



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

AGAMBEN'İN ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sümeyye KARLI

BURSA 2024



T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

AGAMBEN'İN ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Sümeyye KARLI

Danışman

Doç. Dr. Ahmet DAĞ

BURSA 2024

TEZ ONAY SAYFASI

T. C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Felsefe Tarihi Bilim Dalı'nda 702021034 numaralı Sümeyye Karlı'nın hazırladığı “Agamben’in Çağdaş Estetik Eleştirisi” başlıklı yüksek lisan tezi ile ilgili savunma sınavı,/...../20.... Günü saatleri arasında yapılmıştır. Alınan cevaplar sonunda adayın (başarılı / başarısız) olduğuna (oybirliği / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye

(Tez Danışmanı ve Sınav
Komisyonu Başkanı)
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet DAĞ

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Prof. Dr. Kasım KÜÇÜKALP

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DİKMEN



YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

Tarih:30/11 /2023

Tez Başlığı / Konusu: Agamben'in Çağdaş Estetik Eleştirisi

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin, 30/11/2023 tarihinde şahsım tarafından *TURNİTİN* adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %.8'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Sümeyye KARLI

Öğrenci No: 702021034

Anabilim Dalı: Felsefe ve Din Bilimleri

Programı: Felsefe Tarihi

Statüsü: Yüksek Lisans

Danışman

Prof. Dr. Ahmet DAĞ

* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Agamben’in Çağdaş Estetik Eleştirisi” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı : Sümeyye KARLI
Öğrenci No : 702021034
Anabilim Dalı : Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim
Dalı Programı : Felsefe Tarihi
Statüsü : Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar adı soyadı	Sümeyye KARLI
Üniversite	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim dalı	Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı
Bilim dalı	Felsefe Tarihi Bilim Dalı
Tezin niteliği	Yüksek Lisans
Mezuniyet tarihi	
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Ahmet DAĞ

AGAMBEN'İN ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİSİ

Giorgio Agamben, Nisan 1942 doğumlu 21.yy İtalyan filozofudur. Hususiyetle siyaset ve hukuk felsefesine getirdiği radikal eleştirileriyle tanınmakla birlikte Çağdaş Estetik alana dair görüşleri de Postmodern eleştiri geleneği içinde önem arz etmektedir. Modern dönemin getirisi olarak özne merkezliyetçi tavrıdan dolayı felsefenin bir alt disiplini haline gelen estetik anlayışın içerdiği; estetik yargı, deha ve çıkarsız zevk kavramlarına bağlı olarak ‘sanatçı- seyirci- sanat yapıtı’ üçgeni içerisinde Giorgio Agamben’in eleştirileri, sanatın artık dünyasını kaybettiği vurgusuyla sorunsallaştırılmaktadır. Antik dünyadan günümüze kadar Batı metafiziğinin varlığa yaklaşım tarzına bağlı olarak dönüşen sanatın, estetik kalıplar muvacehesinde çağdaş dönemde içeriksizleştğini vurgulayan Agamben’in görüşleri referans alınarak bu anlamda, günümüz sanatının eleştirel bir analizi sunulmaktadır. Bu araştırma; Klasik, Modern ve Postmodern literatür taranarak, Agamben’in görüşleri çerçevesinde inşa edilen tezde filozofun kendi kitapları kritik edilmiş, konuyla ilgili birincil, ikincil ve yabancı kaynakların analizi yapılarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Agamben, Çağdaş Estetik, Estetik Yargı, Sanatçı, Seyirci, Poiesis, Praxis.

ABSTRACT

Name & surname	Sümeyye KARLI
University	Bursa Uludağ University
Institute	Institute of Social Sciences
Field	Philosophy and Religious Studies
Subfield	History of Philosophy
Degree awarded	Master
Date of degree awarded	
Supervisor	Doç. Dr. Ahmet DAĞ

AGAMBEN'S CRITICISM OF CONTEMPORARY AESTHETICS

Giorgio Agamben is a contemporary Italian philosopher. His radical critiques in the areas of politics and legal philosophy are what he is most known for, but his opinions on contemporary aesthetics are also important in the context of postmodern criticism. Agamben problematizes aesthetics within the triangle of 'artist-spectator-artwork,' related to the concepts of aesthetic judgment, genius, and disinterested pleasure, as a result of the subject-centered mentality that evolved in the modern era. Aesthetics became a sub-discipline of philosophy. His remarks highlight the idea that the world of art has disappeared. Agamben emphasizes how, in the modern day, art has lost any content within aesthetic categories when taking into account the Western metaphysical approach to existence from antiquity to the present. Agamben's ideas are used to frame a critical critique of contemporary art that is presented. This study was made possible by reviewing Postmodern and Classical literature, studying primary, secondary, and foreign materials that were relevant to the topic, and critically analyzing the philosopher's own works, upon which we based our thesis

Keywords: Art, Agamben, Contemporary Aesthetics, Aesthetic judgment, Artist, Spectators, Poiesis, Praxis.

ÖNSÖZ

Sanat, insanoğlunun yeryüzündeki mevcudiyetinden bu yana her dönemde önemli uğraşlarından biri olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde sanat, düşüncenin seyrine paralel olarak insanın geçirmiş olduğu düşünsel ve duyuşsal yolculuğunun bir tezahürü olarak okunabilir. İnsanın hayatı boyunca anlamın peşinde olduğu göz önünde bulundurulunca sanatın insanın anlam arayışının bir tezahürü olduğu fark edilebilir. Araştırma konusu olan “Agamben’in Çağdaş Estetik Eleştirisi” ise sanatın bu dönüşümüne 21.yy filozoflarından biri olan Agamben’in bakış açısı çerçevesinde bir değerlendirme olarak sunulmaya çalışılmıştır. Hakikatini, anlamını ve değerini yitiren günümüz insanının yana yakıla boşlukta savruluşunun güzel bir örneğini, estetize edilmiş sanat üzerinden vererek içeriksizleşen sanatın/ hayatın bir portresini çizmektedir. Artık insana düşen estetik kalıplara hapsedilmiş ve bundan dolayı da kendisine yabancılaşmış olma durumunu aşarak sanatın ritmine tekrar kulak kabartmasıdır. Bu çağrının yerini bulması ümit edilmektedir.

Agamben’i tercih etmemin nedenlerinden biri Heidegger ile olan münasebetinden kaynaklanmaktadır. İlk etapta eserlerini ve dilini çözmeye çalışmam her ne kadar canımı sıkırsa da zamanla yaptığım okumalar ve incelemeler Agamben’in tamda günümüz hayatının problemlerinin ortasından konuştuğu hissini vermeye başladı. Bugün bu tezi noktalarla Agamben’in derdini daha iyi anlamaya başladığımı düşünmekteyim. Heidegger’in ve Walter Benjamin’in bugüne uzanan bir soluğu olarak tasavvur etmekteyim. İfade etmeyi lüzumlu gördüğüm bir diğer konu ise her insan ürünü yapıta ve fikirde olduğu gibi çalışmamın da eksiklerden münezzeh olmadığıdır. Kusurlarının olabileceğini kabul etmekle beraber sevgili okuruma çalışmadaki eksikliklerin benim kendi idrak ve fehmimden kaynaklı olduğunu belirtmek isterim. Kusurları beni faydası okuyanı nasıplendirmesini ümit eder ve hoşgörünüzden mahrum kalmamayı talep ederim.

Son olarak çalışmamın vücut bulmasında emeği geçen, engin tecrübeleriyle yolumu açan pek kıymetli danışmanım Doç. Dr. Ahmet Dağ hocama, manevi danışmanlığıyla lisans yıllarımdan bu yana beni cesaretlendirip kendime güvenmemi sağlayan üstadım Prof. Dr. Kasım Küçükcalp hocama, yüksek lisans eğitimim ve tez dönemim boyunca desteklerini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Tuğşat Güzeloglu hocama, tezimi satır satır okuyarak daha sağlıklı bir tez olması için fikirlerini samimiyetle beyan eden Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Dikmen hocama, ümitlerini benden kesmeyerek ve her koşulda destekleyerek başarabileceğime inanan en kıymetli varlığım sevgili annem, babam, kardeşlerim ve ablama, çıktığımız bu meçhul yolda hayatın bize peşkeş çektiği her türlü zorluğa rağmen desteklerini esirgemeyen sevgili dostlarıma büyük bir teşekkürü borç bilirim. Mevlamın her iki cihanda da yar ve yardımcısı olmasını niyaz ederim. Bu çalışmaya başladığım süre zarfı boyunca kaybettiğim kıymetli merhum annem ve 6 Şubat depreminde kaybettiğim arkadaşım Hatice Sultan Taylan hanımefendi için bir sadaka-i cariyeye hükmüne geçmesini Aziz Mevlamdan dilerim. Nihayetinde bu fırsatı bana veren Alim olan Allah’a hamd ederim.

Sümeyye KARLI

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU	iii
YEMİN METNİ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YARATIM OLARAK SANAT VE ESTETİK

1. SANAT KAVRAMININ ETİMOLOJİK TAHLİLİ	6
1.1. Sanat ve Doğa Ayrımı	10
1.2. Sanat ve Zanaat ayrımı	14
1.3. Sanat-Hakikat ilişkisi.....	16
1.4. Estetik ve Sanat.....	18
2. KADİM DÜNYANIN SANATA BAKIŞINDA PLATON ÖRNEĞİ.....	21
2.1. Platon ve Sanat: Mimesis mi Poiesis mi?	21
3. MODERN ZAMANLARDA SANAT VE ESTETİK; GELENEĞİN TAHRİBİ... 25	
3.1. Özne Devriminin bir Panoraması Olarak Modernite	26
3.2. Modern Dönüşüm Süreci Sırasında Sanatta Geleneğin Tasfiyesi	28
3.3. Kant'ın Estetik Anlayışı.....	33
3.3.1. Kant'ta Deha, Estetik Tavır, Estetik Yargı Bağlamında Yaklaşımı.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM: SANATIN KÖTÜRÜMLEŞMESİ

1. POSTMODERNİTE: AYDINLANMA SONRASI HAYAL KIRIKLIĞINDA BATI AVRUPA	40
1.1. Postmodern Döneme Geçişte Nietzsche Faktörü.....	47
1.2. Postmodern Özne	50
2. POSTMODERNİZM'İN SANAT ANLAYIŞI:.....	52
2.1. Postmodern Öznenin Postmodern “Dehâ”ya	59
2.2. Postmodern Sanatta Temsil Krizi	63

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AGAMBEN VE ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİSİ

1. ÇAĞDAŞ BİR DÜŞÜNÜR OLARAK AGAMBEN:.....	67
1.1. Agamben ve Dil	75
1.2. Agamben ve Siyaset.....	79
2. AGAMBEN VE ÇAĞDAŞ ESTETİK: SANATTA İÇERİKSİZLEŞME.....	85
2.1. Estetik’in ‘Çıkarsızlık’ından Sanattaki İçeriksizleşmeye	87
2.2. Agamben’de Bölünme Düaliteleri	95
2.2.1. Sanatçı ve Seyirci ikilemi.....	96
2.2.2. Poiesis ve Praxis İkilemi:	100
2.3. Estetik Duyarlılıktan Etik Kaygılara.....	105
2.4. Agamben ve Sanat’ın Araf Noktası:	108
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA	117

GİRİŞ

21. yy. filozofu olan Giorgio Agamben'in eleştirel kültür bağlamında çağdaş düşünce yapısına yönelttiği eleştirileri kayda değerdir. Bu eleştiri alanlarından biri de bugün çağdaş estetiğin geldiği nokta üzerinedir. Eserlerinde çağdaş sanatın çırpınılarına kulak verip sorun tespitinde bulunarak ve bu tespitlerini de kaynaklandırarak eleştirilerini ele alır. Agamben, sadece çağdaş estetiğe dair eleştirilerinde değil hemen hemen tüm eserlerinde eleştirilerini temellendirirken Klasik, Modern ve Postmodern dönemler arası bir gezintiye çıkar. Eleştirilerinde felsefi metinlerin yanı sıra edebiyat, şiir, resim gibi sanatlardan da örnekler vererek sanat ve felsefe arasında bir düzlemde ilerler; elbette bu durum ona ayırıcı bir vasıf katmakla beraber eserlerinde alışık olmadığımız bir okuma tarzını da beraberinde getirmektedir.

Agamben, düşünce geleneği içerisinde daha çok bugünün siyaset ve hukuk felsefesine getirdiği radikal eleştiriler bağlamında adı duyulsa da çağdaş estetiğe yönelttiği eleştirileri göz ardı edilmemelidir. Kant felsefesiyle birlikte sanatın estetik disiplini içerisinde eritilmesi sanatçı ve seyirci kavramlarının ön plana çıkarak merkezî ve belirleyici bir rol kazanmasına yol açmıştır. Bununla beraber postmodern süreçle birlikte insanın bu dünyadaki varlığının her türlü değer ve anlam kaybına uğramasının insanda oluşturduğu kaygılı boşluk, etkilerini pek çok alanında olduğu gibi sanat alanında da göstermiştir. Dolayısıyla bugünün sanatı, Agamben'in ifadesiyle '*kendini hiçleştiren bir hiçlik*'le Avrupa'nın sürüklendiği nihilizmden payını almıştır. Agamben, bu durumu sanatta *içeriksizleşme* olarak ele alır. Bugün sanat alanında kullanılan pek çok temel kavramı masaya yatırıp onların etimolojik tahlillerine değinerek, kavramın ilk defa kullanıldığı kadim düşünceye göndermelerde bulunur ve tarihi süreç içerisindeki zihinsel dönüşümü, kavramların içeriğinin boşaltılması üzerinden tahlil eder. Eserlerinde kendinizi Platon'un *Şölen* ziyafetinde, Moliere'nin tiyatrolarında, Diderot'un ele aldığı kitapta geçen Rameau'nun tablosundaki dönüşümü izlerken ya da bir Nadire kabinesinde¹ bulabilirsiniz. Bu durum, eserlerini

¹ Koleksiyoncuların herhangi bir nesnenin doğasının ayrımını gözetmeden bir araya topladıkları parçaların sergilendiği alan olarak ifade edilebilir. Bilhassa 17.yy'da artan bu kabineler günümüz

okurken sizi keyifli bir yolculuğa çıkartabilir fakat meselenin arka planını anlayabilmek için hayli zorlu bir ayrıştırma mahareti gerektirmektedir.

Bu tezin amacı; çağdaş estetikteki dönüşümü, Agamben'in çağdaş estetiğe dair eleştirel yaklaşımları çerçevesinde ortaya koymaktır. Başka bir ifadeyle bu çalışma, çağdaş estetiği Agamben'in eleştirel gözlüğüyle değerlendirme imkânı sunmaktadır. Bu bağlamda hâlihazırda Avrupa'da sanat tartışmalarından haberdar olan bu düşünürün, çağdaş estetiğe farklı bir bakış açısıyla eleştirisi, söz konusu literatüre önemli bir katkısının olacağı düşünülmektedir.

Tez çalışması üç ana bölümde oluşmakla birlikte 1. ve 2. bölüm, asıl olan 3. bölüme zemin hazırlaması açısından ele alınmıştır. Bu bağlamda 1. bölüm, 'Bir Yaratım Olarak Sanat' başlığıyla, ikinci bölüm; 'Postmodernizm: Sanatın Kötürümleşmesi' başlığıyla ve nihayetinde ana konumuz olan üçüncü bölüm ise 'Agamben ve Estetik' başlığıyla ifade edilmiştir. Her bölüm kendi içerisinde tutarlılıkları ve sınırlılıkları olmakla beraber Agamben'e dair belirlenmiş bir literatür çerçevesinde ele alınmıştır. Bu tez çalışmasında Agamben'in çağdaş estetiğe yönelik eleştirilerine değinilirken sanata ve estetiğe dair eleştirilerinin büyük bir oranının yer aldığı 1970 yılında yayınlanan '*İçeriksiz Adam*' kitabı ana referans olarak alınmıştır. Dolayısıyla tezin bölümleri, referans alınan kitap çerçevesinde, Agamben'in eleştirilerini bina ettiği kavramsal ve tarihsel zemin göz önünde bulundurularak inşa edilmiştir. Bu açıdan ele alındığında;

Tez çalışmasının 1. bölümü, ilk etapta sanat kavramının antik dünyada kullanım alanlarının etimolojik tahlili, özgünlüğü noktasında gidilen ayrımlar, daha sonra felsefenin bir alt disiplini olarak ortaya çıkan estetik alanının sanat ile olan münasebeti çerçevesinde ele alınmıştır. İkinci etapta kadim dünyadan bir örnek ile Platon'un sanata dair yaklaşımları ele alınmış ve son etapta da Modern Dönem düşünce serüveninin sanat felsefesindeki tezahürleri Immanuel Kant örneğinde temellendirilmeye çalışılmıştır. Tezin konusu gereği güzelin bilgisi olarak Estetikten bahsederken kavramsal olarak sanatla ilişkilendirilmesi kaçınılmaz olduğundan sanatın kadim ve modern dönemde hangi anlam ufkunda ele alındığını tespit etmek gerekmektedir. Dolayısıyla etimoloji tahlillere değinmek lüzumlu görülmüştür. Aynı

sanat galerilerinin ve müzelerin temelini oluşturmaktadır.

şekilde güzellik, doğruluk ve hakikat alanlarının henüz özerkleşmediği kadim dünyada, kavramsal ve alan olarak özgünlüğünü ortaya koyabilmek için sanatın, zanaat, doğa ve hakikat ile olan ilişkisi ele alınmaya çalışılmıştır. Kavram olarak felsefe tarihinin başından beri hep var olsa da evvela Baumgarten ile daha sonra da Kant'ın sistemleştirmesiyle felsefenin bir alt disiplini olan “estetik” kavramının tahlilinin ve tarihçesinin de verilmesi lüzumlu görülmüştür. Felsefe tarihi göz önüne alındığında pek çok konu hakkında fikir ibraz etmiş olması ve kadim dünyanın düşünce perspektifi açısından bir örnek teşkil etmesinden dolayı Platon'un sanata yaklaşımı seçilmiştir. Bunun nedeni, Agamben, çağdaş estetiği ele alırken günümüzde içeriksizleşen sanatın aslında daha evvel kadim dünyada etki gücünün fazla olması ve buna bağlı olarak da Platon'un, sanatı ideal devletinden kovması Agamben'in eleştirileri açısından önem teşkil etmektedir. Agamben, genel anlamda diğer eleştirilerinde olduğu gibi estetik alana yönelik eleştirilerinde de sıklıkla Platon'a atıflarda bulunur. Bunun nedeni Agamben'in kavramsal analizlerinin zeminini Antik Yunan'a kadar dayandırması ve kavramların kökeni hakkında Platon'un eserlerinde geçen kullanım biçimlerine sıklıkla atıfta bulunmasıdır. Bu durum, Platon'u, Agamben için önemli bir hale getirmektedir. Bununla birlikte Agamben, estetik eleştirilerini temellendirirken Kant'a sık sık atıfta bulunur. *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eserinde Kant, güzeli çıkarsız bir beğeni yargısının nesnesi haline getirmesinden dolayı estetik, yargı, estetik tavır ve deha kavramlarının, bugünün içeriksizleşen sanatının ana zeminini oluşturduğunu düşünür. Dolayısıyla bu durum Agamben eleştirisi açısından mühim olan modern dönemde bir dönüm noktası olarak Kant Estetiğine değinmeyi zorunlu kılmaktadır.

Tezin 2. bölümünde; çağdaş estetiğin postmodern dönemdeki serüveni verilerek kötürümlüğe giden yoldaki temel taşlarına dikkat çekilmiştir. Bu başlık çerçevesinde, postmodernitenin oluşum sürecinin tarihsel arka planında Aydınlanma döneminin vadettiği, insanı, aklın öncülüğünde daha ileriye, daha müreffeh bir hayata ulaştırma sözünün daha sonra hayal kırıklığına neden olmasına değinilmiştir. Buna bağlı olarak da Batı Avrupa'da oluşan bu düşünsel kargaşa ve kaygı durumu, dönemin önemli filozoflarının değerlendirmeleri çerçevesinde özetle verilmiştir. Ayrıca yine bu minvalde Agamben, Nietzsche'nin, Batı metafiziğinin çöküşünü nihilizmin yükselişiyle beraber haber vermesi ve bunun sonucu olarak postmodern sürecin gelişini evvelden fark etmesinden dolayı değerlendirmelerine sık sık başvurur. Bu

durumda Agamben'in, nihilizmin yükselişiyile beraber sanatın sonunun gelmesi arasında bir ilişki kurmasının yolunu açar. Yapılan bu çalışmanın devamında ele alınan bir diğer noktaysa postmodern dönemden önce öznenin durumudur. Çünkü asırlardır özne, nesne ile olan düalitesi gereğince nesne karşısında daima belirleyici role bürünmüş ve bu durum onun tanrılığa soyunmasına kadar gitmiştir. Modern öznenin, yadırganmayan bu yükselişiyile birlikte, postmodern dönemde varlık zeminini kaybetmesi insanda bunalımlı bir sürece yol açmıştır. İnsanın düştüğü bu durum çerçevesinde değerlendirildiğinde postmodern sanatçının ve seyircinin mantık düzleminin nasıl işleyeceği ve büyük kavramlara karşı tavrının ne olacağı daha iyi anlaşılabilir. Bu bölüm içerisinde değinilmesi lüzumlu görülen bir diğer nokta ise tarihsel arka planı verilen postmodernitenin sanat anlayışına yansımaları olacaktır. Dolayısıyla postmodern sanat anlayışının genel özelliklerinin bir panoraması verilerek çağdaş estetiğin geldiği noktadaki serencamını anlamak daha kolay hale gelecektir. Bununla birlikte Kant estetiğiyle gündeme gelen deha kavramının postmodern dönemdeki durumunun sanata yansımaları çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Temel inanç ve hakikatlerini yitiren postmodern öznenin bağlı olduğu kaygan zemindeki korku ve panik haliyle inşa ettiği varlığının durumu, bu dönemin belirleyici özelliklerinden olacak ve aynı zamanda bu kaygı durumu sanatta ifadesini bulurken bir temsil krizine yol açacaktır. Tezin 3. bölümü olan son bölümünde ise ilk iki bölümde hazırlanan zemine, Agamben'in sanata yaklaşımı ve çağdaş estetiğin bu yaklaşıma çok aykırı düşmesinden dolayı eleştirileri ele alınmaya çalışılacaktır. Bu bölümde evvela Agamben'in kısaca yaşamına ve görüşlerinin arka planındaki tema ve gelenek çerçevesinde fikri biyografisine yer verilecektir. Çağdaş düşünürlerin çoğunda olduğu gibi Agamben de kadim ve sonrası dönem filozoflarının aksine ele aldığı konular üzerindeki düşünceleri arasında belli bir tasnif tutturmak güç olmaktadır. Çünkü konular dağınık bir şekilde ele alınır ve alanlar iç içe geçmiş bir vaziyette karşımıza çıkar. Agamben üzerinden örnek vermek gerekirse estetik eleştirisi bağlamında bir fikir ya da eleştiri ibraz ederken bu, aynı zamanda siyaset felsefesi bağlamındaki fikirlerine dair bir ima içerebilmektedir. Bu duruma ek olarak edebî metinlerden örnekler girince belli bir tasnife gitmek daha çok zorlayıcı bir hal almaya başlamaktadır. Dolayısıyla Agamben'in çağdaş estetiğe yönelik eleştirileri ele alınırken onun, dil, siyaset, hukuk ve edebiyata dair görüşlerine, meselenin bütünlük

arz edebilmesi için lüzumlu görülmüştür. Nihayetinde ise Agamben'in, Kant'ın sanat üzerine ifade ettiği 'çıkarsız beğeni yargısı' anlayışının, sanatçı- seyirci ve sanat eseri bağlamında çeşitli düalitelere yol açmasının çağdaş sanatı nasıl içeriksizleştirdiğine değinilerek çağdaş estetiği yönelik eleştirileri ele alınmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Agamben, Hegel'in, diyalektik sürecinde Tin'in en yüksek ifadesini bulma yerinin artık sanat olmadığı görüşüne atıfta bulunarak günümüz sanatının içeriksizleşmesine dair görüşlerini destekler nitelikte bir delil olarak sunar. Agamben, Hegel'in, sanatı ölüme mahkûm etmesi fikrine ek olarak Nietzsche'nin, Tanrının ölümüyle birlikte haber verdiği nihilizmle birlikte sanatın sonu arasında bir irtibat kurar. Yalnız bir durumu izah etmek gerekir ki Hegel'in sanatı ölüme mahkûm etmesi sanatın tamamen ortadan kalkacağı şeklinde anlaşılmamalıdır. Agamben'in, estetik eleştirilerini etik kaygılara bağlaması ve nihayetinde bir çözüm önerisi fikrinde bulunmasıyla çalışma nihayete erdirilecektir. Bu çalışmada bir bütün olarak Agamben'in çağdaş estetiğe yönelttiği eleştirilerin tarihsel süreçteki ana uğrakları ve düşünsel alt yapısıyla birlikte ele alınmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın bölüm tasnifinden sonra değinilmesi gereken bir diğer önemli mesele tezin akademi literatüründeki konumu ve ehemmiyeti üzerine olacaktır. Agamben hakkında, çağdaş ve hâlihazırda yaşayan bir filozof olmasından dolayı literatürümüzde yeteri kadar akademik çalışma mevcut değildir. Toplamda 15 tane tez yazılmış olmakla birlikte 12 tanesi yüksek lisans tezi, 3 tanesini ise Doktora tezidir. Bu tezler içerikleri açısından değerlendirdiğinde Agamben'in gerek Türkiye'de gerek Batı'da meşhur olduğu konular olan siyaset ve hukuk felsefesine getirdiği yaklaşımlar hakkında yazılan tezlerdir. Dolayısıyla Agamben'in estetik görüşleri bağlamında yazılan bu çalışma kendi alanında ilk çalışma olmasından dolayı literatürde Agamben'e dair eksikliği gidermesi umulmaktadır.

