek artık sanat eserlerinin dışında kalabileceği bir tarih sınırı çizgisi olmadığını söylemektir" (Danto, 2010: 146).

Sanatın sonu, günümüzde sanatın piyasalaşma veya eserin meta değerinin onun nitelik ve değersel anlamını ele geçirmesi, kültürel açıdan sanatın etki güçlerinin sınırlanması şeklinde ele alınmamalıdır. Bu gibi eleştirel yaklaşımlar geçerli olduğu kadar eksik ve aslında geçerliliği kısıtlı, önceden belirlenmiş ideal bir modele uygunluğun olmamasıyla huzursuz bir sanat söylemi üretmekten başka bir anlam taşımamaktadır. Danto'nun son düşüncesi, "nesnel bir tarihsel yargı" olmasıyla görecelik karşısında kesin konum alma iddiasında olduğu gibi kültürel farklılıkları da içine alan bir özgürlük dönemine işaret etmektedir (Danto, 2010: 47, Danto, 2016: 22).

## Sanat Nedir?

Danto'nun son dönem çalışmalarından olan "Sanat Nedir" sanatın sonu sonrasında Danto'nun kariyerinde veya düşünsel değişiminde gelinen nokta olarak anlamlıdır. Anlamlıdır, sanatın sonu bir bitiş değil, bir şeyi sanat yapan anlatıların bitişidir ve yeniden bir anlatı kurmak gerektiği için böyle bir soru kaçınılmaz olacaktır. Danto, kitabında ontolojist bir tutum takınır. Danto için estetik deneyim ve estetik açısından bir şeyi sanat yapanın ne olduğunu söylemenin imkanı yoktur (Danto, 2014: 40). Sanatın özsel bir tanımını yapmak adına Danto, sanatın bir şeyi temsil ettiğini yazar (Rollins, 2009: 111). Sanat yapıtları bir şey üzerindedir (Danto, 2012: 22). Danto, eserin sıradan bir nesne ile farkının zihinsel nedenlerin düzeni, yapısı ve meydana getirdikleriyle ilgili olduğunu yazar (Danto, 2012: 25).



Sıradan bir nesnenin statüsü onun kullanım değeri, fonksiyonuyla ilişkili olduğu zaman tüketmeye dönük şekilde o nesnenin tanımlanmasına nedendir. Fabrikasyon üretim bir sandalyenin Joseph Kusuth'un "Bir ve Üç Sandalye" (1965) (Resim 1) çalışmasındaki sandalyeden farkı ikincisinde kullanım ya da fonksiyon değerinin ortadan kalkmasıdır. Kosuth'un sandalyeleri bir şey üzerinedir. İlginçtir ki sandalyenin zihinsel anlamı ve görsel işaret olarak karşılığı üzerinedir. Kostuh izleyiciye sandalyeden bahseder. Sandalye nesnesinin zihnimizdeki görsel ve kavramsal anlamı ilişkisiyle nasıl bir gösterge hali aldığı üzerinedir. Kosuth'un sandalyesinin fonksiyonu önemli değildir. Diğer sandalyelere göre tasarım açısından da varlığı üzerine bir şey söylememize gerek yoktur. Kosuth, bir bakış açısıyla sandalyeyi kendisine konu etmiştir. Sanat eserleri sanatçıların bakış açılarıyla ilgilidir. Fabrikasyon bir sandalyenin tasarımcısı bir bakış açısına sahip olsa da sandalye fikri belli bir sabitliğe sahiptir. Dört ayaklı ve üzerine oturan bir nesne olarak sandalye tasarımcısı birbirinden farklı sandalye tasarımları üretse de sabittir. Ancak sanatçılar bir bakış açısıyla dünyaya dönüş bir başka gösterin veya görme meydana getirir. "Demek ki sanatı sanat olmayandan ayırt etmek için yalnızca bir şeyden söz etmesine değil bu şeyden nasıl söz ettiğine bakmak gerekir" (Rollins, 2009: 113). Sanatçı bunu mecaz ile yapar. Sanatın dili her ne kadar düz anlatım olsa da mecaz ile ilgilidir. Gündelik dilin işlevsel ve iletişimi sağlayan kullanımı karşısında sanat eseri bu dile yakın olsa bile mecazi dil kullanıma girecektir. Metafor, eserlerin anlaşılma imkanını elinde tutmaktadır (Danto, 2012: 195).

Mecazi dilin belli bir tarihsel ufkun içinde şekillenmektedir. Bu yönden Danto'nun kuramı tarihselcilik karakterine sahiptir (Rollins, 2009: 115). Danto'nun tözcülüğü tarihselcilik ile bir ilişkiye girer. Buna göre bir nesneyi sanat yapanın tözelliği tarihsel değişimler ile denge içinde olur. Tarihsel görüş, bir zaman ait temsil boyutu ve karakteri zaman içinde sanatın tanımını değiştirir gibi görünebilir. Bir dönemin sanat adını verdiği bir başka dönemde sanat görünmeyebilir. Ancak Danto ontolojist konumunu tarihsel ilişkiler ile değişime açık bırakmaz.