Tezin araştırma yöntem ve metoduna gelince bu çalışma evvela filozofun Türkçeye çevrilen eserleri incelenerek hazırlanmıştır. Çalışmanın içerdiği konular gereği düşünürün eserlerinde kullandığı kavramlar irdelenmiş, Agamben üzerine yazılan birincil ve ikincil kaynaklar hakkında titiz bir araştırma yapılmıştır. Aynı zamanda Agamben hakkında ele alınmış makale, kitap, röportaj, günlük yazı gibi metinler incelenmiştir. Estetik ve sanat bahsi dolayısıyla geniş çerçevede bir literatür tarama yapılmış ve son olarak postmodern literatür taranıp kullanılacak kaynaklar tasnif

edilerek veriler, analiz edilecek duruma getirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YARATIM OLARAK SANAT VE ESTETİK

İnsanoğlunu diğer canlı ve cansızlardan ayıran temel özelliklerden biri sanat yapıyor olmasıdır. ‘Sanat nedir?’ diye sorduğumuzdaysa izahı pek de mümkün olmayan bir durumla karşı karşıyayız. Felsefedeki pek çok soru gibi bu soruya da genel geçer kuşatıcı bir cevap verilememiştir. Bu durum insanoğlunun hayatta kaldığı sürece sanatı tekrar tekrar ele alınması gereken bir mesele haline getirmiştir.

Bu bahis, çalışmanın ana zeminini oluşturması, kavramların çerçevelerinin belirlenmesi ve tarihsel süreç içerisindeki uğraklara değinilmesi açısından önem arz etmektedir. Çünkü çağdaş zamanda kavramların anlam ufku muğlaklaşmış ve kadim dünyada anlaşıldığından çok farklı zeminlerde ele alınmıştır. Çoğu zaman ise kavramlar tam aksini oluşturacak bir çerçeveye hapsedilmiştir. Bu ana başlıkta kavramların ele alınma şekli tezin problematiğini inşa ederken değinilecek alanlar hesaba katılarak sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın başlıkları ve gidişatına bakıldığında amaç bir sanat felsefesi serüveni sunmak değildir. Bu konu başlıkları belirlenirken çalışmanın ana konusu olan Agamben’in çağdaş estetiğe yönelttiği eleştirilerinde kullanmış olduğu kavramlar, değindiği filozoflar ve tarihsel süreç içerisinde işaret ettiği dönemler göz önünde bulundurularak belirlenmeye çalışılmıştır. Nihayetinde bu çalışma filozofun ele aldığı sanat alanına dair kavramlar arasındaki ilişki ağları dikkate alınarak hazırlanmıştır.

1. SANAT KAVRAMININ ETİMOLOJİK TAHLİLİ

Sanat kavramı felsefe tarihi boyunca filozoflar tarafından dönemsel olarak farklı yaklaşımlarla ele alınarak tanımlanmıştır. Andre Lalande, *Felsefe Sözlüğü*’nde sanatı; bilinçli varlıkların meydana getirdiği güzel üretim olarak tanımlar. Genel bir ifadeyle belirtmek gerekirse sanat, “Bazı düşüncelerin, amaçların, durumların ya da olayların, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik

yaratıcı insan etkinliği” olarak düşünülebilir.²

Felsefî bir sorun olarak ele alınan sanat kavramını daha iyi anlayabilmek ve kuramsal bir çerçeve oluşturmak için onun ilk kez kullanıldığı dildeki kökenine inilmesi icap eder. Dolayısıyla felsefedeki pek çok kavramın köken olarak çıktığı eski Yunancadaki kullanımı incelenmelidir. Kavramlar üzerine inşa edilen felsefe, köklere dair yeni yorumlar ve anlayışlar getirmekle ilerler ve bu şekilde devamlılık gösteren bir hâle dönüşür. Süreçleri iyi tahlil edebilmek adına kavramların kökenine dair bilgi vermek, her zaman için işi kolaylaştıracaktır. Sanat kavramının kökeni, kadim Yunancaya dayanmakta ve *Tekhne* kavramıyla açıklanmaktadır. Tekhne kavramıysa ‘insan faaliyetlerinin tümü’ anlamına gelir. Kadim dünyada pek çok uygarlıkta tekhne insanın faaliyeti olarak anlaşılmış olmasıyla beraber bu tanım, anlam genişliği nedeniyle sanat ve zanaat kavramını beraber içermektedir.³

Kadim dünyada sanat kelimesinin etimolojik tahlilinde, sanat, bir yönüyle tekniğe bir yönüyle de güzel sanatlara işaret eder. Başka bir ifadeyle hem zanaatçının hem de sanatçının ortaya çıkardığı esere işaret eder. Yunanlılar sanat anlamında bir işi ortaya koyma anlamına gelen *tekhne* kavramını kullanmışlardır. Latince de ise bugün *art* olarak ifade ettiğimiz kelime kökeninin türediği *ars* ifadesi kullanılmıştır. Bilgi, bilim, uğraşı, el işi, teknik, sanat yapıtı gibi anlamlara da gelen tekhne, art kelimesinin de ifade ettiği anlamla hemen hemen aynıdır. Tekhne kavramı, hem el becerisine dayalı etkinlikler ve hüneler için hem de zihin sanatları ve güzel sanatlar için kullanılan bir kavramdır. Nitekim Heidegger’in ifadesiyle “Tekhne, öne-çıkarmaya, *poiesis*’e aittir; o poetik bir şeydir”.⁴ Başka bir ifadeyle teknik ve sanat ayrımının keskinliğinin olmadığı kadim dünyada her insani üretim poetik üretim olarak değerlendirilmiştir. Poiesisin tekhne ile olan münasebeti, gizli olanı açığa çıkarmada temellenir ki bu da onu aletheia (hakikat) ile bir ilişki içerisine sokmaktadır.⁵

Bir tekhne etkinliği olarak sanat nedir? Bu sorunun yanıtı tekhne kavramının kullanıldığı antik metinlerden yola çıkılarak açıklanabilir. Bu konuda başvurulacak metinler incelendiğinde Platon’un diyalogları incelenebilir. Çünkü Agamben, tekhne kavramını ele alırken Platon’un eserlerine atıflarda bulunmaktadır. Platon, *İon*

² Mevlüt Albayrak, *Estetik’in Serüveni & Sanat Felsefesi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2012, s. 34.

³ Mehmet Mengü, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, *Hece Dergisi*, (2021), c. 1, s. 287.

⁴ Martin Heidegger, *Tekniğe Yönelik Soru*, İstanbul: Afa Yayıncılık, 1997, s. 65.

⁵ Heidegger, *Tekniğe Yönelik Soru*, s. 67.

diyalogunda *tekhne* kavramını ozanların yani Rhapsodların (ozanların) yaptığı iş olarak değerlendirir. Bu metinde Platon, ozanlara imrenerek ve onlardan övgüyle bahsetmektedir. Platon, ozanlardan, güzelin peşinde olmaları ve güzel insanların eserleriyle hemhal olup onları anlamaya çalışmaları nedeniyle kıskanılacak kimseler olarak bahseder.⁶ Platon, aynı zamanda bu kimselerin giyim kuşamları da yaptıklarının da iş ile yani *tekhne*leriyle uyum içerisinde olduğunu ifade eder.⁷

Platon'da *tekhne*'nin kullanım alanı; belli bir ustalık, yetenek, kabiliyet ve maharet gerektiren bir üretim şekli olması yönüyle beraber mesleki yeterlilik bilgisi de içermektedir. Üretim esnasında şansa, tesadüfe ya da rastlantıya yer vermeyerek belli bir usul mukabilinde ilerleme kat edilerek ortaya çıkmaktadır. Anlaşılabileceği üzere Platon'da el işi olarak ele alınan zanaat kavramı da *tekhne* kapsamında değerlendirilmektedir. Günümüzde bazen sanatın zanaat ile münasebeti çerçevesinde ortaya çıkan bu çift anlamlılığı yazılı ifadesini Platon'da bulmaktadır. Platona dair değinilmesi gereken bir diğer husus ise *tekhne* ve *poiesis* kavramlarının birbirlerini tamamlayan iki unsur olarak ele alınmasıdır. *Tekhne* ve *poiesis* birbirinden ayrı olmalarına rağmen bir arada bulunurlar. Bu durum *poiesis*e giden yolun *tekhne*den geçtiğini gösterir.⁸ *Poiesis* kavramının inceliklerini 3. bölümün Agamben'de bölünme düaliteleri bahsinde açıklanması planlanmaktadır.

Platon'un *tekhne*ye dair görüşleri öğrencisi Aristoteles'le daha da sistematikleşmektedir. Sanatı uygulama alanının kurallarla belirlenmiş bir el becerisi gerçekleştirme olarak anlayan Aristoteles'e göre sanat ile üretim, ya da *tekhne* yoluyla üretim, bir alışkanlıktır, huydur. Aristoteles, sanatı; “doğru akılla birlikte giden yaratmayla ilgili huydur.” ifadesiyle açıklar. Bununla akılsal/logik alan dâhilinde ancak bir üretim kast edilmektedir. Bu üretim tarzı kendisiyle beraber bir kabiliyet ve maharet alanı da getirmektedir. *Poietik* olan bu yetenek tarzı Aristoteles için, “tek tek bireysel durumların (tecrübe edilmesinden) doğar ve tek tek bireysel (tecrübeler) nedenlerin bir bilgisine doğru genelleştiğinde (tecrübeden) *tekhne*'ye geçer; tecrübeli/deneyimli insan nasıl'ı bilir, fakat niçin'i ve neden'i değil.”⁹ Her iki filozof çerçevesinden değerlendirildiğinde *tekhne*, genel olanın bir tasarımını elde etme

⁶ Teoman Aktürel v.dğr. (çev.), *Platon Diyaloglar*, 18. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022, s. 155.

⁷ Ömer Naci Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, 1. bs., İstanbul: Bilge Kültür Sanat, t.y., s. 142.

⁸ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 147.

⁹ Albayrak, *Estetik'in Serüveni & Sanat Felsefesi*, s. 35.

noktasında salim akılla işleyen bir bilgidir denilebilir.

Tekhne'nin akılsal yönüne değinmek onu beraberinde episteme yönüyle ilişki içerisinde değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Platon için tekhne ve episteme kavramları en geniş anlamda bilme eyleminin adlarıdır. Bir şeyi bilmek ise o şeyin yurdunda olmak, o şeyi tümüyle anlamak ve o şeyde yeterli olmak anlamlarına gelir dolayısıyla bu şekil bir bilme eylemi açılma sağlar ve bu duruma gizini açmak denilir. Gerek Aristoteles gerek Platon'da tekhne; beceri, meslek, marifet, kabiliyet gibi anlamlar taşır. Bu anlamda hem öğrenilebilir hem öğretilebilir olan bir bilgi işidir. Heidegger, tekhne'ye dair fikirlerinde kavramın, bilgi yani episteme yönüne vurgu yaparak tekhne işçiliğinin, bir yandan sanat bir yandan da el-işçiliği anlamlarını birlikte taşımasına değinir. Bu görüşü çerçevesinde değindiği el işçiliğinin yoktan yaratma meydana getirmediğini de ilave eder. Çünkü tekhne yaratmadan kasıt esasında bir hammadde işçiliğidir yani hammaddenin işlenmesi, parçaların bir araya getirilerek o şeyin kuruluş tarzını belirlemektir, tanrısal bir özle yoktan yaratma fiili değildir. Heidegger'e göre bir şeyin tekhne olarak belirlenmesi o şeyde kullanılan yöntem ya da el işçiliğinde değil bilakis onda açığa çıkan şeydedir. Bir başka ifadeyle tekhne, tekniğin araçsallığında değil neticesinde ortaya çıkan gizini açma eylemindedir. Bu anlamda Heidegger, sanatta gizini açma eylemini tekhne ve aletheia kavramıyla ilişkilendirerek onların episteme yönüne atıfta bulunmaktadır.¹⁰

Tekhne esasında bize sanat olan ile sanat olmayan arasındaki o ince ölçütü veren kavramdır, tekhneye dair yukarıda zikredilenler toparlanacak olursa, sanatın kavramsal kökeni araştırılırken karşılaşılan tekhne kavramının ifade ettiği anlam, insanın bütün eylemleri ve yapıp etmeleri ile sınırlandırılmamalıdır. Çünkü tekhne, kavram içeriği itibarıyla insana ait olan bilinçli ve şuurlu eylemleri kapsamaktadır. Sanat ise insanın şuurlu bir eylemi olmasından dolayı tekhne'nin bir yoludur.

Sanat kavramı ile ilgili yapılan açıklamalara ek olarak dikkat çekilmesi gereken bir husus da şudur: Sanat kavramı yalın anlamıyla hem güzel sanatlara hem de tekniğe yani bir diğer ifade ile hem sanatçının hem de zanaatçının çalışmalarına tekabül etmektedir. Sanatın kadim dünyada usta-çırak ilişkisi içerisinde ilerlemesi, zanaat ile akrabalığını göstermektedir. Zanaat olarak yapılan bir çömleğin insanın ihtiyaçlarını

¹⁰ Heidegger, *Tekniğe Yönelik Soru*, s. 66.

karşılması gibi bir sanat eseri de - bir tapınak yahut bir köprü örnek verilebilir.- insanların inançları ve günlük işleriyle iç içe geçmiş vaziyette ihtiyaçlarını karşılayabilir.¹¹ Fakat bu durum sanat kavramının çerçeve ağını belirlemek için oldukça geniş bir anlam ufku sunmaktadır. Dolayısıyla sanat kavramını belli kavramlarla ilişkisi incelenip farklı olduğu noktalara dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda evvela sanat-doğa daha sonra sanat- zanaat, sanat- hakikat ve estetik ile ilişkisine değinilmesi planlanmaktadır.

1.1. Sanat ve Doğa Ayrımı

Sanat kavramının özgünlüğünü ifade etmek için sanat ve doğa kavramları arasındaki ilişki incelenmeli ve iki kavram arasındaki ayrım belirlenmelidir. Bunun nedeni ise eski çağlarda sanat, doğanın bir yansıması/taklidi olarak ele alınıyordu. Bu düşünce şekli elbette ki yersiz bir yargı değildir, çünkü sanat, konusu olan ‘Güzel’i doğada tanır. İnsanoğlu, doğada severek ve ilgiyle izlediği şeyleri sanat eserinde de görmek ister, nitekim dağları seven bir insanın dağ tablosuna ilgi duyması yahut pastoral bir şiire ilgi duyması buna örnek olarak verilebilir.¹² Aristoteles, *Poetika*’sında sanatın, ‘güzel’ anlayışını doğadan alıyor olmasını şöyle ifade eder; “Gerçeksel nesneye karşı ilgisiz kalsak bile, onun taklidinden hoşlanırsınız ve ruh maddesinden sıyrılmış olan biçimi seyretmekten hoşlanır.” İnsana haz veren şey biçimden kaynaklanan haz duygusudur. Kant, daha sonra bunu sistematik bir düşünceyle ele alacaktır.¹³

Güzel kavramının her iki alanın ortak kavramı olması bu ayrımın yapılma sebeplerinden biridir. Güzel bir gün batımı, güzel bir yüz, dalgalı bir deniz karşısında ifade ettiğimiz güzel ile bir tablo ya da heykel karşısında ifade ettiğimiz güzel kelimesi her ne kadar insanı yanıltmaya götürse de bunlar birbirinden farklı anlamlar içermektedir. Yani güzel bir gece ile güzel bir heykel arasında ‘güzel’ ifadesine yüklenilen anlam bağlamında farklılık mevcuttur. Birinci örnekte geçen güzellik vurgusu insandan bağımsız bir güzelliğin parçası iken bir diğerinde insan eliyle yaratılmış, insan müdahalesi neticesinde ortaya çıkmış bir güzellik kastedilmiştir. Picasso’nun da vurguladığı gibi onun bir resim olduğunu unutmamamız

¹¹ Albayrak, *Estetik’in Serüveni & Sanat Felsefesi*, s. 38.

¹² E. Hemingway Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020, s. 5.

¹³ Cemil Sena, *Estetik (Sanat ve Güzelliğin Felsefesi)*, 1. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972, s. 109.

gerekmektedir.¹⁴

Sanattaki güzelin doğal nesnelerde bulunan güzelden farklı değerlendirilmesi, sanattaki güzelin vasıflarını da gözler önüne serer. Doğal dünyada ve tabiatta tecrübe edilen ‘güzel’ sanat eseri olarak kabul edilmez. Demek ki sanatın doğadan ayırıcı vasfı beşeri bir üretim ya da yaratımın sonucu olmasıdır. Başka bir ifadeyle sanattaki güzel, belli bir tasarımın neticesi olarak ortaya çıkmış ürün/eser olarak insanın poetik/yaratıcı hünerine bağlıdır. Bir sanat eserini doğada ve tabiattaki oluşumlardan ayıran önemli vasıfların başında onun özgün olması ve buna bağlı olarak da biricik olması gelir. Bütün sanat eserleri sanatçısına özgü ve biriciktir. Bu durum, sanatçı ile ilgili olarak ‘tarz’ kavramını gündeme getirmektedir. Yaratıcı olan sanatçının özgünlüğünü ortaya koyuş şekli onun kendine has tarzının ifadesidir. Tarz ya da üslup olarak ifade edilen şey, sanatçıların sanat alanına getirdiği yeniliklerdir. Dolayısıyla sanatın ayırt edici özelliklerinden en önemlisi ‘yaratıcılık’tır.¹⁵

Felsefe tarihinin kadim sanat anlayışı göz önünde bulundurulduğunda bazı filozoflar¹⁶ tarafından sanatın doğanın bir taklidi ve tasviri olduğu düşüncesini ifade eder mahiyette *mimesis* kavramı kullanılmıştır. Mimesis kavramının tasvir anlamı, birebir taklit anlamına gelmez. Aristoteles mimesisin tasvir anlamını ifade ederken, ‘olası olan, akla uygun olan, doğal olan’ anlamında kullanması, kavramın, taklitten ayrı olan anlamını ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu durumda Aristoteles, sanat yapıtında aslolanın doğada bir karşılığının olması gerektiğini vurgular. Başka bir ifadeyle bir kimse sanat yapıtında gördüğü şeyi daha evvel doğada görmemişse, bu sanat yapıtı onun için bir anlam ifade etmez ve herhangi bir haz duygusu da uyandırmaz.¹⁷ Platon da sanatın mimesis olan yönünün insanı, sanat yapıtının tasvir ettiği şeye götüreceğini ifade eder. Bu durumda Platon, sanata bir erek yükleyerek ya eylemin aslına götürme ya da eylemden sakındırma gibi görevler yükleyerek onu bir araç haline getirmektedir.¹⁸ Platon’un mimesis anlayışı çerçevesinde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus Platonun sanat yapıtlarının çoğuna -mimarın ki hariç- karşı menfi bir tavır

¹⁴ Mehmet H. Doğan, *100 Soruda Estetik*, 1. bs., İstanbul, 1975, s. 27.

¹⁵ Banu Alan Sümer, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, *Kaygı Dergisi*, 2019, ss. 352-73, doi:10.20981/kaygi.612503.

¹⁶ Grek filozoflarından özellikle Sokrates, Platon ve Aristoteles’in sanat felsefesinde karşılaşıyoruz. (bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, s. 273)

¹⁷ İsmail Tunalı, *Estetik*, 20. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020, s. 273.

¹⁸ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, ss. 154-57.

takınmasıdır. Onun için sanat, ideaların yeryüzündeki yansımasının bir yansımasıdır. Kopyanın kopyası olmasından mütevellit Platon için bu durum sanat yapıtını gerçeklikten uzaklaştırmaktadır.¹⁹

Kadim dünyaya ek olarak sanatın yansıtma gücü, felsefe tarihi boyunca bazı dönemlerde belli sanatçılar tarafından tekrardan gündeme gelmiştir. Nitekim rönesans döneminde sanatın natüralist yönüne olan yönelim, sanat atölyelerinin bir doğa bilimleri laboratuvarına dönüşmesine yol açmıştır.²⁰ Günümüzde de bu anlayışa denk gelinmekle beraber sadece sanat alanında değil bilgilerimizin çoğunun bir mimesisden geldiğini vurgulayan düşünürler mevcuttur.²¹

Sanat ve doğa arasındaki ayrım hususunda fikir ibraz eden Kant'ın, “*Yargı Gücünün Eleştirisi*” isimli kitabında, “Genelde Sanat Hakkında” ara başlığında bu ayrım ifadesini şu şekilde bulmaktadır. Kanta göre sanat, özgürlüğü ve usu gerektirir. Şöyle ki;

“... Çünkü arıların ürünlerine (kurallı olarak yapılmış balmumu petekler) bir sanat yapıtı demek istesek de, bu gene de bir andırım (benzerlik) yoluyla böyledir; işlerinin ussal bir düşünüp taşınma üzerine dayanmadığını anlar anlamaz, bunu doğalarının (içgüdülerinin) bir ürünü olduğunu söyleriz ve sanat olarak onu yalnızca yaratıcılarına yükleriz.”²²

Kant'ta ayrım öz bir biçimde verilmiş olsa da arının yaptığı eylem, insanı, güzel üzerine düşünmeye davet etmektedir. Nihayetinde doğanın tekniği üzerine düşünme yoluyla doğadaki güzel keşfedilir. Bu onu sanatın amacı yapmaz çünkü sanatların tümü göz önünde bulundurulduğunda her zaman doğadan etkilenmiş olarak yaratıcılığını ortaya koymadıkları görülebilir. Örnek vermek gerekirse hüznü bir musiki eserinde acıları ifade etmek için hıçkırmak ve haykırma eylemleri aynıyle telkin edilmez, böyle bir durumda musiki bir sanat türü değildir denilemez. Demek ki

¹⁹ Tunalı, *Estetik*, s. 273.

²⁰ Bu yaklaşıma örnek verecek olursak 15. yy'da Floransa resim atölyeleri, gerek heykel gerek resim tabloları bağlamında anatomi çalışma ve araştırmalarının yapıldığı bir bilim laboratuvarına dönüşmüştür. Sadece Rönesans'ta değil 18. yy'da da natüralizmin sanata etkisini Mengs'in portrelerinde inceleyebiliriz, doğanın sanat için bir model olarak kullanılmış olması göz ardı edilemez. (bkz. İsmail Tunalı, *Estetik*, s. 274)

²¹ Tunalı, *Estetik*, s. 274.

²² İmmanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, 4. bs., İstanbul: İdea Yayınevi, 2020, s. 116.

sanat; her ne kadar doğadan faydalansa da asıl ülküsünü doğa vermemektedir.²³ Bu görüşü destekler mahiyette Hegel de sanat ve doğa arasındaki ayrıma değinirken şunu ifade eder: “İdea’nın ilk varoluşu doğadır ve güzellik doğa güzelliği olarak başlar” ve bu güzelliğin ancak güzeli görebilen zihinler için olduğunu belirtir. “Canlı doğa güzelliği, güzel olarak ve güzel bir görünüş adına ne kendisi için ne de kendisinden ötürü meydana gelmiştir. Doğa güzelliği ancak bir başkası için yani, bizim için, güzeli kavrayan zihin için güzeldir.” Nihayetinde Hegel, sanat güzelliğinin doğa güzelliğinden üstün olduğunu ifade ederek tinin kendini gerçekleştirme alanı olarak sanata ayrı bir ehemmiyet atfeder.²⁴ Bir başka ifadeyle Hegel, artistik bir güzellik ile yaratılmış olan yaratıcı aklın ikinci defa doğurduğu bir güzelliştir.²⁵ Doğa ile sanat arasındaki ayrımda doğa, ürettiğini belli bir amaca bağlı olmadan üretir. Sanatçının üretimi ya da sanat yapıtıysa bir amaca yönelik olarak ortaya çıkar bu durumda sanat ve doğa arasındaki ayrım ortaya çıkar.²⁶

Doğa ve sanat arasındaki münasebet söz konusu olduğunda Alman Romantiklerinden Schelling’in yaklaşımları kayda değerdir. Schelling, Descartes ile başlayan ve Kant ile devam eden düalist ayrımların yol açtığı insan ve doğa arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak için sanatı bir imkân olarak kullanır. Schelling açısından şiirsel ve mucizevi bir uyumun içinde bulunan doğayı bir sanat eseri olarak görmek gerekir. Onun kendine uygun bir dilinin olduğunu ve bu dile hâkim olmanın herkese nasip olmadığını ifade eder. Schelling tam da burada doğadaki yaratıcı etkinliğin sanatçının yaratıcı etkinliği ile ilişkilendirerek sanat ve doğa arasındaki mutlak birliği öngörmüştür. Mutlak birlik fikri ise kadim dünyaya duyulan bir hasretin ürünüdür. Çünkü modern dönemle birlikte keskinleşen düalist ayrımların neticesi olarak felaketi tecrübe eden insanlık, çareyi romantikler gibi birlik olmakta görmüşlerdir. Bu birlik zannedildiği kadar kolay olmayacaktır, fakat sanat, doğa ile insan arasında oluşacak bu birliğin bir yolu olarak öngörülmüştür.²⁷

Sanatın doğa ile olan münasebeti göz ardı edilemez, tarih içerisinde bazen ziyadesiyle yakınlaşmış hatta Schelling’de olduğu gibi doğa ile bir görülmüş, bazen alelade bir

²³ Sena, *Estetik (Sanat ve Güzelliğin Felsefesi)*, s. 109.

²⁴ Hegel, *Estetik- Genel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, 2. bs., İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020, ss. 39-41.

²⁵ Doğan, *100 Soruda Estetik*, s. 28.

²⁶ Albayrak, *Estetik’in Serüveni & Sanat Felsefesi*, s. 38.

²⁷ Banu Alan Sümer, “Schelling Felsefesinde Romantizm ve Doğa-Sanat İlişkisi”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 27 (2019), ss. 264-68.

taklit olarak görülmüş, bazen keskin düalist ayrımlarla ayrılmış olsa da hep bir ilişkinin varlığı gözler önündedir.

1.2. Sanat ve Zanaat ayrımı

Konusunun ‘güzel’ olması itibariyle ele alınan sanat ve doğa ayrımına bağlı olarak aralarındaki ilişkinin panoramasını verildikten sonra sanat ve zanaat arasındaki ayrıma değinilmesi lüzumlu görülmüştür. Sanat ve zanaat arasındaki ayrım işçilikte ortaya çıktığı için sanatçı ve zanaat ustasın ne anlam ifade ettiği tartışma konusu olmuştur. Bu bağlamda sanatçı hakkında bir açıklık getirmek gerekmektedir. Sanatçının kim olduğu, nasıl bir kimliğe sahip olması gerektiği, sanatı icra ederken bir amacının olup olmayacağı, sanatını icra ederken tinsel bir iç görüşle mi, eserin bir hakikati temsil etmeye çalışmasıyla mı ya da eserini bir haz nesnesi sonucu meydana getirmesi gibi konular tarihsel süreç içerisinde dönemin hâkim düşüncesine göre farklılaşmış ve tartışma konusu olmuştur. Hegel *Estetik* isimli kitabında sanatçının eylemini hangi motivasyonla meydana getirmeye çalıştığını şu şekilde ifade eder: “...Bir sanatçının üretici hayal gücü, büyük bir tinin ve yüreğin hayal gücüdür, tasarımların ve şekillerin kavranmasıdır ve yaratılmasıdır ve gerçekten de en derin ve en tümel insan ilgilerinin betimsel ve tamamıyla belirli duyusal biçim içinde sergilenmesidir.” Sanatçının hayal gücünün de doğa vergisi bir yeteneğe tabi olduğunu ekler.²⁸ Felsefe tarihinde bizim ele aldığımız genel bir kanaate göre sanatçıda bulunan güç, güzeli görebilme ve buna bağlı olarak güzeli bir eser yolu ile ifade edebilmesinden ileri gelir. Kimi filozoflara göre bu, tanrısal bir güç kimi filozoflara göre bir doğa vergisidir kimisine göre de peygamberce bir yetenektir. Sanatçının kendisinde bulunan bu meziyetini fark edip geliştirmesi gerekir. Aksi halde bu yeteneğinin mahkûmu olur ve bu durum onu bir köleden farksız hale getirir.²⁹ Henry Bergson, sanatçı için, insan ve doğa arasında bir perde bulunduğunu ve bu perdenin sıradan insanlar için kalın lakin sanatçılar için adeta bir perinin ürettiği ince bir tül edasıyla gerilmiş şeffaf bir perde olduğunu belirtir.³⁰

Sanatçı kavramı, sanat kavramında olduğu gibi içerdiği anlamlar tarihsel olarak sürekli bir dönüşüme tabi olmuştur. İnsanın varlığı anlama ve anlamlandırma biçimi

²⁸ Hegel, *Estetik- Genel Sanatlar Üzerine Dersler*, s. 16.

²⁹ Vasili Kandinski, *Sanatta Manevilik Üstüne*, çev. Tefik Turan, 1. bs., İstanbul: Everest Yayınları, 2021, ss. 113-14.

³⁰ Henri Bergson, *Gülme (Karton Kapak)*, 6. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020, ss. 96-97.

sanatçının konumunu değiştirmiştir. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse, Orta çağ Hristiyan düşüncesinde sanatçı, “Tek yaratıcı Tanrı” ilkesinden hareketle yaptığı resimlere imzasını atmamış ve anonim bir varlık olarak çoğu aman zanaatçıdan daha değersiz görülmüştür. Modernitenin yükselmesi ile beraber yeni koruyucusu olan Beyaz- Burjuva insanının himayesinde sanatçı, tıpkı koruyucusu gibi, tanrının yerini alan bir yaratıcı güç olmuştur. Bu durumda sanatçı, modern öznenin estetik alandaki tezahürü olarak özgürlüğünü tablolarda ortaya çıkarmıştır. Dünyevi olanın cazibesi çoktan Kutsal olanı ortadan kaldırmış durumdadır. Tanrının yerini alan bu dindışı özne, 17.yy Descartes düşüncesi ile yasallılığına kavuşmakla birlikte daha sonra gelen Aydınlanma düşüncesi ile birlikte de ontolojik iktidarını tahkim edecektir.³¹

Sanatçı hakkında yapılan bilgilendirmelerden sonra konunun esasına dönülecek olursak sanatçı ve zanaatçı arasındaki ayrım, düşüncede ortaya çıkmaktadır. Sanat eleştirmeni Emile- Auguste Charlier Alain bunu şu şekilde izah etmeye çalışır: zanaat ustasının işçiliğinde düşünce önce gelmektedir ki bu durum endüstrinin temel varlığıdır. Elbette ki bir zanaat ustası evvelinde üretim için düşündüğünden pekâlâ daha iyi bir ürün ortaya çıkarabilir. Bu durum onun sanatçı yönünü gösterir fakat bu kalıcı bir vasıf değildir, bireysel işlerde ortaya çıkar ve bir saman alevi gibidir. Fakat sanatçının durumunun bundan farklı olduğunu ifade eder. Bir ressam her ne kadar hazırlayacağı portre konusunda kafasında bir şeyler tasarlasa da büyük oranda üretim ve tasarı, renk seçimi süreç içerisinde gerçekleşmektedir. Sanatçıda fikir, süreç ilerledikçe daha iyi oturmaya başlar. Bu durumda sanatçı bile kendi çıkarttığı eserin birden seyircisi konumuna düşebilir. Dolayısıyla sanat ve zanaat arasındaki ayrım ilk etapta bu çerçevede verilebilir.³²

Kadim dünyada karşılaşılan bu sanat ve zanaat özdeşliği, *Güzel Sanatlar* adında özerk bir sanat dalının ortaya çıkmasıyla, hiçbir çıkar gözetmeksizin, yalnızca hoşlanmak amacıyla seyredilmek için üretilen nesnelerin ayrılmasıyla ortadan kalkmıştır.³³ Sanat ve zanaat arasındaki ayrımı Kant, şöyle ifade eder;

“Sanat zanaattan ayrılır; birinciye *özgür* denirken, ikinciye *ücretli* sanat da denilebilir. Birinciye sanki oyun olarak, e.d. kendi için hoş olan uğraş

³¹ Mengü, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, ss. 290-91.

³² Albayrak, *Estetik’in Serüveni & Sanat Felsefesi*, s. 38.

³³ Alan Sümer, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, s. 352.

olarak ereklik çıkabilecek (başarılı olacak) bir şey gibi bakılır. İkincisi ise (zanaat) emek olarak, kendi için nahoş (zahmetli) bir uğraş olarak ve ancak etkisi (örneğin ücret) yoluyla çekici ve dolayısıyla zorla dayatılabilecek bir şey olarak görülür.”³⁴

Kant’ın sanat ve oyun arasında kurduğu ilişki kayda değerdir. Bu anlamda sanat tıpkı oyun gibi kendi kendisi için hoş olan bir uğraş olarak sonuçlanabilir. Sanata zanaat yönünden bakılınca zahmetli ve uğraştırıcı bir mecburiyetle ve yalnızca sonucundan dolayı cezbedicilik kazanan bir uğraş olmasıyla sonuçlanabilir. Sanat ve zanaat arasındaki ayrım hususunda ücret meselesi, ayırıcı unsur olarak devreye girmektedir, bu ise işi yapan kişinin edimleri karşısındaki tavrını ifade etmektedir.³⁵ Zanaatın, sanat için bir ön koşul olması yeterli değildir. Bu yeterli olamayıp, sanatın zanaattan ayrı bir yaratmayı gerektirdiğini gösterir.

1.3. Sanat-Hakikat ilişkisi

Sanatın tarihsel serüveni çerçevesinde değinilmeye lüzum görülen bir diğer ilişki sanat ve hakikat arasında kurulan münasebettir. Bu ilişkinin ehemmiyeti çalışmanın ilerleyen sayfalarında çağdaş sanatın içeriğinin her türlü hakikat imkânından arındırılmasının yol açtığı vahim duruma, kadim anlayışın zihin dünyasıyla kıyasına dikkat çekmektir. Klasik düşüncede, hakikat/truth ve güzel kavramları arasında ilişki kurulmuş ve bazı zamanlar aynı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. Fakat burada söz konusu olan doğruluk ve güzellik çağdaş zamanlarda söz konusu oldukları şekliyle değildir. Doğruluktan kastedilen şey metafiziksel bir doğruluk anlayışı olurken mantıksal-bilgisel doğruluk mevzu bahis edilmemektedir. Mantıksal-bilgisel doğruluk ile önermelerimizin gerçekliğe uygunluğu dile getirilirken metafiziksel doğruluk, “varlığın özünü kavrama” gibi metafizik bir anlama gelmektedir. Güzel kavramı, Platon’un *Şölen* diyalogunda ele alındığı şekliyle kendinden güzelliği, varlığın özü olarak, eidos kavramı ile tanımlanmıştır. Platon’a göre eidos/varlığın özü, aynı zamanda varlığın doğruluğudur/hakikatidir. Güzel olandaysa varlığın özü/eidos görünüşe çıkmaktadır. Hegel’de de söz konusu durum benzerdir. Doğruluk ve güzellik ikilisi arasında belli bir uyum söz konusudur. Hegel’e göre, güzellik idenin bir vasfıdır,

³⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 117.

³⁵ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 145.

ya da başka bir ifadeyle bir görünüşüdür. Aynı zamanda ide, doğruluk ile ilgilidir ve varlığın hepsi idenin varlığı olmasından dolayı bir doğruluğa sahiptir.³⁶ Hegel'in yargıları her ne kadar Klasik düşüncede olduğu gibi doğruluk-güzellik ve iyiliğin aynı amaca hizmet ettiği dönemi çağrışırsa da Modern Batı mefkûresi bu birleştiricilikten yoksundur. Aristoteles ile başlayan varlığın kategorilendirilmesi Kant'ta en yüksek ifadesini bulmaktadır. Kant güzel ile doğruluğun birbirinden farklı şeyler olduğu konusunu ısrarla vurgular. Güzelin bir kavrama dayanmaması gerektiğini vurgulayan Kant: "Güzel, Kavramlar Olmaksızın, Bir Evrensel Hoşlanmanın Nesnesi Olarak Tasarımlandırır."³⁷

Güzel-iyi ve doğru arasındaki ayrışma değerden yoksun bir hakikat mefhumu ortaya çıkarttı. Bu durumun bir neticesi olarak da çağımızda gözle görülebilir bir farkla nihilizme gidildiği anlaşılmaktadır. Stanley Rosen, doğrunun, iyinin ve güzelin arasındaki bağı bozduğumuzdan dolayı nihilizme duçar olduğumuzu ifade eder. Modern zamanların bir getirisi olarak akıl kavramını, iyi ve güzel olandan gayrı meşru bir yolla kopardığımızı ve ancak bunların tekrardan bir araya getirilmesiyle nihilizmin aşılmasının mümkün olduğunu ifade eder. Ayrıca birçok filozof bu konuya dikkat çekmiştir. Aydınlanma ile birlikte doğa bilimlerine endeksli bir akıl yürütmeyle toplumsal-sosyal mevzular çözülmeye çalışıldı, toplum mühendisi ifadesi bu düşünce yapısının bir ürünüdür. Rosen, Aydınlanma projesinin çıkmazlarını ve yol açtığı düşünsel problemleri Kant'ın yazılarında bulabileceğimizi ifade eder. Kant'ın teorik, pratik ve estetik aklı arasında yapmış olduğu ayrımlarla söz konusu olan ayrışma bu raddeye kadar gelmiştir.³⁸

Sanatın hakikat ile münasebetini ele alan filozoflardan biri de Hegel'dir. *Tin'in Fenomenolojisi*'nde, tini yurtlarından biri olarak sanat ele alınır. Ona göre, sanat gelip geçici bir arzu olmaktan ziyade tinin yüksek ilgilerinin zihnimize geliş yollarından biridir. Dolayısıyla felsefî bir incelemeye tabi tutmaktan geri durmamamız gerekmektedir. Hegel için sanat ayrıca tinin hakikatlerini zihnimize getirmenin bir yolu olarak ele alındığı zaman en yüksek görevini yerini getirmiş olur.³⁹

³⁶ Tunah, *Estetik*, ss. 211-12.

³⁷ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 45.

³⁸ Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri & Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, 1. bs., İstanbul: Metis Yayınları, 2021, s. 29.

³⁹ Hegel, *Estetik- Genel Sanatlar Üzerine Dersler*, s. 6.

1.4. Estetik ve Sanat

Estetik kavramı, Grekçe asıllı *aisthesis* ya da *aisthanesthai* kelimesinden gelmektedir. “Aisthesis” kavramı, duyumsamak ve duyulur algı anlamına geldiği gibi, “aisthanesthai” kavramı da duyumsayarak, duyular yolu ile algılamak anlamına gelir. Bu bağlamda estetik için duyumsallığın ve duyum algısının sağladığı bir bilgi türü olmakla birlikte bu bilgi türünü inceleyen bilim olarak düşünülebilir.⁴⁰ Bir başka açıdan, “Estetik nesneleri seyrettiğimizde ortaya çıkan unsur veya kavramların analizi ve problemlerin çözümü ile meşgul olan felsefe disiplini.” olarak ele alınması mümkündür. Estetik, insanda hoş duygular uyandıran veya haz verici diye adlandırılabilir. Heyecan veren şeylerin incelenmesi ile ilgilenen bir disiplindir. Bu anlamda üzerine yoğunlaştığı ve konu aldığı değer, güzelliştir. Estetik ve sanat felsefesi birbirinden kapsayıcılıkları açısından farklıdır. Güzelliğin vermiş olduğu duyguyla hem doğada hem de bir sanat eserinde karşılaşılabilir. Bu anlamda bir sanat eserindeki güzel ile ve onun problemlerinin çözümüyle sanat felsefesi ilgilenirken estetik tüm bunlarla beraber doğadaki estetik güzel ve deneyim ile ilgilenmektedir. Bir diğer ifade ile estetik, konusu gereği sanat felsefesini de kapsayan daha büyük bir dairedir.⁴¹

Estetiğin ele aldığı konular felsefe tarihinin ilk dönemlerinden beri tartışılmıştır. Buna rağmen yaklaşık üç asırlık bu disiplinin, uzun süredir devam eden problemlere isim koyulmasından ibaret olmadığına aslında modern felsefenin bir ürünü olduğu zaman içerisinde ortaya çıkmıştır. Estetik, akıl ve duyular arasındaki boşluğa kurulan bir köprü olarak felsefenin gündemine girmiş ve bu vazifesini gerçekleştirmeye çalışmıştır.⁴²

Estetiğin tarihsel arka planına geçmeden evvel değinilmesi lüzumlu görülen bir diğer konu, Agamben’in *İçeriksiz Adam* kitabının bir bölümünde tartışmaya açtığı seyirci ve sanat eseri arasındaki ayrımdır. Zira modern felsefenin bir disiplini olan estetik, kartezyen özne ve nesne düalizmi üzerinde inşa olmuştur. Kişi sanat eserini tüketemeyeceğine göre estetik hazzın muhatabı olan özne ile estetik nesne arasındaki mesafe daima korunmaktadır. Duyum her ne kadar yoğun olursa olsun özne, estetik

⁴⁰ Tunah, *Estetik*, s. 13.

⁴¹ Ahmet Arslan, *Felsefeye Giriş*, 25. bs., Ankara: BB101, 2017, ss. 275-77.

⁴² Ece Tekçe, “Kant Felsefesinde Estetik Yargı Problemi”, *YÖK*, 2021, s. 5.

nesne ile hiçbir zaman birleşemeyecektir, bundan dolayı da seyirci kalacaktır.⁴³

Estetik kavramını modern anlamda geliştiren ve estetiğin kurucusu olarak bilinen kişi Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten'dır. Estetik bilimi, güzelin ve duysal bilginin bilimi olarak ele almıştır. Baumgarten, *Aesthetica*⁴⁴ adlı eserindeki estetiği, “özgür sanatlar kuramı, aşağı bilgi kuramı, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi” olarak tanımlamıştır. Estetikte belirleyici olan *cognitio sensitiva*/ duysal bilgidir. *Aesthetica*'da *cognitio sensitiva*, “açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü” şeklinde açıklanmıştır. Estetiğin ana konusu güzelliştir ve bundan dolayı da estetik, bir yandan da “güzel üzerine düşünme sanatıdır” denilebilir.⁴⁵

Baumgarten'ın, estetiği, felsefenin bir alt disiplini olarak ele almış olması geldiği gelenekten ve eğitim aldığı hocalarından kaynaklanmaktadır. Hocası rasyonalist anlayıştan gelen Christian Wolff'tur. Onun, Leibniz felsefi sistemi içinde yetiştirdiği Baumgarten, estetiğin alanını sadece güzel sanatlarla sınırlandırmayacak şekilde geliştirir. Hocası Wolff, Leibniz felsefesinin bir idamecisi olarak duysal bilgiyi Leibniz gibi “bulanık” ve “seçik olmayan” olarak kabul ederdi. Baumgarten ise geldiği gelenek olarak rasyonalistlerin değerlendirdiği gibi duysal bilgiyi, bilginin alt türlerinden biri ya da içgüdüyle özdeşleşmiş bir şekilde ele alınmasını problem edinerek duysal bilgiye felsefede anlamlı bir alan açmaya çalışır. İlk etapta bu düşüncelerini hazırlamış olduğu “*Şiirin gerekliliği üzerine felsefi düşünceler*” isimli doktora tezinde dile getirir. İnsanın bilme tarzlarından kavramsal olarak bilinenler mantığının, algılanan şeyleri ise estetiğin çerçevesinde değerlendirir.

Bu tasnifi Baumgarten, okuduğu gelenek bağlamında inşa eder. Wolff'un da sözcüsü olduğu Leibniz felsefesinde, dünya mantık ve matematik temeller içinde ifade edilebilecek rasyonel yasalara uygun bir işleyiş içindedir. Baumgarten, her ne kadar duysal bilgiye felsefesinde bir yer açsa da amacı hocası Wolff ve geldiği Leibnizci geleneğe karşı çıkmak değildir aksine onların da bağlı olduğu rasyonalist düşünceyi kuvvetlendirmek bağlamında önemsizmiş gibi görünen ve arka plana atılan algı türlerinin de üzerinde durulması gerektiğidir. Bu şekilde daha sağlam bir mantık sistemi oluşturma hedefindedir. Ona göre estetik bilgileri değerlendirmeyen filozof

⁴³ Arslan, *Felsefeye Giriş*, s. 280.

⁴⁴ Baumgarten'ın 1750-1757 yılları arasında yayınlanan ve estetiği bir bilim olarak temellendirdiği eseridir. (bkz. Gamze Keskin, *Baumgarten'ın Felsefesinde Estetik ve Mantık*)

⁴⁵ Mevlüt Albayrak, “Sanat ve Estetik Kavramlarının Tarihsel Serüveni”, *Hece Dergisi*, (2021), c. 1, s. 159.

kusurlu bir filozof olacaktır.⁴⁶

Estetik tarihi kitapları incelendiğinde estetik bilimin ortaya çıkış tahlilinin politik ve siyasi açıdan da yapıldığı görülebilir. Estetik söylem, mutlak egemenin özsel ideolojisinin bir işareti olarak okunabilir. Temellerini bilimsellik üzerine kurmuş modern politik yönetim biçimlerinin, tahakküm kurdukları yığınların duyulur yaşamlarını ve bireyselliklerini göz önünde bulundurmadan tahakkümlerini meşrulaştırmaları zor olacaktır. Tam da burada tahakkümleri altındaki yığınların, duyulur yaşamları hesaba katmaları gerekmektedir. Dolayısıyla yaşamsal ve duyusal alan hesaba katılmadığı ve akılsal alana dâhil olmadığı sürece iktidarın meşruiyeti kör ve güvencesiz bir zemine doğru sürüklenebilir. Akıl, bir şekilde yığınların duyusal algı dünyasına nüfuz ettirilmeli ve bu mutlak otorite tehlikeye atılmadan yapılmalıdır. Estetik, aklın tümelleri ile duyuların tikelleri arasında bir dolayım kurar. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse estetik, aklın mükemmelliğinden pay alarak akılsal mükemmelliğin bulanık bir silüetini verir. Baumgarten'in, estetiği, mantığın kız kardeşi olarak tanımlamasına da bu açıdan bakılabilir. Estetiğin duyusal algı hayatını, akılsal bir kontrol mekanizma düzeneği içerisinde boyunduruk altına alma girişiminden dolayı, "Estetik, erkeğe tabi, fakat yerine getireceği mütevazı, zorunlu ödevleri bulunan bir kadın olarak doğmuştur" der, Eagleton.⁴⁷

Baumgarten, her ne kadar estetik anlayışın kurucusu ve babası olsa da onu geliştiren ve bir disiplin haline getiren Kant'tır. *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı eserinin birinci bölümünde estetiğe yer verir. Birinci ve ikinci eleştirilerinde –saf aklın eleştirisi ve pratik aklın eleştirisi- bilgi ve etiği temellendirirken son eleştirisinde insanın üçüncü bir yetisinin var olmasından hareketle estetiği temellendirmeyi hedeflemiştir. Estetik akıl, Kant'ın ele alışına göre teorik ve pratik akıl arasında köprü vazifesi görerek uygulama alanında teorinin denetleyicisi niteliğindedir.⁴⁸

Kant, Baumgarten'den miras aldığı kavramı tanımlarken estetik anlayışı ve yöntemi gereği ondan ayırır. Çünkü Baumgarten, güzel sorununa bir bilgi kuramı şeklinde yaklaşmaktaydı. Onun çıkış noktası öznel hoşlanma ve hoşlanmama, salt duyum ve uyarıma tepkide bulunan öznenin duygusu değildir. Baumgarten'ın kurguladığı duy

⁴⁶ Nesrin Erturk, "Baumgarten's Aesthetics as the Science of Sensitive Cognition.", *Ulakbilge Dergisi*, c. 4, sy. 7 (2016), ss. 119-28, doi:10.7816/ulakbilge-04-07-07.

⁴⁷ Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, Ankara: Doğubatı, 2011, ss. 94-95.

⁴⁸ Tekçe, "Kant Felsefesinde Estetik Yargı Problemi", s. 4.

bilgisinde duyarlık, akıl karşısında bağımsız olmakla beraber, akli bilgiden tamamen uzak değildir, aksine onu tamamlamaktadır.⁴⁹ Kant ise estetiği güzellik ve beğeni yargıları üzerine felsefi düşünme ya da refleksiyon olarak tanımlamıştır. Kristeller, “Baumgarten’in estetiği sadece bir programdı” der. Aynı zamanda onun için: “Kant’ın estetiği, neredeyse bir asırlık gayrı resmi ve felsefi olmayan gelişmeye sahip olan bir dizi düşüncenin felsefi detaylandırılmasıydı.”⁵⁰ Bu bağlamda asıl estetik alanı sistemleştiren ve ona alan tahsis ederek zemin hazırlayan kişi Kant’tır. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde estetik bölünmenin ana mimarı olması ve de çağdaş estetik eleştirilerini ele aldığımız Agamben’in, sıkça bahsedip atıfta bulunduğu kişi olmasından dolayı daha öz bir şekilde işlenmesi planlanmaktadır.

2. KADİM DÜNYANIN SANATA BAKIŞINDA PLATON ÖRNEĞİ

Agamben’in *İçeriksiz Adam* eserini ele alış usulü takip edilerek sanatın tarihsel sürecinin hepsini değil, onun çağdaş estetik eleştirisini yaparken ele aldığı isimlere kısaca değinilmiştir. Platon’dan Kant’a, Hegel’den Nietzsche’ye kadar ele alınarak arka plan oluşturulmaya çalışılmıştır. *İçeriksiz Adam* eserinin tahkikinin daha iyi yapılabilmesi için bu öz bilgilendirme kâfi olacaktır.

2.1. Platon ve Sanat: Mimesis mi Poiesis mi?

Platon’un sanata dair görüşleri idealar öğretisinden pay almaktadır. Dolayısıyla idealar düşüncesinin üzerine bina ettiği bilgi felsefesiyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bu başlıkta sanat-hakikat ilişkisi bahsinde ele alınmaya çalışılan sanatın konusu olan güzelin, iyilik ve doğruluk ile birlikte ele alınması ve en yüksek formlarını idealarda bulması anlayışına ek olarak sanat yapıtının idealar karşısındaki durumunu ele alınması planlanmaktadır. Platon için güzel, iyi ve doğru olan her şey idealara aittir. Sanat yapıtı ise görünüşler dünyasına ait olmakla birlikte idealar ve onların yansıması olan nesnelerin arasına artık bir sanatçı (poietes) girmiştir. Sanatçı eserini inşa ederken bir ilham ve bir kendinden geçiş (esrime hali içerisinde) halinde ortaya koymaktadır. Platon ve sanat denilince her ne kadar akla hemen mimesis kuramı gelse de burada ifade etmeye çalışılan durum bir mimesis etkinliğinden ziyade Poietik bir yaratma olarak ele alınmaktadır. Poiesis yaratma ise insanın şiirsel üretimini ifade eder. Platon ruhunda yaratma gücü taşıyan

⁴⁹ Albayrak, “Sanat ve Estetik Kavramlarının Tarihsel Serüveni”, s. 160.