"Sanat Nedir"e gelindiğinde bunun açıklayacak birkaç unsur öne çıkmaktadır. Bir nesneyi sanat yapanın ne olduğunu bulabilmek için onun ortaklık göstermesi gerekmektedir. İlk olarak sanat eseri "cisimleşmiş anlam"dır (Danto, 2014: 48). Cisimleşmiş anlam, sanat eserinin salt maddi boyutunun asıl olmadığını göstererek, sıradan nesnelere maddi yönünün anlam ilişkisi açısından ağır olmasından farklı bir karakter meydana getirmektedir. Cisimleşmiş anlam, sanatçının malzemesiyle oluşturduğu ilişkinin ürünü olan eserin bir yorum olmasına, kaçınılmaz olarak bir mananın göze getirilmesidir. İzleyiciye düşen de bu anlam ile ilişkiye geçmektir. İzleyici bunu gerçekleştirdiği sürece sadece eseri anlamaz. Ayrıca o şeyin sanat olduğunu da anlamış olur veya kanıtlamış olur. "Cisimleşmiş anlam", farklı evrelerin sanat eserlerinin özelliğidir. Burada anlam boyutuyla izleyici ilişkiye geçerken yabancılaşma yaşayacaktır. Bu yabancılaşma eserin kendi tarihsel bağlarıyla olan ilişkisiyle alakalıdır. Anlamak konusunda izleyicinin zorlanmasını aşmasına neden olacak olan eserin kendi tarihsel ve kültürel bağlarıdır. Danto, gündüz düşü ile sanat arasında ilişki kurmaktadır. Gündüz düşleri insanın anlık bir uyuma halinde gördüğü düşlerdir. Sanatçının üretim aşamasında da gündüz düşlerinin karakterine uygun bir durum söz konusudur. Cisimleşme durumunu düş ile benzetilebilir (Danto, 2014: 57).

### Andy Warhol ve Sanat Felsefesi

Warhol'a giden yolda Marcel Duchamp bir başlangıç olarak anılabilir. Duchamp'ın başlangıç olması "Platon'dan günümüze neredeyse tüm estetik tarihini reddetmeyi" başarmasıdır (Danto, 2014: 38). Duchamp'ın estetiği reddetmesi, göze hitap eden sanatsal tasarımlarının ve yanılmanın reddedilmesidir. Eser, doğanın bir benzeri veya taklidi olmaktan çıkmıştır. Duchamp'ın "Pisuar" (1917) (Resim 2) yanılmanın olmadığı reddedildiği bir çalışmadır. Duchamp, çalışmasıyla avangard eser kategorisinin de sorunlaştırmıştır. İlk bakışta Duchamp, "Pisuar"a attığı imza ve tarih ile bir nesneye sanat denilmesine neden olanın sanat ortamı olduğunu söylemiş olur. Bu ifade eleştirel bir boyut içermektedir. Bu da eserin piyasa değerleriyle anlam kazandığı üzerinedir. Duchamp'ın çalışmalarının arkasında yer alan retina karşıtlığı sanat piyasasının gözü eğiten ve ona hitap eden bir sanat tavrı ve beğenisini reddetmek ve onu bozmaktır.



Resim 2: Marcel Duchamp, 'Pisuar', 1917, Hazır Nesne

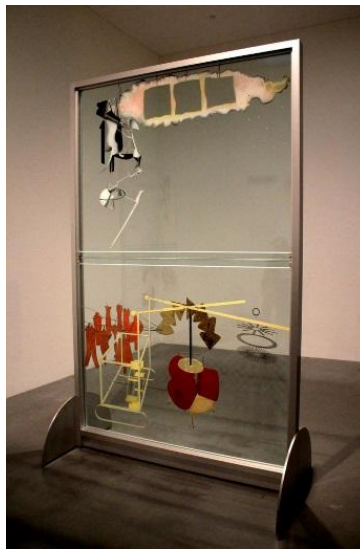
Duchamp'tan Warhol'a giden yolda sanat eserinin statüsünün değişimi, onun hakim bir bakışın içinde uyumlu olarak varlık bulmasının reddi veya yapıçözümüdür. Duchamp hazır nesnelere kullanmasıyla, eserdeki sanatçının izinin teknikleştiği üzerine eleştirel bir perspektifi gerçekleştirmiştir. "Pisuar" bunun işaretlerini gösteren ve sanat piyasasıyla dalga geçen bir eserdir. Duchamp'ın çalışmaları modern estetiğin ve sanatın kurumsallaşmasıyla gizlenmiş bürokratik boyutunu ifşa etmeyi amaçlamıştır. "Pisuar" bilinen anlamda heykel olmadığı gibi okumaya açık bir dizi sembolden ibaret bir özellik de sergilememektedir. "Pisuar" çalışması nesnelere dizgesinde izleyicideki bilgiyi bozmaktadır. Çünkü eser, özel bir nesnedir. Sanatçının aydınlanma yüzyılından bu yana imgelem gücünün kendisine yeten ve doğadan kaynaklı deha kavramıyla özdeşleştirilmesi, on dokuzuncu yüzyıl avangard sanatçı tipinin yaratıcı yıkıcı tavrı eserin biricik ve kendisine yeten özellik kazanmasının dayanakları olmuştur. Duchamp, modern estetiğin bu karakterinin de ürünüdür. Ancak modern estetiği de eleştirdiği göz ardı edilmemelidir.