⁵⁰ Ahmet Cevizci, *Felsefeye Giriş*, 6. bs., İstanbul: Say Yayınları, 2017, s. 298.

kişi olan sanatçı ile güzel arasında bir bağ kurar. Bunu *Şölen* isimli diyalogunda, sanatçının ruhunda bir yaratma güdüsünün var olduğunu ifade eder ve buna bağlı olarak onlar güzeli güzelde doğururlar, sanatçının işinin güzel ile olması onu kıskanılacak bir konuma getirmektedir.⁵¹ Esasında sanatçı, Platon'a göre güzel ideasının temsilini sunmasından mütevellit güçlü olmaktadır. Fakat bu sanatçının kendisinden kaynaklı bir durum olmayıp onda güzelin tecelli etmesiyle bağlantılıdır.

Platon, sanatı, idealar öğretisiyle uyumlu olarak ele almıştı. Ona göre görüşler dünyası, idealar dünyasından pay almaktadır. Platon'un bu yaklaşımına göre görüşler ya da diğer bir ifadesiyle genesis dünyasının görünüşleri, idealar dünyasının yanında aslında aldatıcı, gerçek olmayan sahte görüntülerdir. İdeaların varlığını bilmek ise insanın aldatılmaya müsait olan duygularını kullanmasından ziyade doğru düşünme yolu ve akıl aracılığıyla yapılacak bir şeydir. Görüşler dünyası ise duyumsanabilir bir dünya olmakla birlikte gerçeklikten yani idealardan uzak düşmüş ve aldatıcı konumdadır.⁵²

Platon için iki türlü anlatım vardır: doğrudan anlatım ve taklit yoluyla anlatım. Taklit yoluyla anlatım, anlatıcının anlattığı şeyin kendisinin ya da eylemin yapıcısı yerine geçerek anlatımda bulunduğu anlatım türüdür. Platona göre doğrudan anlatımda işin düzeni sık sık bozulmaz fakat taklit yoluyla anlatımda anlatıcı farklı farklı düzenlere başvurduğu için düzen bozukluğuna yol açar. Taklitçi, başkasının yerine geçmekle bir başkasının kişiliğine sözünü ya da eylemini elinden geldiğince uydurmaktadır.⁵³

Sanat yapıtının ideaların yansıması olan nesnelerin birer taklidi olması nedeniyle Platon, *taklit olanının taklidi* olarak sanat yapıtını ele alır. Bir bakıma sanat, ideaların bir betimlemesidir. Başka bir ifade ile sanat yapıtı ideanın özünü bize veremez, onun sadece bir görünüşünü bize temsil yoluyla aktarır. Sanat yapıtı temsil ettiği nesneye ne kadar yakınsa/ benzerse o denli gerçekçidir. Fakat şunu belirtmek gerekir ki buradaki gerçeklik idealara tekabül eden bir gerçeklikten ziyade benzetilmeye çalışılan nesneye yakınlığı bağlamında gerçekçidir çünkü ideanın dışında olan tüm yaratımlar ideanın bir tür betimlenmesidir. Betimleme yahut temsil asıl olana işaret etse de yerini asla tutamaz ve ona denk değildir. Betimlemelere ustası yahut sanatçısı tarafından farklı

⁵¹ Platon, *Şölen - Dostluk*, 23. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021, s. 54.

⁵² Tunah, *Estetik*, s. 224.

⁵³ Derviş Atahan, *Platon'da Aletheia ve Sanat İlişkisi*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), YÖK Tez Merkezi: Mersin Üniversitesi, 2016, s. 28.

yorumlar katılabilir. Bu farklılıklar eserlerde kendisini her ne kadar farklı biçimlerde gösterse de öz değişmez bir yapıdadır. Aynı zamanda öz varlığını kendisinden başka hiç kimseye borçlu olmayacak şekilde yine kendinde saklar. Ressamların tasvirleri de aynada yansıyan birebir suret de bir zanaatkâr ustanın işçiliği de ideaların yanında kopyadan ve ideaya işaret eden bir ayetten ibarettirler.⁵⁴ İdealara olan ruhsal mesafemiz arttıkça yanılma payımız da artmış olacaktır.

Platon'un mimesis anlayışına ters gibi görünen bir başka görüşüne daha *Şölen* diyalogunda yer vermektedir. Platon'a göre ideaların önemli vasıflarından biri güzel olmasıdır. Bunla beraber sanatın konusu da güzelin peşinde olmaktır. Duyusal şeyler idealardan pay aldıkları ölçüde gerçektir, dolayısıyla bahsi geçen duyusal şeyler ideaların güzelliğinden pay almaktadırlar. Duyusal nesneler gelip geçici bir şekilde meydana gelip oluş ve bozuluşa tabi olurlar. Bunun aksine sanat eserleri oluş ve bozuluşa tabi olmayıp değişime uğramazlar. Dolayısıyla sanat yapıtları, İdeaların vasıflarına daha yakın konumdadırlar ve sonuç olarak sanat eserleri, ezeli- ebedi ve mutlak olan gerçeklik hakkında bizlere daha doğru şeyler söyleyebilirler.⁵⁵

Platon'un sanat anlayışında önem arz eden bir diğer önemli mesele sanatta esas olanın orantı ve ritim olduğudur. *Devlet* isimli eserinin üçüncü kitabında Glaukon ve Sokrates ile aralarındaki diyalogunda bunu bize aktarmaktadır. Ona göre; "... Bir biçimin güzelliği ya da çirkinliği ritmin yerinde olup olmamasına bağlıdır..."⁵⁶ Tabiattaki hemen hemen her şeyde bu ritim ve orantı gözetilmeli, çünkü her şeyde güzellik ya da çirkinlik diye bir şey vardır ki buna bağlı olarak biçim çirkinliği ritimsizlik olarak ifade edilir. Platon'a göre; sanat türlerinden başta şiir olmak üzere her sanatın kötü huylarını, nizamsızlığını, bayağılığını, çirkinliğini göstermelerine engel olunmalıdır. Platon bu konuya *Devlet* eserinde değinir. Ona göre her sanatta yani gerek el sanatlarında gerek yapılarda olsun titizliğe önem verilmelidir. Şayet kişi bu durumda titizlik göstermezse kötü yiyeceklerle beslenmiş gibi olur. Bu durum zamanla kişiyi zehirleyerek içine kötülük işlenmesine neden olur. Oysa sanatçı gerek beden gerek öz ve biçim açısından insanları doğruluğa ve güzelliğe götürecek kimselerdir. Gençlerin ve hatta bekçilerin dahi bu güzelliğe giden yollarından çocukluklarından bu yana

⁵⁴ Atahan, *Platon'da Aletheia ve Sanat İlişkisi*, s. 29.

⁵⁵ Arslan, *Felsefeye Giriş*, s. 290.

⁵⁶ Platon, *Devlet*, 47. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021, s. 92.

faydalanmalıdırlar ve onlarla kaynaşmaya özen göstermelidirler. Zamanla bu durum onların karakterlerini beslemiş olacaktır.⁵⁷

Platon, sanatın konusu olan güzele dair diyaloglarında ipuçları verir. Güzellikten kastedilen şey sanatın aldatıcı güzelliğinden ziyade bu aldatıcı güzelliğin arkasındaki ideaya ait olan güzeli fark etmektir. Yani başka bir ifade ile görünen varlıklardan yola çıkarak ondaki güzelliğin ötesindeki güzelliği aramak gerekir.⁵⁸ Platon *Devlet* isimli eserinde, sanatsever insanların güzel ses ve biçimlere hayranlıklarının güzelin kendisini görmeye varamayacağını belirtir ve güzelin kendisine varabilenlerin sayısının çok az olduğunu ekler. Platon, güzelin varlığının arkasından gitmeden sadece onu izleyerek gerçekten güzelin sevilmemiş olacağını ve güzel olanı aramanın derdine düşmeden geçen bir ömrün haybeye gittiğini düşünür. Anlamlı bir hayat için güzel sevilmeli ve güzel olanın peşinden gidilmeli ya da ona gidilecek yollar öğrenilmelidir.⁵⁹ Asıl gerçeklikle karşılaşanlar ve gerçeklik içinde yaşayanlar bu adamlardır. Buna ek olarak bir başka diyalogu olan *Phaidros*'da güzellik ideasına değinerek gerçek olan güzelle karşılaşan adamın durumunu da açıklar. Şayet güzelin arkasındaki güzeli görmezsek, sadece görme duyumuza hitap eden her duygu bize tıpkı vahşi bir hayvanda olduğu gibi beşeri bir hazdan öteye gitmezdi. Beşeri hazza takılan bir insan, kendiliğinden güzele ulaşamaz. Haz duygusu onu zaten tatmin etmektedir bu durumda hazzı aşma gayreti göstermez. Oysa güzelin sırlarına vakıf olmuş bir kimse, hakiki güzel karşısında evvela dehşetli bir hayrete takılıp ürkse de güzelin tanrısal yüzünü takip eder. Güzeli izlemeye koyulur, ona derin bir saygı gösterir ve bu durum toplumda delilik yaftasını yemesine bile sebebiyet verebilir. Kişi, delilikten, güzele meftun bir veliliğe evrilir.⁶⁰

Bir başka diyalogu olan *Şölen*'de Platon, güzelliğin eşyanın kendisinde olmayıp ancak onun hangi amaca hizmet ettiği ve ne yolla olduğu güzeli güzel yapan şey olduğunu vurgular: “İmdi, bana kalırsa mesele şu: Başta da söylediğim gibi; bu iş tek taraflı değil, sevgi tek başına kendiliğinden ne güzeldir, ne çirkin. Güzeldir güzel yapılsa, çirkindir çirkin yapılsa.”⁶¹ Platon'un şiiri mahkûm edişini de bu yolla anlayabiliriz. Çünkü Platon ancak kurgulamış olduğu ideal devlete hizmet eden şiiri devletine alabileceğini

⁵⁷ Platon, *Devlet*, s. 94.

⁵⁸ Didem Demiralp, *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, (Doktora Tezi), YÖK Tez Merkezi: Ankara Üniversitesi, t.y., s. 96.

⁵⁹ Platon, *Devlet*, ss. 185-86.

⁶⁰ Platon, *Phaidros*, 1. bs., İstanbul: Say Yayınları, 2017, s. 59.

⁶¹ Platon, *Şölen - Dostluk*, s. 21.

ifade etmiştir. Eğer devletin amacına hizmet etmiyorsa şiir tehlikelidir. *Devlet*'in son kitabı olan onuncu kitapta, Sokrates'in, Glaukon'la konuşurken Homeros'tan söz eder:

“Öyleyse Glaukon, Homeros hayranlarına rastlayınca ne yapacaksın? Sana derlerse ki: “Homeros Yunanlılığın kurucusudur; insanları yönetmek, yetiştirmek için ondan örnek almalı, davranışlarımızı onun öğütlerine uydurmalıyız.”; bu adamları selamlar, sevgiyle kucaklarsın, sizden değerli insan yoktur, dersin; bence de Homeros, şairlerin en büyüğü, tragedya şairlerinin de başıdır, dersin; ama bizim devletimize Tanrıları ve iyi insanları öven şiirlerden başkasını sokmayacağımızı unutmazsın. Ne kadar hoş da olsa, öteki şiirlerin perisi senin devletine girdi mi, acı tatlı duygular kanunların yerini alır, toplum her şeyde en iyiyi arayacak yerde acıya, tatlıya bakar. (...) Biz de bu güzel Yunan ülkesinde şiir sevgisiyle yetiştik, yüreğimizde yeri vardır. Onun iyilikten, doğruluktan yana olduğunu görmek canımıza can katar.”⁶²

Platon'un güzele ve sanata dair ifadelerinden şu çıkarımda buluna bilinir: sanat, Platon için en önemli vasıflarından biri güzel olan ideanın betimleme etkinliğidir. Başka bir ifadeyle güzel ideası, görünüşler dünyasında kendisini büyük oranda sanatla temsil eder, fakat Platon, sanatın ve sanatçının önemli bir tehlikesine daha da değinir. Bu tehlike, sanatçının bir esrime halinde –ki bu durumda sanatçı esasında bir aracıdır– ortaya koymuş olduğu sanat eseri, sanatçının vehmine kurban gidebilir. Bir başka ifade ile ilhama evham karışabilir. Bu durumda sanatın gücü kötüye kullanılmış olacağından ve etki gücü de yadsınamayacak kadar kuvvetli olduğundan toplumda bir infiale neden olabilir. *Devlet* adlı eserinde hususiyetle üzerinde durduğu şey ideal devlette insanların huzur içinde yaşıyor olmalarıdır. Bu tür infialler toplumda huzuru bozacağından yasaklanmalı ve ideal devlete hizmet etmeyen sanat, şehirden kovulmalıdır. Sanatın insanı manipüle etme gücüne bugün de dâhil olmak üzere tarihte pek çok örnek gösterilebilir.

3. MODERN ZAMANLARDA SANAT VE ESTETİK; GELENEĞİN TAHRİBİ

Bu başlık altında sanat alanında değişen içeriklerin genel bir anlatısı sunulacaktır. Agamben'in eleştirisinin mahiyetini anlayabilmek için bu serüvene aşina olmak

⁶² Platon, *Devlet*, ss. 351-52.

açısından önemlidir. Zira Agamben, bu serüvende değişen anlayışların çağdaş estetiği getirdiği durum hakkında eleştirilerini temellendirecektir. Modernite ile birlikte Batı düşünce dünyasındaki değişim ve dönüşümü ifade edebilmek için ise modern dönem estetik ve sanat anlayışına geçmeden evvel dönemin genel özelliklerin bir panoramasını sunulması planlanmaktadır.

3.1. Özne Devriminin bir Panoraması Olarak Modernite

Modern dönemde özne merkezli şekillenen sanat anlayışına geçmeden evvel modernitenin⁶³ sınırlarını ve çerçevelerini belirtmekte fayda var. Kavram olarak pek çok farklı alanda kullanılan modern kavramın nerede başlayıp nerede bittiğine ya da devam ediyorsa nasıl bir kılık değiştirdiğine zihinsel bütünlük oluşturması açısından hâkim olmak gerekir. Modern kavram olarak felsefe tarihinde geldiği anlam ile gündelik hayatta kullandığımız yahut sanat alanında kullandığımız yönleriyle bir birinden farklı zaman ve zeminleri içerebildiğinden zor tespit edilmektedir. Bir yandan rönesans ile başlayıp aydınlanmanın sonlarına kadar olan felsefi fikri dönüşümü ifade ederken bir yandan bugün modaya uygun olan anlamında modern kavramı kullanılabilir. Kimi modern olanı endüstriyel teknik işleyişteki dönüşümün ifadesi olarak kimi de medya temalarının kültürü değiştirip dönüştürmesi bağlamında kullanılmaktadır. Tüm bu farklı tanımlamalar modernite hakkındaki yetersiz bilgilerimizden ve temelsiz genellemelerimizden kaynaklanmaktadır. Esasında modern kavramı radikal bir dönüşüm ve değişimden sonra ortaya çıkanı kapsar. Başka bir ifadeyle belirtmek gerekirse modern olmak, düne ait olmamak anlamında kullanılabilir. Newton'un bilimsel devrimiyle birlikte aklın yasalarına uygun olarak tahlil edilen evren, rasyonel mantığın çerçevesinde değerlendirilmişti. Doğa, kültür, insan, devlet vb. hayatın pek çok alanında bu yeni mantık anlayışına göre hesaba katılan bir düşünce tarzı oluşmaya başlamıştı. Moderniteyi tanımlayan şey artık bu

⁶³ Modernizm ve modernite kavramları arasında bir ayrım yaparak meselenin izahının daha rahat olacağını düşündük, zira modernite dönemsel olarak 16-17. yy başlayan devrimsel bir süreci ifade ederken modernizm daha çok sanatlarda 19. yy sonlarında başlayan sistem ve paradigma değişikliğini ifade etmektedir. (bkz. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite, s. 153) Benzer yapılarından dolayı sıkça karıştırılan bu kavramların bir diğer şekilde ayrımını yapmak mümkündür. Modernlik, şimdiki zamanın önceki geleneklerle kıyaslayıp karşılaştırarak oluşan yeni toplumun özelliklerini ifade eder. Modernite, Aydınlanma sonrası ortaya çıkan kapitalist toplumun özelliklerini ifade eden tarihsel bir dönemdir. Modernleşme, geleneksel toplumların modernitede belirtilen toplumsal yapıya ulaşmayı hedefler. Son olarak modernizm ise toplumsal, siyasal, kültürel, ekonomik ve teknik açıdan belli bir dönüşümü ifade eden ve 19. yy ile II. Dünya Savaşına kadar olan dönemi kapsayan bir kavramdır. (bkz. Ahmet Dağ, Ölümçül Şiddet/ Baudrillard'ın düşüncesi, s. 37-40)

yeni mantık türü ve eleştirel yapısı olacaktı.⁶⁴

Modern dünyayı baştan tanımlayan yeni mantık türü bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel alanlarda büyük devrimler yaparak hedeflenen dönüşümü gerçekleştirebilecekti. Bilimsel anlamda, kadim dünyanın erekselliği ifade eden teleolojik evren anlayışından belli matematiksel yasalara bağlı olarak formüllerle çözülebilen mekanik bir evren tasavvuruna geçilmesi düşünülüyordu. Bu yolla doğa, doğrudan tanrı ve meleklerle müdahale edilen bir evren anlayışından gök mekaniğine evrilmiş olacaktı. Teleolojik evren tasavvurunda insan, tanrı ve doğa arasında gerçekleşen belli bir hiyerarşik statüde ereğini yerine getirmeye odaklanmış aracı bir konumdaydı. Ancak yenedünya düzeninde belli determinist yasalara tabi olan dünya, insanın bilimsel mantığının işleyişi önünde çözülmeyi beklenen renkli bir bulmaca olarak duruyor vaziyettedir. Otomat evren düşüncesi tarih içerisinde ilerleyerek en uç ifadesine pozitivist gelenekle karşılaşılır. Modernitenin bir diğer önemli devrimi siyasal alanda yapılan devrimdir.

Bu devrimin en önemli kavramlarından biri yeni mantığa uygun ve tek mümkün yönetim biçimi olarak demokrasidir. Her türlü baskıcı ve tutucu güce başkaldırının olduğu modern dönemde iktidarın kaynağı, ulus fikriyle oluşmuş halk ya da başka bir ifadeyle modern bireyin kendisi kabul edilir. İktidarın meşruiyetiye halkla ve akla uygun olmasıyla belirlenecektir.⁶⁵

Modernite, başat hareketi olarak Aydınlanma dönemiyle (17.ve 18.yy) etkisini daha bariz hissettirmeye başlar. Aydınlanma ile birlikte her türlü totaliter rejime ve baskıcı dinsel dünya görüşüne karşıt olarak tüm imkânlarıyla yeni olgunlaşma sürecinde olan burjuvazi-beyaz insanının önünü çektiği bir özgürleşme hareketi başlamaktadır. Bu çağ ile birlikte artık en temel kavram ve en önemli referans akıl kabul edilir. Buna dayanarak çağın sloganı “Aklını kullanma cesareti göster” şeklinde ifade edilecektir. Artık insanın yeryüzündeki konumu dışsal bir otoriteye bağlı olmamakla birlikte kendi özgür rasyonel etkinliğine dayanacaktır. Aydınlanma, dünya üzerinde farklı yaklaşım tarzlarında gerçekleşen bir hareket olsa da kavramlar hemen hemen hepsinde akıl etrafında şekillenen yenedünya düzenine ait olacaktır. Bunlar beraberinde laiklik, eşitlik, toplum sözleşmeleri, eşitlik, demokrasi ve bilimsellik gibi kavramlar kendi kültürel yapılanmalarına uygun olarak akılla temellendirilecektir. Habermas’ın

⁶⁴ Mehmet Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, 1. bs., Say Yayınları, 2011, ss. 111-13.

⁶⁵ Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, ss. 113-17.

ifadesiyle Aydınlanma hareketi esasında bir *Modernlik projesi* kapsamında ele alınacaktır. Proje ifadesine bağılı olarak modernliğin en önemli sacayaklarından biri olan ilerlemeci anlayış anlamına da gelmektedir.⁶⁶

Modernitenin kültürel devrim ve endüstriyel devrim hareketleri kaynağını büyük oranda Aydınlanma düşüncesinde bulacaktır. Dini kaynakların eleştiriye açılması, her türlü sistemin sorgulanması bu devrimin temel hareket noktalarını oluşturmaktadır. İnsan artık yeryüzünde tanrının himayesinde ve onun kurduğu evde yaşayan aynı zaman da daima gözetim altında duran bir kul olarak değil, özerkliğini ilan etmiş ve kendi koyduğu yasalara ve düzene göre yaşayan, fert olmasıyla öne çıkan bir varlık olacaktır. Endüstriyel devrimse büyük oranda insanın doğa karşısındaki özerkliğinin sistemleşmesi sonucunda doğanın yasalarını kavrayan bir akılla işleyişteki tahakküm süreciyle gerçekleşecektir.⁶⁷

3.2. Modern Dönüşüm Süreci Sırasında Sanatta Geleneğin Tasfiyesi

Tekhne ve art kavramları kadim medeniyetlerde çoğu zaman aynı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştı. Değişen dünya ile birlikte bu kavramların içerdiği anlam da zamanla ayrılmıştır. Art, güzel sanatları ifade ederken tekhne artık sadece teknolojiyi ve teknik olanı tanımlayan bilimsel bir kalıbın içine girmiştir. Bu ayrım, 1400'lerin başında gelişen Rönesans ile sistemleşir. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan düalist ayrımlar sonucunda kavramlar sınırlandırılarak parçalara ayrılır. Gerçekleşen bu parçalanma kavramların aralarındaki kavramsal ilişkinin zamanla silinmesine neden olarak her kavram kendi içinde ve kendi sınırları çerçevesinde sistemleştirilmeye çalışılmıştır. Bu değişimin en büyük nedeni ve merkezi noktası ise modern öznenin ayrıcalıklı ontolojik bir statü kazanmasıyla mümkün görülmüştür. Batı sanatında doğrusal perspektifin inşa edilmesiyle insanlık tarihinde ilk kez, Batılı- Beyaz-Burjuva insanına ait öznel bilinç veya *ekonomik insan* üzerinden inşa edilen bir nesne algısı beraberinde ortaya çıkmıştır.⁶⁸

Descartes'in kuşkusuyla başlayan modern bilinç serüveni doğum sancıları artan modernitenin temel karakteristiklerini şekillendirmiştir. Zira kuşku düsturuyla bütün geçmiş bir ön yargı ve yanılsama deposuna dönüşmüştü. Dolayısıyla bu geçmişi tahrir

⁶⁶ Coşkun Can Aktan, *Modernite'den Postmodernite'ye Değişim*, 1. bs., Konya: Çizgi Kitabevi, 2003, ss. 77-80.

⁶⁷ Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, ss. 117-19.

⁶⁸ Mengü, "Modern ve Postmodern Sanat Nedir?", s. 287.

etme noktasında insaf gözetilmemiştir. Yenidünya düzenine göre bütün hakikat telakkileri artık yeni bir yöntemle belirlenmeli (kuşku yöntemi) ve bunun merkezinde ontolojik bir belirlenime sahip olan özne olmalıdır. Descartes'in *cogito*'su denilen bu kavram modern uğrağı kuran en önemli ögedir. Çünkü kartezyen aklın ulaştığı ilk hakikat, şüphesiz öznenin kendilik bilincidir. Bundan sonra geleceğe dair tasarlanan tek hakiki bilimin zorunlu olarak kendisinden neş'et edeceği eksendir. Anlam ve değerin yegâne belirleyicisi kendi kuşkusuyla yoğrulan bu *cogito*'dur. O güne değin düşünülmüş her şey –bütün bir gelenek- bu ilk hakikatin çerçevesinde sorgulama sürecine alınacak, yeniden düzenlenecek ve *cogito*'nun insafına terk edilerek yeniden tanımlanacaktır.⁶⁹

Descartes'in Kartezyen öznesi, Kant'ın ilerdeki tasniflemesinin/ayrıştırmasının zeminin oluşturacaktır. Bu bağlamda her ne kadar Descartes'in akılsal bilgi ile hakiki bilgiyi birbirinden ayırt etmesiyle bizzat bir estetik teori ortaya koyduğu gibi düşünülse de estetik alanda sistematik ilerleme kat eden filozof Kant'tır. Dönemin ruhu gereğı Kant'ın felsefesi de kartezyen bir harç üzerine inşa olmaktadır.

Rönesansla birlikte kendi gücünü fark eden insan, dünyayı kendi zihnine ve anlam dünyasına göre yeniden tasavvur eder. Leonardo da Vinci 16. yy başlarında “İnsan dünyanın modelidir.” diye yazar. Farago, Leonardo'nun *Vitruvius Adam*'ını tahlil ederken rönesans dönemi Modern-Beyaz-Burjuva insanının tarifini şöyle yapar:

“Bütün Rönesans düşüncesinin ve bundan doğan eserlerin çerçevesini sembolik bir biçimde gösteren imge, hiç kuşkusuz, Leonardo'un, bir dairenin ve alt köşesi bu daireye teğet geçen bir karenin ortasında yer alan insan bedenini gösteren çalışmasıdır. İnsan ikili bir konuma sahiptir: Birincisi, kendisine ayrılan alanı (kozmos çemberi) maksimum düzeyde işgal edecek bir biçimde ayrılan kolların ve bacakların pozisyonu; ikincisi ise, çarmıha gerilen insanın konumunu anımsatan bir pozisyon: nihayetinde kendisine inanan insanın bu ani ve bağımsız hareketinin uyandırdığı tutku. İnsan Tanrının içinde eriyip gitmeyi reddeder, insan kendisi de basit bir biçimde doğayı taklit etmek bir yana, onun zekasını ve ruhundaki yoğunluğu katan bir yaratıcıdır.”⁷⁰

⁶⁹ Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, ss. 57-68.

⁷⁰ France Farago, *Sanat*, Ankara: Doğu Batı, 2020, s. 68.

Farago, Rönesans döneminin ruhunu ifade etmek için başka bir örnek daha kullanır, bu ise Sixtine Şapeli'in tavan süslemelerinde yer alan Âdem imgesidir. İnsanoğlu yaratılış olarak Tanrı'dan geldiği halde onla tüm bağlarını kopartıp kurtulmaktadır. Bir zamanlar iç içe geçmiş parmakların ayrılıyor oluşu insanın özgürlüğüne kavuştuğunu imgelemektedir. Pico della Mirandola'nın ifadesiyle “Dünyada olan her şeyi daha iyi görebilmen için, seni dünyanın merkezine koydum.”⁷¹ İnsan ruhu artık doğru bilginin yegâne merkezi kabul edilmiştir. Hümanizm akımıyla birlikte evrende tahkim edici bir güç olarak beliren insan faktörü, sanat alanında da etkisi yadsınamaz derecede belirginleşmiştir. Zira sanatta hümanizm, insanın duygu ve düşüncesini açıkladığı bir alan olarak modern dünyada karşımıza çıkar. Sanat yapıtlarının çağları aşan gerçeklikleri, insanın fikir dünyasını ileriye, gelecek kuşaklara taşımanın en önemli yollarından biri olmuştur.⁷²

Modern öznenin bakış açısını biraz daha detaylandırılırsa bu algılama şeklinde özne, tek hâkim karar merciidir ve resimlediği doğa ya da nesne onun koyduğu perspektif kurallarına uymak zorunda olan pasif bir kaynaktan başka bir şey değildir. Belirli bir sanat yapıtı karşısında iki tür perspektiften bahsedilebilir bunlar: *Doğrusal Perspektif* ve *Tersten Perspektif*'tir. Tersten perspektif, kadim dünyanın aktif doğaya ya da nesneye karşı çoklu bakış açısını ifade eder. Bu anlayışı Bizans ikonalarında, İslam minyatürlerinde, Budist duvar resimlerinde vs. görmek mümkündür. Fakat Modern dönemde, tersten perspektif anlayışı akıl dışı ilan edilerek yerine özne merkezli doğrusal perspektifin kuralları ikame edilmiştir. Böylelikle Batılı-Beyaz-Burjuva Özne, daha sonra insanî kültürün tüm kategorilerine yayılacak olan hâkimiyetini ilk olarak sanat alanında ilan etmiş olacaktır. Bir başka ifade ile nesne üzerine tahakküm kuran Batılı öznenin bakışını sunan doğrusal perspektif, sanat eserine her bakan işinin hayal gücü aracılığıyla yeniden inşa edebildiği bir esere dönüşür. Dolayısıyla eserden yani nesneden hareketle inşa edilen doğrusal perspektif, çoklu bakış açısının (Tersten Perspektif) yerini alacaktır. Modernite, Hristiyan Tanrı tasavvurundaki Tanrı- İnsan anlayışını sekülerleştirerek, İsa yerine yeni bir evrensel idea olarak taciri, bilim adamını, kâşifi, mühendisi ya da entelektüel Beyaz- Burjuva özneyi yerleştirmektedir. Batı Düşüncesinin bu dönüşümü kendini ilk kez sanat alanında gösterir ve oradan da

⁷¹ Farago, *Sanat*, s. 69.

⁷² Şule Gece Çelikkan, “İnsanın İnsan için Kutsallığı Sanatta Hümanizm ve Friedrich Schiller'in Sanat Anlayışı”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 21 (2018), s. 125.

kültürün diğer alanlarına nüfuz eder. *Jan van Eyck- Arnolfi'nin evlenmesi* adlı tablosu ya da *Quentin Massys-Tefeci ve Karısı* isimli tabloları sanatın merkezine yeni bir insanın dâhil olduğunun habercisidir. Bu yeni insan artık sanatçılara ekonomik güç sağlayacak olan Beyaz Burjuvadır. Bilhassa *Arnolfi'nin Evlenmesi* isimli resim tablosunda din, pahalı giysiler giyinen bu öznelere arkasındaki dışbükey aynanın çerçevesine giderek küçültülmüş olarak hapsedilmiştir. Ayna da ise tersyüz olmuş bir şekilde sanatçı bizzat kendi resmini de aynanın yansıması olarak ekleyerek imzasını atmıştır. Bu tavır bir zamanlar “Tek yaratıcı Tanrı”dır öncülünden hareketle resme imzasını atmayan kadim insanın yerine özgüveni tam ve hatta arkasına aldığı burjuvanın ekonomik desteğiyle Tanrıya meydan okur duruma yükselmiştir.⁷³

Batı metafiziğinde Descartes’in cogito’su ile Tanrı’nın yerini almayı hedefleyen özne epistemik zeminini Descartes ile oluştururken daha sonra yükselecek olan Aydınlanma Düşüncesi ile de ontolojik bir zemin ve tahakküm gücü inşa edecektir. Artık Kadim dünyada belirleyici olan Tanrı, fenomenler dünyasından uzaklaşıp adeta emekliye ayrılarak yerini her şeyin tek açıklayıcısı olacak modern öznenin zihnine bırakacaktır. Yargıların doğru olup olmadığına modern ‘Ben’in keyfiyeti karar verecektir. Descartes’in özne- nesne ayrımında problemleşen, rasyonalizm ve empirizm gibi iki uzlaşmaz grubun ortaya çıkmasına yol açan bu düalite, Kant ile birlikte *aşkın özne* formatında yasallaşacaktır. Kant, özneye aşkınlık rolü vererek onu kadir-i mutlak hale getirir. Kantian özne, özneyi barındırmayan bir akılcılığa karşı çıkarak yıkılmayacak, sarsılmayacak, temeli kuvvetlenmiş yeni bir özne ortaya çıkmıştır: *aşkın özne*.⁷⁴

Kant, Descartes’de aşmaya çalıştığı düaliteye bu defa daha farklı bir şekilde düşer olmuştur, özne- nesne düalitesi yerini numenal- fenomenal olana bırakmıştır. Başka bir ifadeyle Kant, Sokrates’ten bu yana Batı mefkûresine hâkim olan duyuüstü- duyuusal ayrımını adeta daha da derinleştirmekle kalmayıp kadim dünyadaki iyi-doğru ve güzelin birlikteliğinden oluşan bir duyum ve algıya karşılık gelen Estetik (Aisthesis) kavramını da Etikten ve hakikatten koparıp ‘Güzel olan’ile sınırlandırmıştır. Bu yönüyle Estetik fenomenal dünyanın dar kalıplarına ‘Beden’ olarak fırlatılmış ve mahkûm edilmiştir. Kant’tan sonraki süreç ise Kant’ın ortaya attığı düalite üzerinden şekillenecektir. Bu bağlamda gerek modern sanat ve ardından gelen postmodern sanat,

⁷³ Mengü, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, ss. 288-89.

⁷⁴ Mengü, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, ss. 293-97.

Kant'ın fenomenal alanının hakikiliğini vurgulayan empirik rasyonalizm ve numenal alanı vurgulayan Spekülatif rasyonalizmle derinleşmiş bir çatışmayla günümüze kadar uzanacaktır. Modernite ile beraber ben-bilinci ya da özne üzerinden hareket eden ve bu özneyi her türlü etik, estetik, politik, tarihsel ve ontolojik kategorilerin tek belirleyicisi haline getiren bir düşünce sistemiyle karşı karşıyayızdır. Modernite ile beraber aşikâr hale gelen insanın, logos sahibi yani akla⁷⁵ referansla tanımlanmış olmasıyla düşünme eylemi, insan aklının epistemik bir etkinliği olarak görülmesine sebep olmuştur. Varlık ve Tanrı dâhil olmak üzere, düşünce konusu kılınan her şey olmuş-bitmiş ve insanın düşünce dünyasına sunulmuş bir mevcudiyet haliyle rasyonel yollarla bilinmeyi beklemektedir. Bu yolla insan beşeriyetin epistemik parametrelerine hapsedilmiş bir tutsağa dönüşmüştür lakin o bunu zincirlerinden kurtulma olarak addetmektedir. İnsanın düşünsel anlamdaki değişim ve farklılaşması estetik ve sanat anlayışına da yansımıştır.⁷⁶

Modern'in klasiği tahrip etme serüveni modern sanatın da klasik sanattan farklılaşmasına sebebiyet vermektedir. Elbette ki bu farklılaşma modern epistemolojide temellenmektedir. Modern epistemoloji ile insan ve nesne arasında artık kapanmayacak bir ayrıklığa sebebiyet vermekle beraber insan, dünyanın merkezine oturmuş ve doğanın efendisi konumunda olma çabasıdadır. Böyle bir dünyada sanat, doğanın değil, insan doğasının temsili haline gelmektedir. Bu anlamda sanatta da Kopernikçi bir devrimden bahsetmek mümkündür: Resim ya da temsil dediğimiz şey öznenin, nesneyi algılayış biçimi üzerine odaklayarak onu tam bir mütakabiliyet dâhilinde betimleme fikrinden bir vazgeçiştir.⁷⁷

Modern dönem sanatı, klasik dönem sanatta olduğu gibi doğanın basit bir taklidini değil belirleyici öznde içsel olanın dışavurumu olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatçı dış dünyada artık bir mütakabiliyet aramamakta aksine daha çok yaratıcılığı ve benzersizliği ile ön plana çıkmaktadır. Bu yeni anlayışla birlikte insan, doğayı yeniden alımlayarak ve anladığı tarzda var kılmaktadır. İlerleyen süreçlerde Alman romantizminin ortaya çıkmasıyla beraber modern dönem sanatı yeni bir boyuta evrilerek imgelem gücünü rasyonalite karşısında konumlandıracaktır. Bilhassa Modern

⁷⁵ Akıl kavramı Batı düşünce geleneği içerisinde anlamı sürekli değişmekteydi. Zira modern aklın düşünce biçimini Descartes'ten referansla bir önceki başlıklarımızda ele almaya çalışmıştık.

⁷⁶ Mengü, "Modern ve Postmodern Sanat Nedir?", ss. 292-99.

⁷⁷ Farago, *Sanat*, s. 14.

Batı düşüncesinin ana zemini olan hümanizmin bir getirisi olan her şeyi ussal- rasyonel zeminde kavramaya çalışma yetisini tartışma konusu yaparak rasyonaliteyi bilginin temel aracı haline getiren anlayışı reddedip yerine sezgi ve duyarlılığı ekleyecektir.⁷⁸

3.3. Kant'ın Estetik Anlayışı

Kadim dünyadan beri süre gelen doğruluğun, iyiliğin ve güzelliğin yekpare anlaşıldığı dönem sistematik olarak Kant ile birlikte değişmiştir. Artık Kant'tan sonra bilgi, varlık ve değer anlamında yeni bir anlayışa geçilecektir. Her bir alan kendi içerisinde sistematikleşip özerkleşecektir. Estetik, bir felsefe disiplini olarak Kant ile önem kazanmıştır. O, bu kavramı Baumgarten'den alarak özerk bir felsefe disiplini halinde geliştirmiştir. Onun estetik alana dair görüşleri bu konuları işlediği *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabında ele alınmaktadır.

Kant güzel'in en önemli özelliklerinden birinin kavrama dayanmaması olarak belirler, yani o bilişsel bir nesnenin vasfı değildir. Bunu, '*Yargı Gücünün Eleştirisi*' adlı eserinde şu şekilde ifade eder: "Güzel, kavramlar olmaksızın, bir evrensel hoşlanmanın nesnesi olarak tasarımılandır."⁷⁹ Kavramlar zihinsel etkinliklerken güzellik duyularımızla ilgilidir, bireysel objelerle ilgilidir. Bundan dolayı da güzel, diğer alanlardan ayrı bir değerdir, doğru ayrı bir değerdir ve bunların birbirleri ile bir bağı yoktur. Kant'ın ulaştığı sonuç budur.⁸⁰

Kant estetiğinin temelinde beğeni duygusu vardır, diğer bir deyişle Kant, estetiğini beğeni yargısı üzerinden inşa eder. *güzel*'i ve *beğeni* duygusunu şu şekilde tanımlar: "*Beğeni* bir nesneyi ya da bir tasarım türünü *hiçbir çıkar olmaksızın* bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine *güzel* denir."⁸¹ Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere güzel, çıkarsız bir beğeni duygusunun nesnesidir. Beğeni, bir nesne üzerinde hoşlanma ve hoşlanmama konusunda yargıda bulunmadır. Bu anlamda denilebilir ki bir şeyin güzel olup olmadığını beğeni yargısının çözümlemesi karar verir.⁸² Kant'ın güzele dair çıkarsız ilgisi biraz daha detaylandırılırsa, Kant, bir eserin varoluşuyla bağlantılı olarak ele aldığımız

⁷⁸ Sema Çevirici, "Modern Sanat ve Temsil", *Hece Dergisi*, (2021), c. 1, ss. 733-38.

⁷⁹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 45.

⁸⁰ Tunalı, *Estetik*, ss. 213-14.

⁸¹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 45.

⁸² Albayrak, "Sanat ve Estetik Kavramlarının Tarihsel Serüveni", s. 161.

tasarımından dolayı duyduğumuz hoşlanma duygusunu çıkar olarak ifade eder.⁸³ Sanat yapıtı karşısında haz duygumuza karşılık olarak ortaya çıkan çıkar aslında eserin tasarımıyla alakalı olan bir durum değil eserin varoluşuyla alakalıdır. Buradaki ayırım şurada ortaya çıkmaktadır. Şayet bir eserin varoluşuna ilgi duyuyorsak bu çıkardır, eğer tasarımına ilgi duyuyorsan bu estetik bir beğenidir. Dolayısıyla eser karşısında duyduğumuz estetik ilginin herhangi bir beklenti dâhilinde olmaması gerektiğinin altını çizer. Aksi halde ortaya çıkan duygu estetik yargı tarafından dışlanır.⁸⁴

Kant'ın güzel'inde esas olan herhangi bir işlev, yarar veyahut başka bir şey beklemeden sırf o olduğu için beğenmektir. Aksi halde herhangi bir çıkar unsurundan etkilenen yargı, saf, arı bir beğeni yargısı olmayacaktır. Dolayısıyla “Beğeni yargısını belirleyen hoşlanma bütünüyle çıkarsızdır.” ifadesi yerini bulacaktır.

Kant, öznenin duygularından bağımsız bir güzelliğin kendi başına bir hiç olduğunu, estetiğin doğasının da nesne ve öznenin ilişkisinde öznenin esas alındığını ifade eder.⁸⁵ Bu bağlamda bir şeyin güzel olduğunu ifade etmek onun hoşumuza gidiyor olduğu anlamına gelir. Montesquieu, *Zevk Üzerine Deneme* adlı eserinde Kant'ın bu dediklerini destekler nitelikte “güzelin, iyinin ve hoşumuza giden şeyin kaynağı... bizim içimizdedir” der. Kant, kendinden güzellik düşüncesini reddeder. Güzel ancak bizim yargılarımız söz konusu olduğunda ortaya çıkan bir şeydir.⁸⁶

3.3.1. Kant'ta Deha, Estetik Tavır, Estetik Yargı Bağlamında Yaklaşımı

Modern dönemin Aydınlanma ile birlikte ana belirleyicilerinden biri olan özne merkezliyeti Kant estetiğinde temayüz eden *dehâ* kavramıyla gündeme gelir. Sanattaki güzelin konumu tümüyle sanatçının ve seyircinin insafına terk edilir. Kant'a göre sanat eserindeki kural, işleyiş ve düzen, yaratıcı etkinlikten yani dehadan kaynaklanır. Bir başka ifadeyle dehâ, dışarıdan herhangi bir kurala bağlı olarak yaratmaz, dehanın bizzat kendisi kuralın ve düzenin kaynağıdır. Dehâda bir iç kurallılık ve amaç hali, üstü örtülü bir şekilde mevcuttur. Bu durum ise somut olarak sanat yapıtında kendini göstererek ve biçim almış olarak ortaya çıkar.⁸⁷

⁸³ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 40.

⁸⁴ Tekçe, “Kant Felsefesinde Estetik Yargı Problemi”, s. 40.

⁸⁵ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 47.

⁸⁶ Farago, *Sanat*, s. 106.

⁸⁷ Alan Sümer, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, s. 359.

Güzel sanatların eserleri, özne olan dehânın yaratım gücünün ürünleridir. Nitekim Kant: dehâ olgusunun sanatçıya doğa tarafından bir yatkınlık olarak verildiğini savunur. Başka bir ifade ile sanatçı kişi doğuştan bu melekeye (ingenium) sahip olarak dünyaya gelir. Sanata kuralı veren şey ise doğanın sanatçı aracılığıyla sanatçıda meydana getirdiği bu yatkınlık hâlidir.⁸⁸

Kant, güzel sanatların dehânın sanatları olarak irdelenmesi gerektiğini düşünür. Sanattaki kural, sanatın kendisinden değil dehâdan kaynaklanmaktadır. Burada dehânın özgünlüğü ön plana çıkmaktadır ki buna ‘tarz’ denilir. Her sanat yapıtı belli bir tarza yani dehânın kendi kurallarıyla oluşturduğu bir üsluba ya da tarza göre ortaya çıkmaktadır. Bu durum öykünmeyi engellemektedir. Aynı zamanda Kant’a göre dehâ, ürünü ortaya çıkarma aşamasında bilişsel bir yolla kendisi betimleyemez yani bilimsel olarak belirtemez. Kant’ın bu ifadelerinde yola çıkılarak mesele şu şekilde anlaşılabilir; dehâ sözcüğü, yaratıcı hüneri bulunan insana doğumuyla birlikte verilmiş ve ona has, koruyucu ve yol gösterici tin olarak ‘genius’tan türetilmiştir. O özgün düşüncelere onun esininden gelmiştir. Doğa, dehâ aracılığıyla bilimin kurallarını veremese de sanata kural verir ve bunu da ancak onun güzel sanat olacağı konuma kadar yapar.⁸⁹

Kant’ın bu ifadelerinden muhtemeldir ki etkilenen Schelling’e göre Sanatçı, kadere boyun eğen bir insan gibi kendi istekleri, arzuları kendi niyetine göre değil kaderindeki alın yazısına göre gerçekleştiğini düşünür. Aynı şekilde sanatsal üretim konusunda sanatçının niyeti ne olursa olsun diğer insanlardan kendisini ayıran ve tam olarak ne olduğunu anlayamadığı bir yetinin esiriymişçesine bu yüce kudretin kendisinde açığa vurmuş haliyle daima üretir. Sanatçıya bu yetiyi veren tanrılar, sanatçının kökeninde bulunan bu yetiyi sıkı sıkıya çalışmalarına bağlamıştır. Sebat ve çaba olmadan ancak kaba ürünler ortaya çıkar.⁹⁰

Sanattaki dehâ ile bilimsel devrimleri gerçekleştiren dehâlar arasında Kant bir ayırım yaparak sanattaki dehâyı daha üstün meziyetli görür. Ona göre bilimsel devrimleri gerçekleştiren dâhiler, zamanından evvel onu fark ettiklerinden dolayı dâhiydiler. Başka bir ifade ile onların buldukları şeyler ya da yaptıkları devrimler öğrenilebilir şeylerdir. Oysa sanatçı dehâsının ürünü olan etkinlikler sadece sanatçıya mahsustur.

⁸⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 119.

⁸⁹ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 120.

⁹⁰ Friedrich Wilhelm Schelling, *Plastik Sanatlar, Güzel ve Doğa*, 1. bs., İstanbul: Janus Yayıncılık, 2016, s. 60.

Cassirer, Kant'ın sanatçı anlamındaki dehâ anlayışına atıfta bulunarak bilim adamı kategorisine giren yani keşifte bulunan dâhinin bulduğu şey, öğrenilen bir şey olduğundan araştırma yolu ve yöntemiyle bulunmuş olur. Dolayısıyla belli bir metodoloji takip ettiğinden dolayı taklit içerir. Örneğin Newton'un doğa bilimleri ve felsefesi üzerine yazdığı eserdekiler bu işle uğraşanlar tarafından çok rahat bir şekilde okunup tetkik edilebilir. Fakat sanat alanında yapılan faaliyetler öğrenilemez. Bu duruma örnek vermek gerekirse bir kişi her ne kadar şiir yazmanın vezin kurallarını öğrense de bu onu şair yapmaz çünkü şiir yazmanın kendisi öğrenilemez. Büyük bir şair olan Homeros'un düşünce dolu ibarelerini kafasında nasıl bir araya getirip de söylediği öğrenilebilecek bir şey değildir. Onlar bu yaptıkları eylemleri kendileri de bilemez ve dolayısıyla başkasına da öğretemezler. Dolayısıyla, menfi anlamda değil fakat bilimsel bir keşif yapan bilim adamının dâhiliği ile sanatçının dâhiliği bir ve aynı şey değildir.⁹¹

Kant estetiği bağlamında ön plana çıkan bir diğer önemli mesele *Estetik Tavırdır*. Estetik tavrın 'auto-telos'u vardır. *Auto-telos*, Grekçe bir kavram olup 'ereği kendinde olmak' anlamına gelmektedir. Bir başka ifadeyle kendi dışında bir başka ereği bulunmayan tavır demektir.⁹² Kant düşüncesinde, doğrunun iyilikte gerçekleşmesi güzel olandır. Bu durumda bir amaçlılık ortaya çıksa da Kant bunu "amacı olmayan bir amaçlılık" olarak tanımlamaktadır. Güzelin amacı güzelin kendisi olmaktadır. Güzelin amacı, başka herhangi amaçtan bağımsız olarak kendisinden kaynaklanan estetik hazdır.⁹³ Dolayısıyla estetik tavır, estetik değeri olan bir sanat yapıtı karşısında onun maddi değerini düşünme ya da sanatçısını düşünme veyahut ona, ona dair herhangi bir soru sormak yerine salt seyretme eylemiyle ondan haz almak ve ondan hoşlanmaktır. Estetik tavrın pratik bir amacı yoktur yahut bilgi vermek ya da bilgi almak gibi bir derdi de yoktur.

Estetik tavır ibaresi bağlamında Kant'ın estetik literatüre kazandırdığı *kontemplatio* kavramı Latince bir kavram olup 'seyretmek' başka bir ifadeyle 'temaşa etmek' anlamına gelir. Bu anlamıyla beraber sözcüğün herhangi dışsal bir amaç olmadan seyretmeyi, seyretmek için amaçladığı, seyretmeden eyleminde duyduğu zevk dolayısı

⁹¹ Ernst Cassirer, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: Notos Yayıncılık, 2017, s. 439.

⁹² Tunalı, *Estetik*, s. 32.

⁹³ Tekçe, "Kant Felsefesinde Estetik Yargı Problemi", s. 5.

ile bir şeyi seyretmek için seyretmek anlamına geldiği ortaya çıkar. Estetik tavrında bu bağlamda değerlendirilecek şekilde kontemplatif bir tavır olduğu üzerinde ilk defa duran Kant'tır. Bunu eserinde şu şekilde ifade eder: “Öte yandan, beğeni yargısı yalnızca seyredicidir, bir nesnenin varoluşu açısından ilgisiz olarak yalnızca niteliğini haz ve hazzı duyusunu ile karşılaştırır.”⁹⁴ Kant burada estetik olanın, estetik tavrın kontemplation özelliğini bu tavrın ilgi kurduğu objenin bizzat varoluşuyla bağlantılı olarak değil de objenin, estetik tavır takınan süje üzerinde uyandırdığı etki ile süje'nin o objeden haz almasıyla temellendirmeyi istemektedir. Estetik bakımdan önemli olan objenin kendisi değil, tersine onu estetik olarak algılayan süje'de uyandırdığı beğeni ya da haz duygusudur. Bir diğer ifade ile estetik tavrın belirleyicisi modern suje'nin kendisidir.⁹⁵

Kant estetiği bağlamında gündeme gelen diğer bir konu estetik yargılardır. Kant yetilerimizi ikiye ayırır; anlama yetisi ve yargı yetisi. Anlama yetisi kurallar koyma ve kavramlar aracılığıyla tanıma yetisidir. Yargı yetisi ise, bir şeyin verili bir kurala uyup uymadığına karar verme yetisidir. Kant daha sonra yargı yetisini ikiye ayırır: belirleyici yargı ve düşünmeli yargı. Kant, yargılama yetisinin tikel olanın evrensele dâhil olarak düşünme yetisi olarak ifade eder. Eğer evrensel olan kural ya da ilke bulunuyorsa tikel olanı evrensele bağlama yetisi belirleyici bir yargı yetisidir eğer tikel olan verili ise ve yargı yetisi buna karşı olan evrenseli bulmaya çalışıyorsa da bu düşünmeli yargı yetisidir. İşte zevk yargısı düşünmeli yargı yetisine bağlıdır. Aslında yargılama daima bir anlama eylemidir fakat zevk yargısının özgünlüğünü yaratan şey, tasvirin burada özneye bağlanmasıdır. Zevk yargısı objelerle değil, ruh haliyle, bir obje ya da tasvir aracılığıyla uyandırılan zevk ya da rahatsızlık duygusuyla ilgili olması onu düşünmeli bir yargı yapar. Agamben'in, Kant'ın Estetik anlayışında dikkatini çeken ve eleştirdiği şey güzelin çıkarsızlığındadır. Estetiği salt çıkar gözetmeyen haz olarak ele alan Kant, güzelin kaderini de seyircinin insafına bırakmıştır. Kartezyen anlayışla birlikte belirginleşen suje'nin merkezîyetçiliği Kant ile birlikte kendisini bu şekilde estetik alanında göstermiştir. Öyle ki, Farago'nun deyişiyle *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, bir bakıma, modern dönemdeki sanatsal yönelimlerle ilgili ilk kuramsal doğrulama içermekle beraber dönemimizdekiyle şaşırtıcı bir benzerlik taşıyan zevk anlayışının ilk

⁹⁴ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 44.