**Resim 3:** Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964,  
Sentetik polimer boya ve ahşap üzerine serigrafi mürekkebi, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm

Duchamp'ın retina karşıtı sanatı ya da anti sanatı modern estetiğin eleştirisi, beğenin kurumsallaşmış ön kabullerinin ürettiği değerlendirmelerin yapıbozumdur. Duchamp görme ve estetik deneyime karşıt olarak düşünme ve kavramı öne sürmüştür. Bu genel kabul 60'lı yıllarda sanatçıyı keşfeden dönemin kavramsal sanatını benimseyecek sanatçı kuşaklarının alımlamasının da ürünüdür. John Cage'den Joseph Beuys'a bu kuşaktaki sanatçılar Duchamp'ın yirminci yüzyılda meydana getirmiş olduğu çalışmalarını kendi düşüncelerinin sıçrama tahtası olarak görmüşlerdir. Bu alımlama içinde Duchamp kavramsal düşünmenin ve sanat nesnesinin estetik boyutunun aza indirgeyen birisi olarak görülmüştür.

Warhol'un Duchamp ile ilgisi hazır nesne düşüncesini devam ettirmesi ve sanat eserinin statüsünü kopya ve orijinal diyalektiği olmadan aralarındaki sınır silikliğine giden bir tavrı sergilemesidir. Ancak Warhol'un sanat dilini sadece "Brillo Kutusu" (1964) (Resim 3) ile sınırlandıramayız. Warhol birbirinden farklı malzemeler ve gösteri teknikleri kullanmıştır. Çalışmalarında serigrafik tekniğini, fotoğrafı, videoyu kullanmıştır. Warhol'un "Brillo Kutuları" sıradan olan teknik bir nesnenin kopyaları olarak izleyicisine kopya ve orijinal sınır silikliğini anımsatırken, sıradan olanı özel hale de getirmiş olmaktadır.



**Resim 4:** Marcel Duchamp, Büyük Cam, 1915-1923,  
İki cam panelde yağ, vernik, kurşun folyo, kurşun tel ve toz 277.5 cm × 175.9 cm

Danto’nun sözünün ettiği başkalaşım sıradan olan, gündelik ve belki de değersiz olan bir nesnenin özel bir dil ve bağlam içinde anlam kazanmasıdır. Duchamp ise bunun farkındadır. Ancak konumu sıradan nesneyi sanat eseri statüsüne dönüştürmek değil, onu özel bir deneyim nesnesi haline getirmektir. Duchamp, sanat eserini konu ettiği son dönem konuşmalarının birinde eserin konumunu kültür değeriyle ilişkili olarak izleyicisini dönüştüren bir konumda düşünmeyi önermiştir (Duchamp, 1975: 138-140). Aslında Duchamp, ürettiği imge diliyle izleyicisini görsel olarak karşılamasa da düşünme ve dil açısından ifade edilmeyi zorlayan bir eylemi önermektedir. Bu yüzden Duchamp’ın çalışmaları tek boyutlu bir anlamlandırma ile değerlendirilemez. O’nun “Büyük Cam” (1915- 1923) (Resim 4) olarak bilinen çalışması bu okuma çokluğunu örneklemektedir. Bu çoklu okuma sadece eserin dilsel zenginliğini göstermez. Eser, ait olduğu kültürel bağlamlar içerisinde anlamlandırılırken modern sanat ile eserler izleyicilerden kendi içinde bulunduğu bağlam içinde anlamlandırılma talebinde bulunmuşlardır. Burada izleyicinin üretici konumunu karşılayan eserin anımsatıcı, tetikleyici, ilham verici etkileri kendisini göstermektedir. Duchamp’ın “Büyük Cam” adlı çalışması da anlam düzeneği açısından bilinen sembolik dilin ötesinde metaforlarıyla tetikleyici etkilere sahiptir. İnsan biçimlerinin makine düzeneğiyle karşılanması, aralarındaki ilişkilerin makine parçaları arasındaki düzenek ilişkisi şeklinde düzenlenmesi anlamlandırma konusunda farklı alımlamalara neden olabilmektedir (Clair, 2000, Beykal, 2000:127-133).