⁹⁵ Tunalı, *Estetik*, s. 35.

izlerini taşımaktadır.⁹⁶ Buna bağlı olarak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde Agamben bakış açısı çerçevesinde ele alınacak olan sanatçı- seyirci ve sanatçı/ dehâ kavramları büyük oranda Kant estetiğinde temellenmektedir.

Kant, estetik yargı kavramını bu defa güzel ve yüce üzerine verilen estetik yargılar olmak üzere ikiye ayırarak bu iki kavram arasındaki benzerliği şu şekilde ifade eder: “Güzel olan Yüce olanla her ikisinin de kendi için haz vermesi olgusunda anlaşılır. Dahası, ikisi de duyusal olarak ve mantıksal olarak belirleyici yargıyı değil, derin-düşünme yargısını varsaymada anlaşılır.” ister güzel, ister yüce olsun her ikisi de estetik bir yargıyı dile getirmektedir.

Güzel ve yüce kavramları arasındaki farklılık sınırlarındadır. Güzel kavranılır olandır çünkü sınırları vardır, Kant bunu şu şekilde ifade eder: “Doğanın güzeli nesnenin sınırlardan oluşan biçimini ilgilendirir; buna karşın yüce ise biçimsiz bir nesnede bulunacaktır.”⁹⁷ Esasında anlatılmak istenen güzel olan bize belirli bir biçimi ve sınırı gösterirken yüce olanda biçim yönünden bir belirsizlikle karşılaşırız. Kant’a göre bizi aşan sınırsızlıklara yüce deriz. Güzel ve yüce kavramları sınırlılıklarına bağlı olarak ayırt edildiğine göre meselenin bel kemiği konumunda olan modern sanat anlayışını ve devamındaki çağdaş estetiği şekillendiren estetik yargı meselesi daha ayrıntılı izah edilmesi gerekir. Kant’a göre, ‘estetik yargılar’ ‘dehâ’ ile ‘sanat yapıtı’ arasındaki ilişkide ortaya çıkan yargılardır ve estetik ideler, aklın idelerinden ayrıdır. Bir şeyin güzel olup olmadığına karar verirken nesnenin/eserin varoluşsal olarak kendisine değil aksine tasarımıyla özünde uyandırmış olduğu haz ve hazzı durumuna göre belirlenir ki bu durumda ancak estetik yargılar söz konusu olmaktadır. Bu durumda estetik yargılar ya da beğeni yargısının zemininde mantıksal bir doğruluk aramanın uygun olmadığını anlayabiliriz. Ancak yargıda belirtilen düşüncelerin nesne ile bağlantılı olup olmaması noktasında mantıksal yargılardan bahsetmek mümkün olabilir. Esasında belirtilen yargı, öznenin duygusuyla bağlantılı olup olmamasına bakılarak estetik yargı kategorisinde değerlendirilebilir.⁹⁸

Kant’ın estetik idelerle kastettiği, duyulara ve algılara dayanan hayal gücünün tasarımlarıdır. Estetik ideler, usun bir kavramı değil, hayal gücünün tasarımlarıdır.

⁹⁶ Farago, *Sanat*, ss. 108-9.

⁹⁷ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 71.

⁹⁸ Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, s. 39.

Hayal gücünün yaratıcılığıyla harekete geçen ideler kavranamaz bir dünyanın tasarımlarına dönüşürler. Dehaya has olan durum şu şekildedir: ‘Verilmiş bir şeyin kavramında ide’leri bulmak ve buna somut biçimde dille ya da görsel- işitsel olarak ifade kazandırmak’ tam da burada Kant’a göre, ‘aynı zamanda yeni bir kural getiren, yeni bir biçim ortaya koyan ve özgün olan şey ‘Tin’(Geist)dir.⁹⁹ Demek ki sanat doğanın basit bir mimesisi değil, aksine varolandan yeni şeyler ortaya çıkarma ve verili olanı yeniden biçimlendirme amacıyla yapılan bir etkinliktir.¹⁰⁰

⁹⁹ Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Sentez, 2014, s. 156.

¹⁰⁰ Alan Sümer, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, s. 358.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM: SANATIN KÖTÜRÜMLEŞMESİ

Postmodernizm ifadesi geniş bir çerçevesi olmasıyla beraber bu muğlaklığını sanatta da göstermektedir. Postmodernist ve devamında çağdaş sanat diye ifade ederek ele alınan sanat anlayışı çalışmanın amacı gereği eleştirel bir düşünceye tabi tutulacaktır. Başlığın menfi bir anlam ifade etmesi ise eleştirel yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Postmodern dönemde insan, kültür, sanat ve toplum yeniden tanımlanır ve betimlenir. Postmodern durumu anlayabilmek için ise modern dönemin sürekliliğini koruduğunu evvelinde kabul etmek gerekir çünkü ileride Lyotard, Habermas gibi 20. yy filozofların tanımlarından yola çıkarak açıklamaya çalışacağımız postmodernite, modern anlayış üzerinden ve içinden kendini inşa etmektedir. 20.yy.'da Postmodernitenin ne olup olmadığı hangi alanlara nüfuz ettiği tartışmalarından çok önce bu durum kendi örneklerini sanatta göstermeye başlamıştı. Çalışmanın gidişatı açısından dönemsel ve kavramsal bir şema çizmek için sanat bahsine geçmeden evvel, postmodern hayata zemin hazırlayan postmodernite hakkında öz bilgilendirme verilmesi planlanmaktadır.

1. POSTMODERNİTE: AYDINLANMA SONRASI HAYAL KIRIKLIĞINDA BATI AVRUPA

Aydınlanma Dönemi, köklerini önce 15.yy Rönesans hareketi, peşinden 16.yy Reformasyon hareketi ile Kartezyen felsefeden almaktadır. Kemal halini ise Kant'ın, Batı Avrupa'sının aydınlanan bir çağa doğru gittiğini ve dönemin artık akıl çağı olduğu vurgusuyla ifade ettiği 18.yy'dan almaktadır. Bu dönemi diğer dönemlerden özgün kılan kavram sürekli vurguladıkları, bir kazanım olarak eleştirel, sorgulayıcı ve kendisinden başka hiçbir otorite tanımayan Akıl kavramıdır. Kant, diğer tüm eserlerinde aklın, insanın en ayırt edici özelliği ve hür iradenin kaynağı olarak ele aldığı gibi *Aydınlanma Nedir* yazısında da ayak sesleri gelen Aydınlanma sürecinin, insanı her türlü köleleştirici mit, ön yargı ve hurafeden ki buna bağlı olarak da kurumsallaşan din

anlayışından kurtararak ona daha özgür daha müreffeh bir dünya düzeni yaratacağının arzusunu dile getiriyordu.¹⁰¹ Ona göre insanın *ergin olamayışı*, başkasına gereksinim duymasındandır. Bundan dolayı *Aydınlanma Nedir* yazısında *aklını kullanma cesaretini göster* vurgusuyla insanlığa yegâne güç olan aklın yolunu göstermiştir. Dolayısıyla sadece felsefi anlamda değil hem kültürel hem de bilimsel bir zeminde modern toplumun entelektüel temelini meydana getirmesini de öngörüyorlardı. Akıl, her türlü hakikatin yerini alarak adeta dünyevi bir mesihçilikle, varlığın, insan karşısındaki perdesini kaldırarak maddi anlamda ilerlemeyi sağlayacaktı. Bu yolla insanlık akıl sayesinde kendi öz-çıkarcını koruyan saadetine kavuşabilecekti. Aydınlanmayla beraber kültürel ve bilimsel havzanın her alanına yayılmış homojen bir akılsallık anlayışı ile bireyi keyfi otoritelerden kurtarabileceğinin ümidini taşıyordu.¹⁰² Akıl, mantık ve bilim eleştirel süzgecinden geçip rafine bir hale getirilerek ortak bir duyuya indirgenecektir. Bu yolla herkes için genel geçer olan ve adeta aklın yolu birdir düsturuyla harekete geçen bir anlayışla homojen, evrensel bir akıl oluşturulmaya çalışılacaktı.¹⁰³

Aydınlanma döneminin başat kahramanı aklın en büyük hülyası, bilimle işleyen bir dünya tasavvuruydu. Bilim her şeyden önce gerçek değişim ve dönüşümün rehberi ve aynı zamanda aydınlanmanın baş düşmanları olan din ve mitolojiyle de baş etmenin yegâne yolu olarak kabul edilirdi. Tabiatla ve ilerlemeyle kurulacak olan ilişkinin yolu eleştirel, sorgulayan bir akılla hareket edebilmektir. Şayet işlevsel akıl öncülüğünde hareket edilirse tabiatın gizli yasalarına ulaşılabilir ve doğayla zıtlasmadan hayatını şekillendirebilirdi. Aydınlanma aklının öngördüğü bilimsellik insanlık artık birikimsel olarak çağdan çağa daha iyi ilerleyebilir ve maddi doğayı dilediği ölçüde sömürgeleştirebilirdi.¹⁰⁴

Aydınlanmanın getirdiği ilkelerden ilerleyerek daha sonraki yıllarda bir yandan Mantıkçı-Pozitivist cenah bilimselliğe duyduğu inançla yükselirken bir yandan da Rousseau¹⁰⁵, Adorno, Horkheimer gibi pek çok filozof tarafından eleştirilere tabi tutulacaktır. Aydınlanmayla araçsallaşan akılla birlikte modern insan, doğaya ve

¹⁰¹ Ahmet Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: Dedalus, 2018, ss. 15-16.

¹⁰² Ahmet Dağ, *Ölümçül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, İstanbul: Külliyat Yayınları, 2014, ss. 40-41.

¹⁰³ Ahmet Cevizci, *Aydınlanma Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları, 2020, s. 16.

¹⁰⁴ Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, ss. 43-44.

¹⁰⁵ Rousseau, Adorno ve Horkheimer düşünürleri farklı dönemlerde olmasına rağmen bir arada ele almamızın nedeni ilerlemeci tarih anlayışına ve bilimselliğin yükselişinin getirdiği menfi sonuçlara yöneltmiş oldukları eleştiriler münasebetiyledir.

kendinden olmayana/ötekine karşı yıkıcı aletlerini kullanmaktan geri durmamıştır.

Toplama kampları, toplu mezarlar, atom bombası gibi II. Dünya Savaşından sonra şekillenen dünya tablosu hiç kuşkusuz sanayileşmiş Aydınlanma zihniyetinin kara tablosudur.¹⁰⁶ Araçsal aklı kullanarak ve bilimi yek elde tutan kötü insanların dünyayı sürüklendiği uçurumdan dolayı eleştireler yükselecektir. Rousseau'ya göre Aydınlanmanın optimist ilerlemeci anlayışının aksine insanlık tüm bu yaptıklarının bedelini ahlaki yozlaşmışlıkla ve çöküntüyle ödeyecektir.¹⁰⁷

Aydınlanma eleştirileri bağlamında kült olmuş bir diğer iki isimde Frankfurt Okulu¹⁰⁸ Eleştirel teori geleneğinden gelen Adorno ve Horkheimer'dır. *Akl Tutulması* isimli eserinde Horkheimer, Aydınlanma aklının, sürekli düşman bellediği din ve mitolojinin yerini, aklın mitleşmesine ve totaliter bir anlayışa bıraktığına değinir. Oysa Aydınlanma düşünürleri aslında antik dönemdeki sofistler gibi aklın eleştirel gücünü kullanarak, üzerine hâkimiyet kuran her türlü mitten aklı kurtaracaktı fakat bu mümkün olmadı aksine aklın kendisini mitleştirmek durumunda kaldılar. Akıl artık başta belirlenmiş olan amaçlara ulaşmak için araçların denetimini sağlayan, düşünce yoksunu bir alete indirgendi. Bu durum aklın her türlü özgül deneyiminden ettiği gibi aynı zamanda insan yaşamı hakkında yorum yapabilme gibi temel işlevine sırt çevirmiş oldu. Bu anlamda spekülative akıl ölmüş ve yerine düşünce üretmekten aciz olan araçsal akıl gelmiştir.¹⁰⁹

Araçsallaşan Aydınlanma aklı etkilerini I. ve II. Dünya Savaşında, gerek totaliter rejimlerin kendilerini akla dayandırmasıyla gerek de bilimin yanlış arzulara hizmet etmesinden dolayı insanlığı felakete sürüklendiği kaydedilince, insanlık, aklın öncülüğünde umut dolu baktığı gelecektekenden yana ümidini kesmek durumunda kaldı. Artık modern bilim de modern-araçsallaşmış akıl(rasyonalite) da hâkim güçlerin elinde

¹⁰⁶ Dağ, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, ss. 42-45.

¹⁰⁷ Jean Jacques Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020.

¹⁰⁸ Frankfurt Okulu, 13 Şubat 1923 tarihinde Almanya'da kurulan bir oluşumdur. Bu ekol, Almanya'da Frankfurt Üniversitesi'ndeki Sosyal Araştırmalar Enstitüsü ile olan yakın ilişkisi nedeniyle Frankfurt Okulu ismiyle anılır. Okulun çatısı altında üyelerinin geliştirmiş oldukları kuramın adı Eleştirel Teori olarak bilinir. Felsefe tarihinde önemli bir yeri olan bu oluşumun üyeleri farklı disiplinlerden gelen kişilerden oluşmaktadır. Böylelikle, Frankfurt Okul çatısı altında iktisatçı, sosyolog, felsefeci, siyaset bilimci, psikolog, tarihçi, müzikolog, edebiyatçı ve hukukçu bir arada çalışma olanağı bulurlar. Okulun üye profilindeki bu çeşitlilik, okul çatısı altında farklı konular ve alanlarda eserler verilmesine, çalışmalar yapılmasına olanak sağlamaktadır. Sonradan kullanılan "Frankfurt Okulu" terimi yaygın, ancak dağınık bir biçimde hem bir grup sosyal teorisyeni hem de eleştirel toplum teorisini ifade etmektedir.

¹⁰⁹ Sezgin Kızılçelik, *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayınları, 2018, ss. 203-4.

mahkûmdu. Dünya savaşlarından sonra devletlerin bunca insanlık katliamından sonra hâlâ silahlanma yarışına girmeleri, dünya üzerinde oluşan güvensiz zemin, toplumlarda davranış bozukluklarına neden olarak toplumsal yapılanmayı sarstı. Toplumda ortaya çıkan bu sarsılmalar ve dalgalanmalar önce kendini sanat alanında ortaya koyarak bir modernite eleştirisi sunmaktadır. Bu eleştiriler ilerleyen zamanlarda postmodernite fikrinin oluşmasına zemin hazırlayacaktır. Postmodernist düşünürler bu eleştirilerden yola çıkarak yeni yaklaşımlar ön plana süreceklerdir.¹¹⁰

Postmodernite kavramı, günümüzü ifade eden bir kavram olmakla birlikte tam olarak hangi sınırlılıklara sahip olduğu hakkında teorisyenler net ve kesin ifadeler kuramamışlardır. Dolayısıyla postmodernite için günümüzün bir zihin durumu demek pek çok kişinin azami ölçüde uzlaştığı temel nokta denilebilir. Genel olarak Postmodernite, Batı'da üzerine yaşamın kurulduğu pek çok siyasi, kültürel ve ahlaki kesinliğin bir reddiyesi olarak kabul edilebilir. Moderniteden gelen refah anlayışı, ilerlemeci tarih düsturu ve her türlü otoriterian politik duruşa karşı şüpheli bir yaklaşım sergilemiştir. Postmodernist teorisyenler, moderniteye bağlı olarak liberal hümanizmin bir yansıması olan Aydınlanma Projesine sık sık göndermelerde bulunarak, bu projenin insana sağlayacağına söz verdiği insanların çıkarlarına uygun bir yaşam tarzını baskıcı, totaliter bir dizi düşünce ve eylem tarzına mahkûm etmiştir. Dolayısıyla postmodernister çoğunlukla Aydınlanmanın getirmiş olduğu her türlü baskıcı, totaliter rejimlere ve büyük anlatılara¹¹¹ karşı çıkarak anti-otoriter, anti- evrensel ve eleştirel bir duruş sergilemişlerdir.¹¹²

Postmodern teriminin başındaki 'post' ifadesi her ne kadar modern sonrası anlamını verse de modernite ile arasında keskin sınırlar çizmenin mümkün olmadığını süreç bize göstermişti. Bir başka açıdan 'post' ifadesi, moderniteden sonra takip edilesi bir felsefi sistem barındırması fikrini beraberinde getirdiği için de kendisiyle çelişeceğinden dolayı, modern sonrası anlamına gelme tedirginliği oluşturmaktadır. Her türlü büyük anlatıların güvenilmez doğalarının inanma imkânlarını yitirdiği bir zeminde yeni bir

¹¹⁰ Aktan, *Modernite'den Postmodernite'ye Değişim*, s. 63.

¹¹¹ Bir diğer ifadesi Metaanlatılar ya da Metasöylemler'dir. Lyotard'ın, Modern dönemle birlikte insanı etkisi altına alan ve meşruluğu sorgulanmayacak türden kendini kabul ettiren her türlü anlatıya meta-anlatı ifadesini kullanır, özellikle de postmodern dünyada bu büyük anlatılara –Aklın ilerlemesi, özgürlük, Tinin özgürleşmesi gibi- karşı dehşetli bir güvensizlik oluşmuştur. Her türlü fark imkânını da ortadan kaldıran bu anlatılara karşı Lyotard, savaşmayı bizlere teklif eder. (bkz: Lyotard-Postmodern Durum)

¹¹² Stuart Sim (ed.), *Routledge Postmodernizm Rehberi*, çev. Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2020, s. IX.

felsefî sistem oluşturmaya çalışmak onu yine modernitenin kaderine mahkûm etmiş olacaktır. Keskin ayrımlarla ayrılamadığına göre ikisi arasındaki ilişkisel bağ göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerekecektir.¹¹³

Postmodern, terim olarak sınırları muğlak bir hal arzettiği için kapsamı tam olarak belirlenememektedir. Kavram olarak tarihi daha eskilere dayanıyor olsa da 20.yy'dan bu yana mevcut durumu ifade etmek için pek çok açıdan kullanılmıştır. Her iki dünya savaşının dengeleri değiştirmesi sonucu popülerlik kazanan bu kavram anlamsal muğlaklığını korumakla birlikte artık dünün, modern düzlemindeki işleyişine ait olmadığını ifade etmektedir.¹¹⁴

Postmodernizm kavramının sanat alanında kullanımı 1870'li yıllara kadar dayanmaktadır. Fakat felsefî düşünce açısından yoğunluk kazandığı yıllar 20.yy'ın ikinci yarısında sonradır. Modernitenin getirmiş olduğu ilkelere karşı bir reaksiyonu ve yası ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Kavram ilk etapta Postmodern resim bağlamında sanatta ortaya çıkmakla beraber devamında savaşın tahrip etmiş olduğu anti-hümanist bir yaklaşımı ifade etmiş, devamında mimaride kullanılan bu kavram 20.yy'a kadar farklı anlamlara gelmiş ve farklı zeminlerde yer bulmuştur.¹¹⁵

“Postmodernizm, modernizmin hem öncü estetik bir hareket olarak hem de sanayi ve endüstriyel çağın ateşlerinde ve eteklerinde şekillenen genel insan ilerlemesi ideolojisi olarak algılanan başarısızlıklarına – kültürel, politik, entelektüel- yanıtlar dizisi olarak kolayca tanımlanabilir.”¹¹⁶

Postmodernist teorisyenler, totaliter rejimli otoritelerin sorgusuz sualsiz riayeti buyurmadığı yeni bir dünya düzeni dönemine girdiğimizi öngörüyorlardı. Dönemin hâkim düşüncesindeki düşünürler, öznel bir kültürel anlayışın benimsenmesiyle her türlü köktencilığe ve hoşgörüsüzlüğe karşı çıkışı benimserler. Bu bağlamda Postmodernizm, muhalefete, çoğulculuğa, kültürel farka bağlılığıyla ve otoriteye karşı şüpheciliğiyle bireyin yerine otoriter kolektif iradeyi geçiren bu tür sistemlerle doğrudan çelişki ve tepkili bir hoşnutsuzluk içindedir.¹¹⁷ Postmoderniteyi anlamlandırabilmek için öncelikle modernitenin hangi anlam ufkunda kullanıldığına bakmak gerekmektedir.

¹¹³ Küçük, *Modernite versus Postmodernite*, s. 29.

¹¹⁴ Özkan Eroğlu, *Modern Sanat*, 1. bs., İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015, s. 307.

¹¹⁵ Sim, *Routledge Postmodernizm Rehberi*, s. X.

¹¹⁶ Sim, *Routledge Postmodernizm Rehberi*, s. 15.

¹¹⁷ Sim, *Routledge Postmodernizm Rehberi*, s. XIV.

Modernitenin inşa ettiği insan tipi sadece aklına uyarak mutluluğu elde edebileceğini düşünen bir insan tiplmesidir. Dolayısıyla modernitenin en temel dayanağı topluma arz edilen akıldır. Toplamlar ancak aklın ön gördüğü şekilde ilerleyip mutluluğu elde edebilirler. Bu haliyle modernite, geleneklerin normalleştirici tavrına bir başkaldırı niteliği taşımaktadır.¹¹⁸

Postmoderniteyi belli bir dönemin özellikleri olarak değil çağımızın genel özellikleri ve moderniteyle ilişkisi bağlamında ele almak onu tanımlamayı kolaylaştıracaktır. Habermas'ın, *Modernite: Tamamlanmamış Bir Proje* metninde ele alındığı haliyle “Modern” kavramı, Hans Robert Jauss’a göre, ilk defa 5.yy da, Hristiyan dönemi – Romalı ve Pagan- geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. Avrupa’nın da Antik Çağı bir model kabul ederek ve kendini onunla karşılaştırarak yeniden konumlama çabası “modern”dir. Antik Çağlılara öykünen “modern” olma fikri Fransız Aydınlanması’nın temel ideallerine, başka bir deyişle modern bilimlerin yöntemlerine dayalı olarak bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal refah ve ahlaki iyileşmeye duyulan inançla değişime uğrar. Bunun ardından gelen romantik modern tür, klasikçilerin antik fikirlerine karşı yeni ideal bir tarihsel dönem olarak Orta Çağı model alır. Bu romantik anlayıştan sonra hiçbir dönemi model almayan radikal bir tutuma sahip estetik modernizm gelişir: “Bu en yeni modernizm basitçe gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlık kurar; bizler de hâlâ, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir estetik modernizmin çağdaşlarıyız”¹¹⁹

Modernizm ve postmodernizmin sınırlarını birbirinden ayırmak kolay değildir. Ne modernizmin bitiş çizgisi mevcuttur ne de postmodernizmin başlangıç çizgisi, dolayısıyla ikisi arasında büyük bir zaman farkı mevcut değildir. Modernizme karşı bir isyan olarak değerlendirilebilecek olan postmodernizm, modernizmin eleştirel özelliğinin vardığı nokta olarak görülebilir.

Postmodernizmin felsefi zemini üzerinde araştırma yapıldığında başlıca bir tartışma alanı olarak Fransız felsefe geleneği kaynak oluşturmaktadır. Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* adlı eseri postmodernite teorik olarak en güçlü ifadesini oluşturmaktadır. Lyotard bu eserinde Batı kültürünün büyük

¹¹⁸ Kemal Timur, “Tanımı Yapılamayan Postmodernizm”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 1 (1999), s. 321.

¹¹⁹ Metin Bal, “Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı”, *Mavi Atlas*, t.y., s. 16, doi:1018795.

anlatılarının yani evrenselleştirilmiş teorilerinin günümüzde artık inanılırlıklarını yitirmelerinden dolayı onları reddetmemiz gerektiğini dile getirir. Örneğin Marksizmi bugün tartışmak artık hiçbir anlam ifade etmemektedir.¹²⁰

Postmodernizmi anlayabilmemizi sağlayacak olan bir diğer kavram ise şüpheciliktir. Bu tanım, postmodernizmi eski Yunan felsefesindeki şüpheciliğe kadar götürebilir. Antik Yunandan bu yana şüpheciliğin temelinde nihai hakikat olarak kabul edilen telakkilere ve otoritelere karşı bir savaş ve yıkma girişimiyle ele alınan olumsuz bir mantık yatmaktadır. Bu anlamda anti- temelcidir denilebilir. Bir başka ifadeyle belirtmek gerekirse söylemlerin temelini tartışmaya açarak onları yeniden değerlendirir hale getirmeye çalışır. Bu anlamda Alman Filozof Nietzsche'nin yapı-söküm düşüncesinin zemin hazırladığı postmodernist düşünce tıpkı Derrida'nın *Dekonstrüksiyon*¹²¹ fikri ve Michel Foucault'un *Fark Felsefesi*¹²² gibi yaklaşımlarla postmodernist ve postyapısalcı¹²³ anlayış açısından güçlü örnekler oluşturmaktadır. Derrida'nın yapıbozumu, yapısalcıların sistem kurucu yönünü hedef alarak tüm fenomenlerin sistemin işleyişine indirgendiğini ve bu yolla da çevremizi sararak tam bir kontrole sahip olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. Michel Foucault ise yapısalcıların sistem kurma ve farkı dışarda bırakma eğilimlerine bir başkaldırı olarak felsefesini inşa etmektedir. Ona göre Rönesanstan sonra kültür, kendi var olma-var kalabilme normlarını dayatarak farkın marjinalleştirilmesini, hatta sapkınlaştırılmasına neden olmuştur. Foucault'a göre toplumlarda farklı itilmiş grupların ortaya çıkması –ki bunlar; akıl hastaneleri, hapisaneler ve hastaneler gibi- egemen politik iktidarın kendi iradesin diğerlerine dayatabilme tarzını ifade etmektedir. Postmodern dünyada ne olursa olsun korunması gereken şey daima *fark*tır. Diğer anti-yapısalcı düşünürler Gilles Deleuze ve Felix Guattari'dir. Onlar, insan arzusunun özgür ifadesini kontrol altına almaya çalışan ve müdahale eden psikanalitik teoriyle kendisine zemin bulan otoriterizme karşı bir başka postyapısalcı başkaldırını temsil ederler. 20.yy'da selefleri gibi yapısalcılığın tehlikesini

¹²⁰ Jean franis Lyotard, *Postmodern Durum*, 2. bs., Konya: Vadi Yayınları, 1997, s. 85.