**Resim 5:** Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967 Serigrafı

Warhol’un sanatı pop kültürü ile beslenen ve onun imge dilini takip eden karakterdedir. Film yıldızları, siyasetçiler, popüler diğer isimler Warhol’un serigrafı portrelerinde izleyicisi karşısına çıkarken, gündelik olayların gazete imgeleri Warhol’un çalışmalarında yorumlanmaktaydı. Ancak bu yorum özellikle yeniden renklendirme ile anlam kayması meydana getirmekteydi. O’nun ünlü “Marilyn Monroe” portreleri (1967) (Resim 5) film yıldızının biyografik çalışmalarına değinmeyen O’nun medya imgesinin sabitliğini parlak renkler ile güçlendiren yorumlaması, yeniden üretim değil de popüler kültürün görsel dilini devam ettirmesidir.

Warhol’un sanatsal yaratıcılığı teknik bir uygulama ve seçme olarak görmesi Danto’nun sıradan olanın başkalaşım düşüncesi kapsamında popüler imgenin yeniden üretimiyle yabancılaştırıcı etkilerin aza indirgenmesi olarak düşünülebilir. “Marilyn Monroe”, buna örnektir. Bir imgenin, kitleler için değer verilen birisinin medya tarafından üretilen anlamının devam ettirilerek özel bir statü kazandırılmasıdır. Bu statü sanat olarak karşılanabilir. Yani dergilerde ve çeşitli medyalarındaki film yıldızının görsel imgesi serigrafı tekniği ile müdahalede bulunularak yeniden üretilmiştir. İki imgeden yani kitle kültürü imgesi ile sanat imgesi olarak “Marilyn Monroe” arasında sınır, sanat kurumu içerisinde ikincisinin değer kazanması ile karşılanmaktadır. Bu noktada Duchamp’ın hazır nesne konusundaki tasarrufunun hatırlanması gerekmektedir. Duchamp yazılarında hazır nesne kurgulamaları veya seçimlerin belli bir sayıda kalması gerektiğini yazmıştır (Duchamp, 2009: 322). Warhol’un çalışmaları popüler kültür imge dilinin devamı, onun kısmen yabancılaştırılması iken Duchamp hazır nesnelere sanat piyasası tarafından özel bir değer almama çabasında olmuştur.

Danto, estetik açıdan haklı olarak bir nesneye sanat adı verilip verilemeyeceğini belirtmiştir. Ontolojik ve epistemolojik açıdan bir şeyin ne’liği estetik türden bir deneyim ile karşılanamayacaktır. Ancak estetik deneyim açısından sanatı düşünmek, Duchamp örneğinden hareketle, deneyimin özel türden bir deneyim olmaktan, Warhol örneğinden de hareketle, sıradan bir deneyime dönüşebileceğini öne sürmek olanaklı görünmektedir.

### **Deneyimin İmkanları Üzerine Bir Eleştiri**

Günümüzde estetiğin konumu konusunda Jacques Ranciere, “Estetiğin Huzursuzluğu” kitabının ilk cümlesinde “estetiğin itibarı kötü” diye yazar (Ranciere, 2012: 7). Estetiğin itibarının kötü olmasının nedeni, bir tür perdeleme görevi gören, eser ile olan ilişkiye dolaylılar meydana getiren, bunu gerçekleştirirken de eser ile oluşması arzulanan otantik ilişkiyi veya deneyimi bertaraf etmesinde estetiğin rolünün de olmasıdır (Ranciere, 2012: 8). Danto’nun estetiğe karşı mesafeli duruşu ise 1960’lı yılların sanat ortamında ‘sanat nedir’ sorusunun çokça yaygınlık göstermiş olmasıyla ilgilidir (Danto, 2014: 145). 1960’lı yıllarda sanat olan ile olmayan arasındaki ayrımın silikleşmesiyle, Danto için Warhol’un “Brillo Kutu”suyla daha da belirginleşen sıradan olanın sanatsallaşması ve teorinin bunu anlama konusunda etkili olması estetiğe yer bırakmayan yegâne deneyim olarak kendisini göstermesine neden olmuştur (Danto, 2010: 37). Danto için on sekizinci yüzyılın estetik düşüncelerinin “sanatın sonundan sonraki sanat” adını verdiği bir başka sanat evresinde anlamı yoktur (Danto, 2010: 48). Çağdaş sanatta estetik garip bir şekilde sorunlu bir kelime halini almış, “kusursuz bir estetik entropi” olarak kendisini göstermeye başlamıştır (Danto, 2010: 36). Sanatın sonuyla beraber estetiğin sanatın sonundan sonraki sanat yani tarih

ötesi sanatı ele almada "yetersiz" kalmak zorundadır (Danto, 2010: 115). Bunun nedeni sanatın estetik niteliği yok saymasıdır.