¹²¹ Dekonstrüksiyon eylemi bir dilbilgisi terimidir. Bir cümle içinde kelimelerin dizilişini bozmak, bir makinenin parçalarını sökmek, metnin nasıl örüldüğünü anlamaya çalışmak için ölçüyü ortadan kaldırmak. (bkz. Kasım Küçükalp, Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu, Heidegger ve Derrida, s. 247)

¹²² Modern-politik iktidarların merkezîyetçi bakışını eleştirerek bunun aksi düzleminde ötekine ve farka imkân tanıyan felsefi bir yaklaşımı ifade etmektedir. (bkz, Postmodernizm Rehberi, Sim Straut, s. 6)

¹²³ Postyapısalcılık; Postmodernite ile olan ilişkisi bağlamında değerlendireceğimiz bir kavram olmakla birlikte Modernitenin yapısalcı geleneğini ve onun arkasındaki her türlü ideolojiyi ve buna bağlı olarak kesinliği reddedişle gündeme gelmektedir.

dile getiren ve modernizmi eleştirmek için geliştirdiği simülasyon kavramıyla ön plana çıkan düşünürlerden bir diğeri de Jean Baudrillard'dır. Her ne kadar postmodern dönem düşünürlerin yükseldiği dönemle aynı vakitte yükselişe geçse de kendisini postmodern bir düşünür olarak sınırlandırmaz. Eserlerinde yalnızca modernizmi değil, postmodernizmin de karışıklığını ve çelişkilerini yansıtan yazar olmuştur.¹²⁴ Baudrillard: "postmodern dünyanın, artık gerçeklikle simülasyon arasında ayırım yapamadığımız bir simülakrlar dünyası" olduğunu düşünüyordu. Onların gönderimde bulunduklarının kendileri dışında başka bir gerçeklikleri yoktu.¹²⁵ Gerçekliğin kaybedilişinde en etkin nedenlerden biri televizyonlar ve buna bağlı olarak reklamlardır. Zira televizyonlar, kendi hakikatlerini dayatarak dünyayı bir imgesel seraba dönüştürmüş bu yolla da gerçeklik; yapay-imgesel bir sentezin içinde kendini gerçekleştirir.¹²⁶

Gerçekliğin zeminini yitirdiği postmodern çağda her türlü söylem, pratikte zeminini bulmakla beraber içeriksizleşmeye başlamıştır. Yüce, kutsal gibi herhangi bir şeye karşı üstünlük ifade eden kavramlar, gerçeklik dünyasında bireyselleşmiş ve kolektif içeriklerden uzaklaşmıştır. Büyük anlatılara meydan okuyan postmodernizmin büyük anlatısının kaderinin ise ne olacağı meçhûldür.

1.1. Postmodern Döneme Geçişte Nietzsche Faktörü

Postmodernitenin muğlaklığının aşikâr olması onun gerçekliğini ve düşünsel bir etkinlik olduğunu ortadan kaldırmamaktadır. Modernitenin insanlığı getirmiş olduğu durumla beraber Nietzsche faktörü göz ardı edilemezdi. O, modern felsefenin üzerine inşa olduğu Batı metafizik geleneğini eleştirmesinden sonra yaşanan tarihsel süreç, Nietzsche'nin öngörüsünü haklılandırmış ve bu durum kayıtlara düşmüştür. Dolayısıyla Nietzsche, postmodernitenin anlaşılmasında önemli bir isim haline getirmiştir. Tezimizin ana konusu olan Agamben, çağdaş estetiğe yönelik eleştirilerini ele alırken kendisine örneklik teşkil ettiğinden dolayı Nietzsche felsefesinin çalışma açısından önemi haizdir. Modern Batı düşünce tarihinin her türlü anlam ve değer nosyonundan yoksunluğunu ifade eden nihilizmin habercisi olan Nietzsche, Batı geleneği içinde herkesin kendi fikri muvacehesinde çekiştirip felsefesine uydurduğu bir filozof olmuştur. Her ne kadar farklı felsefi zeminlerde adı geçse de onun felsefesi nev-i

¹²⁴ Dağ, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, ss. 77-80.

¹²⁵ Sim, *Routledge Postmodernizm Rehberi*, ss. 3-11.

¹²⁶ Dağ, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, s. 101.

şahsına münhasır bir yaşam felsefedir. Bu durum, kendi yaşamından devşirdiği fikirlerle onu anti-tasarı bir filozof yapar. Felsefesinde eleştirel bir çizgi takip etmesi, Michel Foucault açısından onu, bütün bir felsefe tarihi içerisinde iki önemli kolondan biri yapar. Diğeriyse Immanuel Kant' ır. Nietzsche'nin eserleri incelendiğinde kendisini Batı Metafizik geleneği içinde değerlendirmedini ve her türlü metafiziksel tasarının sonunda bir mite¹²⁷ dönüştüğünü esasında uzun ve verimsiz bir yanılsama süreci olduğunu ifade eder.¹²⁸

19.yy. dönemi düşünce dünyası içerisinde neşet eden Nietzsche, çağının; kültürel, etik siyasi, bilgi, ahlak gibi alanların hepsine bir karşı çıkış sergilemektedir. Bu anarşist yaklaşım, temelini bütün Batı Metafizik geleneğinin bir yanılsama olduğu fikriyle temellenmekteyken beraberinde tüm büyük değerlerin nihilizme doğru sürüklendiğini de haber vermektedir. Başka bir ifadeyle eleştirel tavrını Nihilizm¹²⁹ üzerinden temellendirmektedir.

Nietzsche, nihilizmi *Şen Bilim*'de "Tanrı'nın ölümü"yle haber verir. Tanrının ölümü, Postmodern dönem insanı için zeminsizleşmiş her türlü hakikat telakkilerinin habercisi konumundadır. Nietzsche felsefesi postmodernizme dair tartışmalarının arttığı bir dönemde önem kazanmaktadır. Nietzsche için tamamen postmodern fikirleri vardır dememiz her ne kadar yanlış olsa da postmodernizmin kullanacağı pek çok materyali de bünyesinde barındırmaktadır. Onun, nihilizmi Batı Metafizik düşüncenin yazgısı olarak görmesi ve yine nihilizm ile beraber gözler önüne serilen yanılsamaları eleştirerek aşmaya çalışma fikri postmodern düşünce bağlamında dikkate değerdir. Bir başka şekilde belirtilecek olursa Nietzsche, postmodernist teorisyenler için iki açıdan önemlidir; bunlardan ilki eleştirel felsefesidir -ki modernitenin sonuçlarını tecrübe eden 20.yy. ve sonrası insanı için haklılığını korumaktadır- bir

¹²⁷Nietzsche, Putların Alacakaranlığı isimli eserinde Batı metafizik geleneğini 6 dönem olarak ele alır. Nietzsche'nin işaret ettiği bu 6 dönem şu şekilde özetlenebilir; 1) Gerçek dünya ve yanılsama dünyası diyerek henüz Platonik çerçevede bölünmediği, varoluşun saf, örtüsüz görülebildiği bir dünya biçimi. 2: duyuüstü dünya ve duysal dünyası olarak bölünüp ve Hristiyanlık düşüncesinde sistemleşen dünya türüdür. 3: Gerçek dünya ulaşılabilen ya da görülen bir dünya olmayıp ödev olarak düşünülen dünyadır ki ifadesini Kant'ta bulur. 4: Gerçek dünya erişilemeyen, erişilmeyle de kalmayıp herhangi bir sorumluluk da yüklemeyen dünyadır. 5: gerçek dünya anlayışının zeminini kaybettiği ve fazlalık olarak değerlendirildiği bir dönemi ifade eder. Ve nihayetinde 6: hem gerçek dünya fikrinin hem de görünen dünya fikrinin ortadan kalktığı 'Nietzsche'nin ifadesiyle en uzun yanılsama dönemin sonuna tekabül eden dönemdir ki Zerdüşt yani üst-insan figürü bu dönemde devreye girmektedir. (bkz. Kasım Küçükaltı-Nietzsche ve Postmodernizm, s. 8-10)

¹²⁸ Kasım Küçükaltı, *Nietzsche ve Postmodernizm*, 1. bs., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2003, ss. 5-10.

¹²⁹ Her türlü anlam ve değer zeminini kaybetmesi, hakikat fikrinin ortadan kaybolması.

diğeri ise felsefi fikirleri bağlamında postmodernite ile paralellik göstermesidir.¹³⁰

Modern felsefe, temel karakteristikleri arasında hümanistik tavrı, ilerlemeci tarih anlayışı, özne ve nesne arasında dönemsel olarak değişse de aynı zemin üzerinde kalan düaliteleri ve pozitivizm olmak üzere dört ana temel noktadan bahsedilebilir. Bu öncüllerin her biri hem Nietzsche tarafından hem de postmodernist teorisyenler tarafından eleştiriye tabi tutulmuştur. Hümanizm tarih içerisinde masum gibi görünen anlamıyla hiçbir şekilde bağlantılı olmayıp nesneye karşı tahakküm gücü bulunan ve hakikat için yegâne referans noktası kabul edilen insanın tanrılığa soyulması sürecini ifade eder. İçerdiği bu anlamından dolayı hümanizm, hem Nietzsche hem de postmodernist teorisyenler tarafından eleştirilmiştir. Bir diğer eleştirilen mevzu, yine insanın merkeziyetçiliğine bağlı olarak ortaya çıkan özne- nesne düalizmidir. Bu düalitenin temelinde hakikat, görünmeyen, sabit ve keşfedilmeyi bekleyen bir karakter arz etmektedir. Oysa Nietzsche için, sabit bir hakikat değil oluş vardır buna bağlı olarak felsefesini oluş üzerine inşa eder ve daima yeniden bir yaratım söz konusudur. Dolayısıyla bu durum, modern felsefedeki özne-hakikat dikotomisine eleştiriler yöneltir. Postmodernist düşünürlere göre de hakikat sabit bir şekilde olan değil, tarihsel öznenin süreç içerisinde kurduğu bir şeydir. Bir diğer ana nokta Hristiyanlık inancı perspektifinde inşa edilen ilerlemeci tarih anlayışıdır. Nietzsche bu durumu gelecek için şu ânin değerden düşürülmesi anlamını ifade ettiğinden ve şimdiyi evetleme anlayışını taşımadığından eleştiriye tabi tutulmuştur. Postmodernistler için ise Batı'nın öteki üzerine kurduğu hâkimiyeti meşrulaştırmak için insanlığın en ileri tarihine ulaşma fikrini arzulayan bir büyük anlatı (meta-anlatı) olduğu için eleştiriye tabi tutulmuştur. Son ana nokta ise pozitivizmde bilginin nesnelliğine yönelik eleştiridir. Tüm bu eleştirel zeminden sonra Nietzsche felsefesine bağlı olarak postmodern felsefe için –her ne kadar net ve kesin ibarelere kapalı olsalar da- ayırt edici üç özellikten bahsedilebilir; olumsuzluk, perspektival hakikateler ve anti- hümanist bir tavır. Olumsuzluk: hakikatin, zamansal, mekânsal, bağlamsal ve ilişkisel oluşuna işaret ederken temellerini Nietzsche'nin oluş felsefesinden ve perspektival hakikat yaklaşımından almaktadır.

Anti-hümanist tavır, çoğulculuğu içerek, farka tanıklık eden, evrensel ahlak

¹³⁰ Küçükalp, *Nietzsche ve Postmodernizm*, s. 160.

anlayışlarını sorgulayan ve her türlü monist ifadeyi eleştiren bir yapıya işaret etmektedir. Son olarak perspektivizm özelliğinde ise bilginin, ilgilere, değerlere, güç ilişkilerine bağlı olduğunu ifade eder ve bu durumda modernitenin her türlü kuramı sorgulama zeminine yatırılmış olur.¹³¹

1.2. Postmodern Özne

Postmodern öznenin Batı metafizik düşünce ufkunda olagelişini tahlil etmek için ‘özne’ fikrinin kadim geçmişten bu yana gelişen serüvenine dikkat edilmesi gerekmektedir. Nitekim özne, günümüzde Antik çağın töz ile ilişkilendirilen anlamından sıyrılmış ve süreç içerisinde hep başka düşünce sistemlerinin eğip büktüğü, kendine göre şekiller verdiği hamuru haline gelmiştir.

Antikiteden Descartes’in cogito’suna kadar özne daima varlıkla –ya da günümüzde nesne olarak ifade edebileceğimiz- ilişkisiyle özdeşleşir ve kavranırdı. Özne, bu dönemde varlıkla kurduğu ilişki ölçeğinde bir anlama sahip ve varlıkla uyumlu bir yasanın altında yaşayabilen fakat kendisi dışındaki tüm var olandan farklı olarak tanrısal olandan aldığı payın şuurunda olan bir varlık olarak değerlendirilirdi. Fakat 17.yy ile birlikte varlıktan pay alan konumdan varlığı belirleyen ve onu konumlandıran bir duruma geçmiştir. Descartes’in özne- nesne düalitesi kapsamında özne, daha evvel varlığıyla anlam bulduğu nesneyle olan ilişkisinde bu defa nesnenin karşısında duran onu belirleyen ve onu çerçevelere hapseden konuma geçmiştir. Descartes’in, kendi üzerine düşünmesiyle var olan öznesi, bilincin mutlak varlığını vurgulayarak modern öznenin doğuşunun haberini vermiştir.18.yy da ise Kant’ın fenomen ve numen ayrımında kendini bilen olarak özne, fiziki ve duygusal varlığıyla fenomenal dünyanın, fiziki dünyaya bağlı olmakla beraber sahip olduğu akılla fenomen dünyanın zincirlerinden sıyrılıp numen dünyanın bir parçası haline gelerek özgürleşmiştir.¹³²

Kant’ın, özgürleşen bireye dair söylemleri Aydınlanma Döneminin ana düşüncesiyle mutabıktır. Nitekim Aydınlanma’da insan, kendi geleceğini kendisi üzerine düşünerek planlayabilen, ileriye yönelik aklın referansı ile iyimser bir tutum sergileyen, akıllı ve düşünceyi öncelediği entelektüalist bir anlayışa sahiptir. Backer’a göre aydınlanmacı düşünürlerin yaptığı şey, ortaçağdan devralınan mirasın sekülerleşmesinden başka bir

¹³¹ Küçükcalp, *Nietzsche ve Postmodernizm*, ss. 160-61.

¹³² Öznur Yazıcı, *Michel Foucault Felsefesinde Sanat Eseri Olarak Öznelliğin Oluşumu*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), YÖK Tez Merkezi, 2020, ss. 17-18.

şey değildir. Bu düşünürler ortaçağdaki Hristiyan düşüncesindeki yaratılmış evren fikrini reddederek yerine kendi kendine tabîi yasalarla işleyen bir mekanik evren anlayışını benimsediler. Bu mekanizmanın işlerliği toplumsal hayatın yasalarına da yansdı, evrende tüm olup bitenler büyük bir mekanik yasanın parçasıydı ve bu yasa doğanın ta kendisiydi. Bu yasanın inceliklerine vûkufiyetiyle işleyişini kavrayabilen ise modern öznenin kendisiydi.¹³³ Aydınlanma Dönemi her ne kadar evrensel ve kazanılmış bir akıl ilkesiyle ön plana çıksa da sonuçta belli bir sınıfın yani beyaz-burjuva öznenin dünya görüşü ve dünyaya bakma biçimiyle uyum içerisindeydi. Heidegger, bütün Batı metafizik geleneğini eleştirirken özellikle üzerinde durduğu konu öznenin konumu meselesidir. Çünkü Batı metafiziğinde daima Ben'e dair bir vurgu vardır. İnsan ilk ve asıl özne olursa bu, şu anlama gelir: insan öyle bir var olandır ki tüm varolan varlığının türü ve hakikati onda temelleniyor demektir başka bir ifadeyle insan, var olanın kendisinin referans merkezi olur.¹³⁴

Aydınlanma Dönemiyle etkisini iyice hissettiren modern özne düşüncesinin doğa ile girdiği münasebet, postmodern teorisyenler tarafından eleştirilmiştir. İlerlemeyi tahayyül eden, kolektif mutluluğu vurgulayan bu öznenin doğayla ilişkisi içerisinde araçsallaşan akla bağlı olarak kurduğu tahakküm anlayışı, postmodernitenin, moderniteye getirmiş olduğu köklü eleştirilerdendir. Postmodernistler açısından öznenin modernitedeki konumu kurmaca ve aldatmacadır ve modern özne artık etkisini yitirmiş ve sadece dilde/ gramerde bir söylem olarak var kalacaktır.¹³⁵

Postmodern özne için modern dönem öznesinin özgürleştirici ufku artık yoktur. Modern dönemde bu fikir etrafında her ne kadar ortak kanaat ölçeğinde birleşmiş olsalar da postmodern dönemde bu düşünce etkisini yitirmiş ve bu pek çok postmodern teorisyen tarafından dile getirilmiştir. Modern özne durumunun aksine Postmodernizm için özgür olacağı planlanan bir özne mefhumu yoktur. Modern özneyi bizzat modern öznenin kendisi elleriyle öldürdüğü tanrının mezarına kendi merkeziyetçiliğini de koyarak üstünü örtmüştür yani başka bir ifadeyle modern özne tanrının ölümüyle birlikte ölmüştür. Daha önce öznedeki merkezi bulunan ruh artık merkezini yitirmiştir.

Postmodern tutum modern teorisinin öngördüğü özne merkeziyetçi düşüncenin esasında

¹³³ Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, s. 21.

¹³⁴ Erdal Yıldız, *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2017, s. 68.

¹³⁵ Yazıcı, *Michel Foucault Felsefesinde Sanat Eseri Olarak Öznelliğin Oluşumu*, s. 20.

hiçbir görünüm gerçekliğinin olmadığını ve tamamen bir ideolojik seraptan ibaret olduğunu ileri sürmüştür.

Esasında varlığı anlamlandırmayı kolaylaştırmak için izafi bir merkeze atfedilen özne merkeziyetçiliği yalanını mutlaklaştırarak amacını kaybetmiştir, postmodern dönemle birlikte ise izafiliğin farkına varılarak özne büsbütün buharlaşmıştır, tıpkı Marx'ın *Komünist Manifesto*'sunda olduğu gibi; katı olan her şeyin buharlaştığı bu süreçte merkeziyetçi özne ideolojisi de buharlaşmıştı. Bu haliyle özne yabancılaşarak büsbütün parçalanmıştır. Postmodern öznenin parçalanmış dünya deneyimi Lacan'ın şizofreni tanımında ifadesini bulur. Lacan, şizofreniyi belli bir imleyici ve anlam zinciriyle birbirine bağlı imleyenler arasındaki kopuş olarak ifade etmektedir. Bu kopuşla birlikte gerçeklik algısı kaybedilerek hastada sarhoşluk veya sanrılar görme söz konusu olabilir. Bu durum duyarlılık kaybıyla beraber duyguların dayanıksız ve temelsiz kalmasını aynı zamanda büyük bir coşkuyla boşlukta sallanmasını beraberinde getirir. Lyotard, Postmodern öznenin durumu ile ilgili olarak şöyle bir değerlendirme yapar; postmodern öznenin duygu durumunu Aydınlanma ideallerinin gerçekleştirilememiş olmasının sonucu olarak keder, düş kırıklığı, panik ve korkudur.¹³⁶ 2. Dünya Savaşı neticesinde mitleştirilmiş aklın insanı getirmiş olduğu durum göz önünde bulundurulunca özneye dair müthiş bir şüphe ve sanrı durumu söz konusu olmaktadır.

2. POSTMODERNİZM'İN SANAT ANLAYIŞI:

Postmodern sanat, modern özne krizi neticesinde ortaya çıkmıştır. Descartes'la başlayıp Kant ile daha aşılması zor bir dikotomiye giren özne, Romantik öncülerin de işaret ettiği bir krize doğru yol almaktadır. Bu kriz Batı metafiziğin duçar olduğu bilinemezliğin farkına varılışı, her türlü metafiziksel belirlemenin aslında insanın kendini kandıran bir tasarı oluşu ve son olarak metafiziksel olanın düşünceden elenmesi neticesinde modernliğin hülyalarından uyanan öznenin krizidir. Bu kriz Batı düşüncesinde 20.yy başlarında plastik sanatlarda kendini dışa vuracaktır.¹³⁷

Romantikler Aydınlanma düşüncesinin insanı salt akla indirgeyen anlayışına karşı çıkarak buna karşı imgelem ve sezgi gücünü ön plana çıkarmışlardır. Doğal aklın soğukluğuna karşı gizemli ve hatta şiirsel gerçekliği ön planda tutmuşlardır. Birey, fert

¹³⁶ Bal, "Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı", ss. 26-27.

¹³⁷ Mengü, "Modern ve Postmodern Sanat Nedir?", s. 303.

olarak tekilliğini ilan eder ve kendi şiirsel gerçekliğini ben diliyle aramaya başlar. Bilhassa Aydınlanma sonrası bireyin uğramış olduğu hayal kırıklığı ve tarih tanıklığı, insana terk edilmişlik hissi vermesinden dolayı ateşin ortasında kalan bu kuşak eserlerinde kendi benliklerini keşfetme yoluna girerler.¹³⁸

Postmodernizmin yıkmaya çalıştığı en büyük meta anlatı özne düşüncesinin kendisidir. Çünkü Kantçı öznenin yıkılması, onun inşa ettiği, temelinde modern bir projenin yer aldığı tüm dikotomilerin yıkılışını da beraberinde getirecektir. İşte bu yıkım 1950’lerde başlayacak postmodernizmle mümkün olacaktır. Her türlü seçkin olanın ortadan kalktığı bir dönemde yüksek kültürün dayatmış olduğu sanat kıstaslarının da ortadan kalkması demek olacaktır. Anlamın, hakikatin, değer, derinliğin ve gerçeğin yerini bir hipergerçeklik alacaktır. Postmodernizmin tasavvuru neticesinde gerçekleşen bu esaslı dönüşümün çarpıcı örneklerini Marcel Duchamp’ın hazır-nesne (ready-made) çalışmalarıyla Dadaizm* akımında görülmektedir. Bu çalışmalarını takip eder mahiyette sanat dünyasına pop-art*, body-art*, op-art*, kavramsalcılık* ve yeni-kavramsalcılık akımları girecektir. Böylece gündelik hayatta kullanılan hazır paketler gibi modern estetiğin alt kültüre ait olduğunu düşündüğü- ki bunlar popüler kültürün öğeleridir.- aşağılanmış her şey Postmodern sanatın malzemesi olarak bizzat sanatın kendisi olacaktır. Bu haliyle sanat içinde artık popüler kültüre dair akla gelebilecek her şey dâhil edilebilir vaziyettedir. kolajların, sokak sanatının, hazır malzemelerin, videoların, fotoğrafın, fotokopinin, geri dönüşüm malzemelerinin, klasik sanattan alınmış parçaların, edebiyatın, çizgi roman ya da foto roman estetiğinin ve hatta insan

¹³⁸ Jacqueline Russ, *Avrupa Düşüncesinin Serüveni & Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*, çev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu batı, 2021, ss. 213-20.

* Dada akımı bilhassa 1. Dünya savaşının sonucu olarak ortaya çıkmış bir akımdır. Savaşın insana verdiği yıkımı görmüş ve savaştan dolayı ortaya çıkmış kaosu olumlayıcı bir tavır olarak sunmaya çalışmıştır. Anti burjuva bir tavır sergilediğini söylemek olasıdır. Bu özelliklerinin yanı sıra faşizm temelli ideolojilerin ve bunun getirisi olarak savaşın dışında başka idealleri olan insanların yaşadığını vurgulaması yönünde radikal bir devrim niteliği taşımaktadır. Sanat alanındaki etkileri ise birbirinden ayrı olan şeyleri birbirine katmak ve haz nesnesi olarak görülen estetik kalıpları yıkmak istemesi yönüyle de anti-estetik bir tavır sergilemektedir. Farklı sanat alanlarına ait parçaları birbirine katarak ortaya harmanlanmış bir ürün çıkarmaktadırlar. Örneğin ses efektleriyle donatılmış bir video hazırlamak gibi.

* Popüler kültürün öğelerini imgelem yoluyla sanat eseri olarak sunma çabasıdır. Soyut dışavurumculuğa tepki olarak 1960’lı yıllarda doğmuştur.

* İnsan bedeniyle birlikte oluşan ya da insanın canlı bedenini içeren sanat türüdür. Marina Abramovic’in vücudunu seyirciye sergilemesi bu konuda bilinen en iyi örneklerdendir.

* Optik illüzyonlarla oluşan sanat eserleridir. Kişide mekân algısını değiştiren soyut eserlerdir.