Danto'nun estetiğe karşı bakışında (1) kendi anlatılar düzeninde modernist sanattan sonra estetiğin belirleyici bir hükmü kalmadığı (2) kendi özcü sanat tanımında ontolojik ve epistemolojik bir bakışın estetikten yardım alamayacağı (3) zaten estetik bakışın sanat olana dair belirleyici ilkeler sunamayacağı, onun beğeni ve dolayısıyla göreceli bir durum olarak anlamlı görülmesi gerektiği şeklindedir (Danto, 2010: 113). Danto yine de sanatın sonundan sonraki evrede "bu kaostan çıkışta yol göstermesi için bir disiplin olarak estetiğe dönebilseydik" diye de eklemekten kendisini alamaz (Danto, 2010: 125).

Danto için estetik, "şeylerin kendilerini gösterme" biçimlerine "kendilerini başkalarına gösterirken belirli bir biçimi tercih etmelerinin altında yatan nedenleri" anlamaktır (Danto, 2014: 133). Bu açıdan estetik seyrin anlamı ve ifade düzleminde onun nasıl anlam kazandığını düşünmek eserin kendi varoluşu üzerine düşünmek ile yer değiştirmiştir. Estetik deneyimin "görme üzerinden gerçekleşebileceğini düşünüyorsak, bu eserleri kendi şartları üzerinden değerlendiremiyoruz demektir" (Danto, 2016: 140). Bu yüzden "estetik fikre sahip olmak (...) sanat olmak için ne gerekli ne de yeterlidir" (Danto, 2014: 128). Estetik, Danto için bir şeyin sanat yapıtı olma özelliğine dair bir düşünme imkânını ne kadar sunuyor olduğuyla ilgilidir (Danto, 2012: 113). Marcel Duchamp ile başlayan bu durum eserin estetik konumlarını ciddiye almayan bir tavrıdır.

Danto'nun estetik olmayanın varlığı üzerine düşünceleri şunu söylemektedir: Kimi eserler ve özellikle çağdaş sanata ait olanlar görülebilir anlamda estetik değildirler. Onlar bizlere kavramsal bir çerçeve, düşünme imkânı, hakikati de bu şekilde hissettirme gibi bir göreve sahiptirler. Danto, "dünyanın türlü yerlerinde yapılan sanatın büyük çoğunluğunun da maksadı estetik değildir" diye yazmaktadır (Danto, 2014: 146). Estetik, sanatsal yaratımın ve eserin ereği görevinde değildir. Danto şunu da söyler: "bazı sanat eserlerinin ruh halleri yaratmaya yönelik olduğuna şüphe yok, hatta bunlar bazen son derece etkili ruh halleri de olabilir" (Danto, 2014: 148). Ancak estetik deneyim epistemolojik ve ontolojik anlamda bir şeye sanat payesi vermenin nedeni konusunda başarılı olamayacaktır. Danto için "algı yalnızca onu yaşayan kişi tarafından, yalnızca acıyı, gıdıklanmayı- ya da esimeyi- hissetmekte olan kişi tarafında tecrübe edilir (...) "Acını hissediyorum" demek duygudaşlık saçmalığıdır"<sup>7</sup> (Danto, 2014: 98). Algılama yoluyla sanat olanı sanat olmayandan ayırmanın imkânı yoktur (Danto, 2016: 19). "Sanat nedir" sorusuna cevap veremeyeceğinden dolayı estetik deneyimin değeri anlamı kalmamıştır

Sanat üzerine düşünen her kişi, düşüncesi içerisinde bir izleyici tipi veya tipleri meydana getirir. Danto'nun izleyicisi de cisimleşmiş anlam olan eserin üzerine düşünmek, anlama ait nitelikleri ortaya çıkarmak, ait olmayanları elemekle görevlidir (Danto, 2014: 48). Bu yüzden estetik deneyim bir araç gibidir. Deneyimin bedenselliği veya algıyla ilgili olan yönü, ruhsal süreçleri bir güç göstermez. İzleyici, eser niteliği kazandırılmış olana bakarken neden onun bu değerlerle donatıldığını düşünmek zorunda kalmalıdır.

Duchamp ile başlayan estetik deneyimin kişisel haz ve deneyim özellik gösterme durumunun önemsizleşmesi modern estetik düşüncesinin gözden düşmesidir. Söz konusu estetiğin Kant estetiği olduğu söylenebilir. Kant estetiğinin kabaca özeti olan beğenin çıkarsızlığı, güzelin iyi, doğru ve hoş olandan farklı olması, beğenin öznelliği kadar evrenselliğini dileyen bir ortak duygudan bahsetmesi, sanatçının deha olarak doğa ile benzer olduğunu söylemesi, ancak doğadan farklı olarak sanatı ele alırken onu doğadan aşağı görmesidir (Schaper, 2005: 154-182). Bu estetiğin modern sanatta görünür yorumunu ise Greenberg'in biçimci estetiğinde bulunmaktadır. Modernist resmi tanımlarken Greenberg, Kantçı estetiği, O'nun felsefesinin bir öz düşünme açısından eleştiriyi öne sürmesinin modernist resmin kendi üzerine düşünmesinin bir benzeri, aynı kültürü paylaştığını yazmaktadır (Greenberg, 2009: 357-364). Greenberg, Kant'ın beğeni yargısının kavramsızlığını deneyimin önemi açısından yorumlamış eleştirmenin derin bir içgörüsü olduğunu düşünmüştür. Kantçı eleştirmenin özelliği olarak sanatın saflığını korumak, Greenberg'in konumunun da özeti olarak sanatın ne olduğunu kesin şekilde bilir vaziyette onun sınırlarını belirleyerek bu sınır bekliliğini yapmak olarak görülebilir (Danto, 2010: 116). İkinci yorum olarak da Greenberg, beğeni yargısının evrenselliğini de önemli görmüştür (Danto, 2010: 116). Danto'nun Greenberg'in deneyim konusunda söylediklerine yer verdiği pasajlar bu konuları aydınlatması açısından da anlamlıdır: "Ölçütler mevcuttur ama bunları *söze dökmek mümkün değildir*, sanatta iyi ve kötü arasındaki farkı dile dökmek kadar olanaksızdır bu. Sanat yapıtları insanı daha büyük ya da daha az ölçüde duygulandırır, hepsi bu. Şimdiye dek, sözcükler bu konuda kifayetsiz kalmıştır... hiç kimse sanat ya da sanatçılara reçete sunmaz. Bekleyip ne olduğunu, sanatçının ne yaptığını görürsünüz" (akt. Danto, 2010: 120 ilt. bana ait).

Eğer sanatın sonu Pop Art ile birlikte 1960'lı yıllarda meydana gelmiş, anlatılar tükenmiş ve önceki anlatılar değerini yitirmişse Greenberg'in değer verdiği Kant estetiği, Danto için geçerli olabilecek konumda değildir. Kant estetiği modernist resmi anlaşılır kılan, onu deneyimlerken izleyicinin kendinde bulduğu yoksunlukları kapatan bir dil veya düşünme ya da onun durumunu anlaşılır kılarken 1960 sonrasının sanatında anlamı kalmamış veya kimi yönleriyle değerli görülmüştür. Eğer yapıtın faili deha, doğaya benzer düzen içinde yapıtını meydana getiriyorsa, biricik ve kendisine özgün olanı üretmiştir. Kant'ın estetiğinin motiflerini taşıyan bu düşünce modernist sanatçının tanımını olmuştur. Jackson Pollock, Greenberg'in "saf resim" düşüncesinin isimlerindedir. Resmin, teatral anlatımı, heykele özgü üç boyutluluğu reddeden, resmin araçlarıyla resmin kendi üzerine kapandığı ve kendisini var ettiği bu düşünce, Pollock'un 1960'lı yıllara doğru Amerikan resmindeki ününü teorik arka planıdır. Pollock, kendiliğinden boya lekeleri ve dağıtımlar ile yüzeyde gezerek resmini yapmıştır (Resim 6). Pollock taklit edilemez. Ancak taklit edilmesi bir anlam taşımaz. Çünkü modern sanat için özgünlük kategorisi biriciklik durumunu sanatçının anlamı haline getirebilmiştir. Pollock resmiyle de kendisine özgündür. O'nu taklit eden ise sadece yeni olan bir şeyi taklit etmekten başka bir şey yapmayacaktır. Bu modernist estetiğin önemli bir kriteri olarak anlaşılmalıdır. Buna karşılık Amerikan Soyut Dışavurumculuğun eleştirisini yapan Sanat ve Dil grubu, 1980'li yıllarda pek çok Pollock stili resim yapmıştır (Resim 7). Bu resimler ile Pollock'un biricikliğini bozan bir tutum en önemlisi ise Pollock'un yücelik estetiği

<sup>7</sup> Burada Danto'nun Kant'ın beğenini evrenselliği üzerine bir eleştiri gerçekleştirdiği görülmektedir.



olarak düşünülebiyecek estetizmini farklı bir deneyime dönüştüren bir tavır sergilemiştir. Sanat ve Dil grubunun çalışması bir stillin parodisi olarak başka bir deneyimin devreye girmesidir. Bu açıkça görsel veya tinsel bir deneyim, yüceltim değildir. Ancak bir tür deneyimdir. Danto için düşünsel ve kavramsal yaklaşım daha önemli olsa da aslında bir deneyim olarak düşünölmelidir.



**Resim 6:** Jackson Pollock, Numara 14, 1948, tuv. üzr. yağlıboya



**Resim 7:** Jackson Pollock Stilinde Lenin Portresi, 1980, tuv. üzr. yağlıboya.

Kantçı bir eleştirmen, mesela Clement Greenberg, 1960 sonrasındaki yapıt statüsünü kazanmış çeşitli nesnelere, eylemlere, durumları bu konumda değerlendiremeyecektir. Estetik açıdan onları deneyimlemesinin anlamı da olmayacaktır (Danto, 2010: 123). Sanat ve Dil grubunun çalışması O'nun için anlamsız olacaktır. Greenberg, modern resmin alımlayıcısı ve teorik zihniyetinin temsilcisi olarak 1960 sonrası sanatta elindeki bu felsefi kabullerle mutsuz bir şekilde dolanmaya mahkûm olacaktır.

Danto, estetiğin dışında kaldığı bir sanat deneyimini önerirken kavramsal sanat ve benzeri üretim tarzlarının istedikleri modernist estetiği dışlamaları bağlamında yaklaşmaktaydı. Doğru olarak da Danto, estetiğin bir şeye neden sanat denilmesi gerektiği konusunda bir bakış açısı sunamayacaktır. Ancak sanat deneyim alanlarının genişlemesi olarak hala bir şeyler söylemektedir. Estetik deneyim salt şeyleşmiş ve katılmış bir bakış açısı olarak görölemez. Sanat estetik deneyimin de sınırlarını genişletme arzusunda olmuştur. Bu genişleme aynı zamanda söz konusu şeyleşmenin karşılanması ve aşılması olarak okunmalıdır. Danto'nun tarihsel anlatısının Amerikalı bir yönü olduğu söylenmelidir. Bu Dadaizm, Gerçeküstüçülük ve Dışavurumculuk gibi akımların paranteze alındığı ve daha çok Amerikan Soyut dışavurumculuğa giden bir tarihsel anlatının asıl göröldüğü bir tarihsel anlatının görönrü olduğudur. Benzer şekilde Clement Greenberg'in ve Donald Kuspit'in<sup>8</sup> yapmış olduğu gibi. Avangardizmden güncel sanata estetik deneyim üzerine düşünme deneyimin bir dönüşüm, olayın içinde varlık gösterme açısından ele alınabilir. Bu ise sanatın ne olduğunun sorgulanması karşısında deneyimin genişlemesi olarak "sanat nedir" sorusunun önemini geri plana itmektir.

## Sonuç

Danto'nun özcü tutumu ontolojist ve epistemolojist bir tavır ile anlam kazanırken estetik deneyim yerini daha çok bu iki noktadan esere bakan izleyici tutumuna bırakmaktadır. Danto, bu yüzden 'sanat nedir' sorusunu daha çok düşünsel bir edim dizisi içinde estetik deneyim algıya dayalı dağınıklığı olmadan cevaplamayı önermektedir. Ancak Danto, estetik deneyimin önemsiz olduğunu da iddia etmez. Warhol'un "Brillo Kutuları" için yani kendi düşüncelerinin mihenk taşı denilebilecek bu nesnelere aynı zamanda kendisinde estetik bir keyif içerdiğini söylemeyi de ihmal etmez (Danto, 2018: 70). Yine de estetik deneyim 'sanat nedir' sorusunu cevaplamaya yetmemektedir. Burada Danto'ya karşı geliştirilebilecek eleştirinin Amerikan sanatı özelinde güçlü bir çağdaş sanat anlatısı kurarken estetik boyutu oldukça kısır görmüş olduğudur. Bunu anlamak için onun sıradan olan nesnelere başkalaştığı düşüncesi anılmalıdır. Buna göre sıradan gerçekliğimizde olan bir nesne, bir deterjan kutusu veya bir kar küreği bağlam değişimiyle bir sanat nesnesine dönüşürken özelleşmektedir. Artık o sıradan bir nesne değildir. Sıradan nesne ile olan bağları polemikçi bir izleyici tepkisini, gördüğü nesnenin sanat olamayacağı düşüncesinde olan bir tavır uyatabilecektir. Nesne başkalaşarak bir sanat nesnesi olmuştur. Oyun, cisimleşmiş anlam fonksiyonel ve pratik boyutların paranteze alındığı özel bir alan meydana getirmektedir. Estetik deneyim ise basitçe bir algı deneyimi olarak sadece bir tür ön bilgi sağlama yolundan başka bir şey değildir veya belki de söz konusu sanat nesnesinin bağlamına karşı duyulan bir ilginin usulüdür. Danto, doğru bir şeyi belirtmektedir. Sanatsal yaratıcılık sıradan nesnenin anlam kıyılarında yaşayarak bir başka şeye, bir mecaza dönüşmesine neden olabilir. Birden sıradan nesne bir başka boyut üretebilir. Ancak tersi de mümkündür. O hala sıradan bir nesnedir de. Bağlam kolaylıkla kaydırılmaya müsaittir. Bir performans birden sıradan bir olaya, bir hazır nesne birden gündelik nesne haline dönüşebilir. Bu çağdaş sanatın amaçladığı paradoksal görölebiyecek bir durumdur. Sıradan olanın sıradanlığını koruması. Sıradanlığın özel veya sıradanlığını koruyan estetik bir deneyim ve duygu olması. Bu durum özel duygular ve aşağı duyguların aşıldığı bir deneyimler dünyasına açılan sanatı göstermektedir. Elbette bunu tümüyle genellemek oldukça yanlış görönecektir. Gösteri çağında veya hiper gerçekçi sunumlar zamanında, müze ve galeri zincirlerinin domine ettiği bir sanat kültüründe

<sup>8</sup> Kuspit için "Sanatın Sonu" (2006). Ayrıca Kuspit'in anlatısının eleştirisi için Engin Ümer "Bilinçdışının ve sanatın Sonuna Ait Bir Anlatının Eleştirisi" (2013).

her şeyin başkalaşabileceğini göz ardı edilemez. Danto'nun anlatısı da bu durumun güçlü bir betimi veya kabul edilmesi olarak okunabilir.

### Kaynakça

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2006). *Sanat Müzeleri 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beykal, C. (2000). Büyük Cam Üzerine Yazı. *Sanat Dünyamız* sayı: 75. İstanbul: Yapı kredi Yayınları, 127-135.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altkırkbeş Yayınları.
- Burger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clair, J. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2014). *Sanat Nedir?*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Danto, A. (2016). *Brillo Kutusu Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2018). *Andy Warhol*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duchamp, M. (2009). Marcel Duchamp ve Ready Made. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkim Yayınları, 322-324.
- Duchamp, M. (1975). The Creative Art. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. England: Thames and Hudson, 138-140.
- Elliot, G. (2009). *Tarihin Sonları*. İstanbul: Versus Yayınları.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huizinga, J. (2005). Rönesans Sorunu. *Rönesansın Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 24-60.
- Gablik, S. (2000). Kaygı Nesnelere: Kültürel Muhalefet Tazları. *Sanat Dünyamız*. Sayı: 75. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 203-219.
- Greenberg, C. (2009). Modernist Resim. *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkim Yayınları, 357-364.
- Kuspit, D. (2006) *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lichte, E. F. (2016). *Performatif Estetik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*. İstanbul: Bilim Sanat Yayınları.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rollins, M. (2009). *Arthur C. Danto. Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. İstanbul: Sel Yayınları, 111-118.
- Schaper, E. (2005). Beğen, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. *Cogito: Kant Özel Sayı*. Sayı:41-42. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 154-182.
- Ümer, E. (2013). Bilinçdışının ve Sanatın Sonuna Ait Bir Anlatının Eleştirisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1. (4). İstanbul: Marmara Üniversitesi, 51-58.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Wu, C. (2014). *Kültürün Özelleştirilmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

### Summary

*The question of "what is art" can be read as a sign of a concern in today's cultural life. This is the concern that some objects may not be art, they may be ordinary objects. Therefore, it is not possible for a common acceptance, non-written, spontaneous, and pre-determined system of codes in order to determine which types of objects should be in the status of art.*

*The end of art does not say that there is a period in which a fact cannot be made. Danto's attitude was not to think about the origin of the work, but to reflect on the narrative structures that give their meaning to the works of art. The basis of his claim lies in the idea that contemporary art is not based on a narrative. The idea of narrative can be seen as an upper language that gives meaning to art. Danto thought that there was no such upper language and that the end of the postmodern supra-narratives ended up in the art of thought.*

*While Danto proposed an art experience outside of aesthetics, conceptual art and similar modes of production approached in the context of the exclusion of the modernist aesthetic they wanted. Art has also wanted to extend the boundaries of aesthetic experience. This expansion should also be read as meeting and exceeding the reification. It should be said that*

*Danto's historical narrative is an American aspect. This is a historical narrative, in which Dadaism, Surrealism and Expressionism are parenthesis, and where a historical narrative goes more to American Abstract expressionism, is visible. Likewise, as Clement Greenberg and Donald Kuspit did. Thinking about aesthetic experience from avant-gardism to contemporary art can be considered in terms of a transformation of experience, presence in the event. This brings the importance of the question of "what is art sorg as the expansion of experience in the face of questioning what art is.*

*"What is Art" is meaningful in Danto's career or intellectual change after the end of art. It is meaningful, the end of art is not an end, it is the end of the narratives that make something art, and such a question will be inevitable because it is necessary to re-create a narrative. Danto takes ontologist's attitude in his book. For Danto, there is no way to say what makes the artist do something in terms of aesthetic experience and aesthetics.*

*Artistic creativity can lead to the transformation of ordinary objects into meaningful ways by living on the shores of meaning. Multiple ordinary objects can produce another dimension. A performance can turn into an ordinary object, a ready object multiple everyday objects. This is a paradoxical situation that the contemporary art aims. To protect the ordinary. An aesthetic experience and feeling that protects the ordinary or ordinary of ordinaryness. This situation shows the art that opens into a world of experiences where special emotions and down feelings are overcome. Danto's narrative can also be read as a powerful description or acceptance of this situation.*