* Kavramsal sanat olarak da ifade edilen bu sanat türünde eserden daha mühim olan şey fikir olarak ön plana çıkmasıdır. Eserde esas olan düşünsel olarak ön plana çıkmasıdır.

bedeninin vs. dâhil olduğu alanlar arası bir düzlem oluşur.¹³⁹

Çağdaş sanattaki hazır nesne vurgusu, modern dönemde nesneye karşı ontolojik iktidarı elinde bulunduran öznenin konumunun nesneye geçmesinin bir işareti olarak değerlendirilebilir. Bu haliyle modernliğin seçkin kültür tabakasındaki dehâ, üstün konumu parçalanabilir. Modern kimliği ile inşa ettiği yüce ve orijinalliği, gayet sıradan, herkesin kopyalayabileceği, tekdüzeleşen ve gündelikleşen bir hale gelmiştir. Buna bağlı olarak sanatını, herkesin yapabileceği bir eylem haline dönüştürerek ve malzemesini yapışkan yaşamın tam oluşmamış maddelerinden elde eder hale getirecektir. Artık kadir-i mutlak bir özne ile beraber tek ve biricik hakikat fikri de yoktur. Bununla beraber kopyalanabilen, dijitalleştirilip eklemlenebilen perspektival hakikatler vardır. Eser ortaya çıktığı anda çokluğun malıdır, eser üzerinde sanatçı kadar postmodern seyircilerin sınırsız ufkunun nesnesine dönüşen tasavvurlarının da yaratımda hakkı vardır.

Nihayetinde postmodern sanat, temelinde hem numenal hem de fenomenal alanda yer alan özneler ve bu öznelerden kaynaklanan krizin bulunduğu modernizmin sistematik yapısını bir meta-anlatı olarak nitelendirir. Onu radikal bir eleştiriye tabi tutarak ve bu anlatının ölümünü haber vererek onun alt-kültür/üst-kültür ayrımını tersyüz eder. Bu yolla kültürel çoğulculuğu ve farklılığı benimseyip evrensel, seçkin, aşkın bir sanat yerine, kusurlu, sıradan, ulaşılabilir, elden çıkartılabilir, çoğaltılabilir, makineleştirilip dijitalleştirilebilir olan bir sanatı, bizzat insan bedenini de dâhil ederek sistematik bir düşünce haline getirir.¹⁴⁰

Çağdaş sanatın işleyişinden çıkarsanan amaç eski dünyaya ait sanatın tanıklık ettiği tüm ölçütleri altüst etmektir. Bu çoğulculuğun oluşmasında etkili olan kurucu adımlardan en önemlisi Dadaist sanat akımıdır. Dadaist zihniyet, birbirinden farklı olan şeyleri birbirine katmak ve yaratı bir çalışmanın ürünü olarak görülen eserleri ortadan kaldırma isteğidir. Başka bir ifade ile müzikal değeri olan bir parça ile bir şiiri seslendirip buna aynı zaman da resim sanatını da ekleyerek ve sanata ait olmayan başka nesneler de harmanlayarak ortaya melez bir ürün çıkarma gayesidir. Dada akımıyla o güne kadar mevcut olan bütün kültürel sistemlere kökten yabancılaşmış bir düşünceyle sunmaktadır. Marcel Duchamp bu girişime toz kaldırma giriştiğini iddia

¹³⁹ Mengü, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, s. 304.

¹⁴⁰ Mengü, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, ss. 306-7.

edecektir. Dadaizme göre yerleşik bütün kültür ve değerleri yadsıyarak bundan kurtulmak gerektiğini ifade eder bu da onu bir yapıbozum öğretisi haline getirmektedir. Picapia'nın 391 adlı dergisinde Tristan Tzara, 1918 *Dada Manifestosu*'nu yayımlar. Manifestonun konusu şöyledir:

“... bir sanat eseri, nesnel olarak, tanrının emriymiş gibi herkes için güzel olamaz. O halde eleştiri gereksiz bir şeydir; eleştiri her bir birey için sadece öznel olarak vardır ve hiçbir genellik niteliği taşımaz... İnsanların şöyle bağırması gerekirdi: Gerçekleştirilmesi gereken olumsuz ve yıkıcı büyük bir iş var: silip süpürün her şeyi.” Anlaşılacağı üzere bu güne kadar ulaşması konusunda sırtında geçindiği dev geçmişi silip atma gayesindedir.¹⁴¹

Geleneksel sanatlar dışında hemen hemen her dönemde sanatın yaratım aşamasına yönelik belli estetik ölçütler var olmuştur. Bu ölçütler genelde dönemin hâkim düşüncesinin belirlediği ölçütlerdir, her sanatçı bazen bu ölçütleri aşarak yeni soluklar getirmiştir. Gerek toplumsal olaylardan kaynaklanan değişimler gerek sanatçının önzeseyle ölçütlerde yapılan bu farklılaşmalar ilk etapta toplumda bazı sanat camiaları tarafından yargılansa da nihayetinde sanatın bir ‘yaratım etkinliği’ olmasından dolayı zamanla onay ve takdir almıştır. Fakat çağdaş zamanda bilhassa toplumdaki değişmelerin çok hızlı olmasından dolayı başka bir ifadeyle belli zaman aralıklarıyla olmaması ve sürekli bir değişimin söz konusu olduğu ortamlarda sanatın estetik kıstaslarının daima değişiyor olması da artık yadırganır bir durum olmamaktadır. Bombardıman gibi gelişen değişimin temposuna ayak uydurmak, yargılamayı ve yadırgamayı olanaklı kılmamaktadır. Bugün çağdaş sanat için bunu söylemek mümkün görünmektedir.¹⁴²

Kadim dünya insanın sanat eserini algımlarken onu nasıl değerlendirdiğini ve ona ne gibi anlamlar vererek beğendiğini ifade ederken bu beğeni bizzat eserin kendi doğallığında mevcut bir formdaydı başka bir ifade ile eserde görülen nitelikler bizim ona attettiklerimiz değil bizzat esere ait olan niteliklerdi. Bu türden bir beğeni yargısı insanın biçimsel tercihlerin ya da beğenilerinin hayatı içinde önemli bir zemini vardı. Fakat çağdaş insan yaşamının anlam zemininin kayganlaşması beğeni sorununu da

¹⁴¹ Farago, *Sanat*, ss. 223-24.

¹⁴² Jale Nejdert Erzen, *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları, 2020, s. 163.

beraberinde getirmiştir. Bu durum sanatın ve estetiğin ana teması olan ‘güzel’, ölçütünü kaybetmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Güzellik ölçütlerinin yok olması 20.yy sanat felsefesinin üzerinde durduğu en önemli konulardan biridir. Adorno ve Walter Benjamin bu konu hakkında çeşitli açıklamalar yapmıştır. Walter Benjamin, eskiden biricik olan, tek bir örneği olan ve genellikle ulaşması zor olan sanat eserinin, bugün artık mekanikleşmesi, dijitalleştirilmesi ve çoğaltılması herkesin ulaşabilmesini mümkün hale getirmiştir. Bundan ötürü insanda esere karşı saygı uyandıracak mesafe kaybolduğundan eser, aurasını, büyüleyici havasını yitirmiştir. Çevrede imgeler gittikçe çoğalmakta ve eserler tüketim nesnesi haline gelmektedir. Böyle bir zeminde sanatçı, kırılgan ve gizemli bir sanat yaratamaz, zamanın dönüşümüne uygun endüstriyel meta olabilecek ve rekabet edebilecek bir eser ortaya koymak zorundadır.¹⁴³

Çağdaş sanatın geldiği konuma dair bir diğer çarpıcı ifadeleri bulunan düşünür Walter Benjamin’dir. İnsanoğlunun 20.yy’da yaşadığı buhrandan sonra artık duygusal olamayacağını ve modern dünyanın kıstaslarıyla hareket eden güzelliğin yalan olduğunu ifade etmiştir.¹⁴⁴ Bu görüşler ışığında belirtmek gerekirse 20.yy boyunca alışlagelmiş beğeni standartlarının dışına çıkmıştır. Bu durumla beraber sanat, bir yandan özgürlüğünü ilan ederken bir yandan da öngörülemez bir sınırsızlığın ortasında gittikçe silikleşmeye başlayan bir hale bürünmüştür. Bu bağlamda artık büyük harflerle sanat değil herkes için gündelikleşmiş bir sanat olmuştur. Popüler kültürün bir nesnesi haline gelen sokaktaki insanın zevkine hitap eden işler bile sanata dâhil edilir hale gelmiştir. Sözüm ona bir kafede bitirilmiş bir pasta tabağını çatalıyla beraber fotoğrafını çekmek bile artık estetik bir görsel olarak algılanır hale gelmektedir. Sanatın yeri artık resim atölyeleri olmaktan çıkıp sokaklar ve etkileşimli mekânlar olmuştur. Böyle bir düşünceyle bayağı beğeni ölçütlerinin müze ve galerilere girmesine yol açmıştır. Bir başkaldırı mahiyetinde olan bu ölçütler geleneksel sanata karşı da bir savaş niteliği taşımaktadır. Sanatı kutsal yüksek mevkiinden indirerek gündelik yaşama ve herkese mal eder hale getirmek 20.yy’ın sanat anlayışıdır.¹⁴⁵

Dada akımının bir tezahürü olarak sanat, topluma mal edilerek sanat ve toplum

¹⁴³ Erzen, *Çoğul Estetik*, s. 165.

¹⁴⁴ Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden- Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı* isimli eserinde, 20. yy’de güzellik anlayışının yeni teknik deneyimlerle yitirilmiş olmasının öz bir izahını yapmaktadır.

¹⁴⁵ Erzen, *Çoğul Estetik*, ss. 165-66.

arasındaki mesafe yok edilir. Bu tavırla özellikle modernitenin saygı duyduğu saldırıp onları sıradanlaştırıyorlardı. Aynı zamanda Marcel Duchamp'ın pisuarı ters çevirip 'çeşme' diye sergilemesi vb. örnekler sadece sanatı yüksek mevkiinden indirmekle kalmamış aynı zamanda sanatın toplumdaki rolünü sorgulayan bir girişim olmuştur. Sınırsızlık sanatın tek ölçütü haline gelmiştir. Hayatı taklit eder hale gelen sanata bakarak insan yaşamının ve duygu durumunun ne kadar sıradanlaştığını ve tekdüzeleştiğini kolaylıkla takip edebiliriz. Bir edebiyat eleştirmeni olan Lionel Mordecai Trilling bunu şu şekilde ifade eder:

“Sanatın daha önce eşi görülmedik biçimde yayıldığı, eskiden pek anlaşılmayan ya da itici bulunan sanat biçimlerinin kolaylıkla kabul edildiği, popüler ve ticari sanatın eskiden üst düzey sanat adı verilen şeyle inanılmaz bir şekilde yan yana geldiği bu koşullar altında, sanatın kişisel özerkliği teşvik ettiği yönündeki eski inanç giderek çaresiz hale geliyor.”¹⁴⁶

Çağdaş sanat üzerinde eleştirel olarak fikir beyan eden bir diğer önemli filozof Jean Baudrillard'dır. Sanat eleştirisi bağlamında fikirlerinde Guy Debord'un *Gösteri Toplum* kritiğinden etkilenmiştir. Debord, yeni toplumun ürettiği kültürü, sanatı bir gösteri olarak okuyarak bunların maddileşmesine ve tüketim unsuru haline gelmesine oldukça sert tepki vermiş ve bunu insanın varoluşuna bir saldırı olarak değerlendirmiştir. Baudrillard, sanata dair fikirlerini ele aldığı eseri olan *Sanat Komplosu*'nda niyetinin sanat ya da sanatçıyı zan altında bırakmak olmadığını, karşı çıktığı şeyin bugün estetik değerlerin iflas etmiş olması olduğunu dile getirir.¹⁴⁷ Baudrillard, çağdaş döneme kadar gelişen sanata karşı olumlu bir ifade takınmaktadır. Onun asıl meselesi ve sorunlu olarak gördüğü çağdaş sanattır. Baudrillard, hazır nesnelerin sanatın malzemesi olarak tüketilebilir hale gelmesini, sanatın bayağılaşması olarak nitelendirir. Bu bağlamda anlam ve değer ıskalanmış olacaktır. Dünya sınırsız bir şekilde estetize edilirken, estetik ortadan kaybolacaktır. *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı eserinde bu durumu Trans- estetik olarak yorumlayıp şu cümle ile ifade eder: “Her şey estetik olduğunda artık güzel ya da çirkin olan bir şey kalmaz ve sanat da yok olur.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 13.

¹⁴⁷ Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, İstanbul: İletişim, 2018, s. 67.

¹⁴⁸ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 1995, s. 15.

Bu haliyle kıstasını yitiren sanat, yüksek mevkiinden indirgenerek ayakaltında dolaşan bir olguya dönüşmüştür.¹⁴⁹

Baudrillard, çağdaş sanatın meşru zemininin kayganlığına işaret ederek sanatı, yıllardan beridir Batı medeniyetinin kendini tüm dünyaya en yüksek medeniyet olarak tanıtmayı uğrunda harcadığı beyhude çabaya benzetip adeta çırpındıkça batan bir patinaj durumuna düştüğüne değinir. Günümüzde sanat bu acizleştirici durumdan ancak kendisini simüle ederek var kılmaya çalışır. Oysa sanata anlamını veren şey onun aşkınlığı ve hemen tüketilemez oluşuyken bugün hemen her nesnenin bir sanat eseri gibi sunulması onu aşkınlıktan yoksun bir hale getirmektedir. Baudrillard'ın çağdaş sanata bakışı, kopyaların kopyalanmasına başka bir ifade ile anlamsızlığın anlamsızlığına bir anlamsızlık katma hali olmasından dolayı negatif bir bakıştır.¹⁵⁰

Çağdaş sanatta önem arz eden bir diğer konu ise endüstriyel bir meta olarak sanatın piyasalaşmasıdır.¹⁵¹ Destruksiyon yöntemiyle bütün bir Batı Metafiziğini eleştirel bir zemine yatırarak ele alan Heidegger, *Sanat Yapıtının Kökeni* adlı eserinde bu konuya dair ele aldığı görüşlerini içerir. Heidegger, bir sanat eserleriyle onun ticaretini yaparak karşılaşamayacağımıza değinerek, sanatı pazar unsuru haline getiren ve ona kendisi anlamlar yükleyerek dört çerçevenin arasına sıkıştıran sanat galericilerini, sanat tacirlerini ironik bir şekilde eleştirir.

“Eserler müzelerde ve sergilerde öylece durur. Acaba bunlar kendisinde, kendisi oldukları eserler midir ve ya sanat ticaretinin malları mıdır? Eser kamusal ve bireysel sanat zevklerini tatmin için sunulmuştur. Resmi makamlar eserlerin bakımı ve saklanması görevini üstlenirler. Sanat uzmanları ve görevlileri sanatla uğraşırlar. Sanat tarihi araştırmaları eserleri bir bilim dalının konusu kılarlar. Acaba bu zengin uğraşta eserlerle karşılaşabilir miyiz?”¹⁵²

Eserin kendine ait bir anlam dünyasının olduğunu söyleyen Heidegger, çağdaş zamanlarda dünyasını yitirmiş olmasından dolayı çoğu zaman bir anlam ifade edememektedir. Heidegger'de anlamı belirleyen ne sanatçıdır ne de seyirci, bize

¹⁴⁹ Baudrillard, *Sanat Komplosu*, s. 69.

¹⁵⁰ Mustafa Dikmen, “Tüketilebilirlik Çağında Sanat ve Jean Baudrillard”, *Hece Dergisi*, (2021), c. 1, s. 839.

¹⁵¹ Yıldız, *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, s. 63.

¹⁵² Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, 2. bs., Ankara: De Ki Basım, 2011, s. 35.

anlamı ifşa eden ve konuşan sanat eserinin kendisidir. Zamanımızda sanat yapıtı geri dönülemez bir biçimde anlam kazandığı ve etkide bulunduğu dünyasını yitirmiştir. Bu bağlamda dünyasını yitiren şey ne bir sanat yapıtıdır ne de anlamlıdır. Dünyasını yitiren ve dünyasız kalan sanat yapıtı bundan böyle sade ve sadece kendi kendisine duran bir nesnedir. Sanat artık bir konserve gibi istenildiği zamanda ve mekânda tüketilebilen ve ulaşılan hazır bir gıdadır.¹⁵³

Çağdaş sanat iş dünyasıyla kaynaştırılarak sanat tüccarları kesiminin doğmasına neden oldu ve nakit paraya dönüştürüldü. Aklın dili haline gelen para sonunda sanatı da derinlerinde ayırt edilemez hale getirerek mezcetti. Bu anlamda Kant ile birlikte başlayıp romantiklerle beraber devam eden sanatın özerkleşmesi sona erdi çünkü o artık ekonomi ile paydaş vaziyettedir. Clare McAndrew'in deyimiyle: "bu nedenle, sadece büyüklüğü bakımından değerlendirilse bile, neden büyük yatırımlarla uğraşan cemaatin ilgisini ateşlediği kolayca görülebilir: Sanat ticareti artık büyük paraların döndüğü bir iş olmuştur... Çağdaş sanat piyasası bir uluslararası finansal ticaret platformuna evrilmiştir..."¹⁵⁴

Çağdaş sanat, popüler kültürü kullanarak insanları tüketime ikna eden ayartıcı bir özellik de göstermektedir. Toplumsal alanda postmodernizmin, modernizmin içinden vücuda gelişi ile sanayi toplumundan tüketim toplumuna geçiş gerçekleşmiştir. Bu süreçte, sanat, tüketimi arttırma işlevini üstlenmiş ve bu nedenle de yüksek sanat postmodernist tacirlerle popüler kültürle mezcedilerek tüketilir hale gelmiştir.¹⁵⁵

2.1. Postmodern Öznenin Postmodern "Dehâ"ya

Deha kavramı, çağdaş sanatı anlamada ve Agamben'in eleştirileri konusunda önemli bir noktada olduğundan çalışmanın bir önceki bölümünde Kant çerçevesinde izah edilmişti. Kısaca hatırlamak gerekirse modern öznenin doğuşuyla birlikte insan aklına verilen sınırsız yetki Aydınlanma düşüncesiyle birlikte zirve noktaya ulaşmıştı. Modern özne kendisini nesnenin karşısına koyarak nesne üzerinde her türlü anlam verme, değer biçme ve tanımlama konusunda yetkiyi elinde barındırmaktaydı. Postmodern özne, aklın sınırlılıklarının farkına varan ve bu sebepten dolayı uğramış

¹⁵³ Yıldız, *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, s. 109.

¹⁵⁴ Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi & Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim, 2018, ss. 145-47.

¹⁵⁵ Hikmet Şahin, "Postmodern Sanat", *İdil Dergisi*, 2000, s. 22, doi:107816.

olduğu hayal kırıklığı neticesinde modern öznenin özgüveninin aksine yerini panik ve korku durumuna bırakmıştı. Bundan mütevellit anlamın tek bir kaynaktan geldiğini kabul etmek yerine çoklu anlam teorileri gündeme gelmişti. Belirsizliklerin ve her türlü fikrin onay gördüğü sisli ve kaygan bir zeminde sanatçının ve sanatın durumu ne olmuştur? Çalışmanın bu bahsinde ele alınmaya çalışılacak olan konu sanatçının postmodern dünyadaki konumu hakkında olacaktır.

Postmodern düşüncede Kant'ın dehâsının zemini sarsılmıştır. Gerek edebi eserlerdeki yazarlar gerek de sanatçılar, eserleri karşısındaki konumu, otoritelikleri bağlamında sorgulanır hale gelmiştir. Michel Foucault, Roland Barthes ve Derrida'nın bu konudaki yorumları tezimize netlik kazandıracaktır.

Barthes'e göre modern düşüncede yazar ya da sanatçı, yazının ve eserin ana temasını ve merkezini belirlerken, postmodern okur ya da seyirci esere sonsuz anlamlar yükleyebilir. Modern sanatçı eserin anlam ufkunu kendi yaşanmışlığı ve zevk penceresiyle çerçevelerken, postmodern seyirci eseri özgürleştirir. Esasında bu bir nevi sanatçının ölümünü de beraberinde getirmektedir, sanatçının eser üzerindeki gücü azaldıkça seyircinin müdahalesi artmaktadır. Postmodern düşüncede eser, seyircinin ya da okurun esere yaklaşımı ile anlam bulmasını varsaymayı gerektirir. Derrida ile birlikte ifadeye belirgin bir şekilde dökülen bu düşünce, belli bir merkezin olmayışını ve anlamın sürekli ertelendiğini ifade eder. Göstergelerin formuna bağlı olarak anlam sürekli değişir. Sonuç olarak metnin anlamı belirli ve sabit bir şey olarak değil, okurun yorumuna bağlı olarak değişen, belirsiz, çelişkili olabilen ve merkezi olmayan bir süreç olarak bir çokanlamlılık olarak algılanmalıdır.¹⁵⁶

Yazarın işlevi, Micheal Foucault tarafından farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Onun yazar hakkındaki genele değerlendirmelerine bakacak olursak '*Yazar Nedir?*' adlı makalesinde yazarı, detaylı bir şekilde incelemeye tabi tutar. İlk etapta Eski Yunan'da anlatıcının ya da yazarın kim olduğu üzerinde pek durulmamış asıl ehemmiyet içeriğe yöneltilmiştir. Bu anlamda kadim eserlere baktığımızda anonim eserlerin daha fazla olduğunu görebiliriz, Foucault bu duruma Binbir Gece Masalları'nı örnek verir. Foucault'a göre yazarın adının basit bir kimlik bilgisinden ziyade sınıflandırıcı, betimleyici bir özelliği de beraberinde getirdiğini düşünür.

¹⁵⁶ Alan Sümer, "Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış", ss. 365-67.

Örneğin sıradan bir kimsenin adı anıldığında o kişinin, kişilik özellikleri akla gelirken bir yazarın adı anıldığında kişilik özelliklerinden ziyade o kişinin eserleri ve yazarlığı akla gelmektedir. Foucault bunu şu şekilde ifade eder:

“Yazar adının işlevi belli bir söylem kipini nitelemek olur: Bir söylemin bir yazar adına sahip olması, ‘bunu falanca yazdı’ ya da ‘bunun yazarı şu’ diyebilmek, bu söylemin gündelik, alakasız bir söz, çekip giden, yüzen ve geçen bir söz olmadığı, acilen tüketilebilir bir söz olmadığı, belli bir kipte algılanması gereken ve verili bir kültürün içinde, belli bir statü edinebilecek bir söz olduğudur.”¹⁵⁷

Yazarı söylem gücüne ve söylemine bağlı olarak farklı sınıflandırmalara tabi tutarak kategorize eden Foucault, fen bilimlerine dair yazılar yazan yazarların konumu ile edebi eserleri yazanları ayrı tutar. Edebi söylemler, ancak yazarlık işlevine sahip olurlarsa bir değer kazanır hale gelir. Her şiir ya da edebi metnin kaynağının ne olduğu, ne zaman, kim tarafından ve hangi koşullarda yazıldığı gibi unsurlarla önem kazanmaya başlar. Bu metinlerin anlamı ancak bu tarz belirleyici unsurlar bağlamında ortaya çıkmaktadır. Foucault’a göre, her türlü anlam ve değer dönüştürme uğradığı günümüz dünyasında sadece yazarın dehâliğine vurgu yapmak dönüşen dünyanın çok anlamlılığıyla uyumsuzluk arz etmektedir.¹⁵⁸

Metnin anlamını, yazarın anlam dünyasına bağlama düşüncesi kırılmıştır. Yazarın eser karşısındaki ayrıcalıklı konumu sorgulanır hale gelmiştir. Metin yalnızca aktardıkları ile değil aktarmadıklarıyla da değerlendirilebilir. Başka bir ifadeyle belirtmek gerekirse metnin siyahlarıyla beraber aradaki beyazlar da bir takım anlamlar ifade eder hale gelmiştir. Bu anlayışla postmodern dünyaya hâkim olan çokanlamlılık sağlanmış olur. Modernizm’in aksine postmodernizmde sanatta evrensel olma kaygısı yoktur. Çünkü sürecin insanoğlunu getirmiş olduğu durum çoklu hakikat telakkilerinin olduğu bir dönem olduğundan sanatta evrenselliği değil tekilliği savunmaktadır. Sanatın önündeki her türlü sınırlandırmanın ve ölçütlerin kalkmış olması elbette ki beraberinde her şeyin sanata dâhil olmasına da yol açmıştır, bu anlamda sanat sıradanlaşmış, gündelik hale gelmiş ve kötürümlü bir hal almıştır. Bu durum sanat olan ve sanat

¹⁵⁷ Alan Sümer, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, s. 368.

¹⁵⁸ Alan Sümer, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, ss. 368-70.

olmayanı birbirinden ayırt edemez hale getirmiştir. Günlük bilincin ya da seyircinin algısı sanatçının işinin kalitesini belirlemeye başlamıştır. Postmodern sanatçı da gündelik olanı kullanarak modernizmin sınırlılıklarını aşmaya çalışır. Sanatçı bir yönüyle günlük olanın içindeyken öte yandan onu estetik olarak yeniden yaratarak aşma çabasıdadır.

Seyircinin eser karşısında bu konudaki her onayı ise aynı zamanda eseri tekrardan yaratmaktadır. Büyük oranda sorumluluk sanatçıdan ziyade seyircidedir. Bu bağlamda sanat eseri demokratik bir belirleyişle sanat eseri oluşunu ispatlamakta ve piyasayla değeri belirlenmektedir. Donald Kuspit'in *Sanatın Sonu* adlı kitabında seyircinin sanat üzerindeki etkisine şöyle değinir:

“Duchamp’a göre, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının ‘*à l’état brut*’ olan kişisel sanat ifadesi... izleyici tarafından, şekerin melastan arındırılışı gibi ‘arındırılmalıdır’... izleyicinin görevi eserin estetik ölçülere göre ağırlığını saptamaktır... izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur.’ İzleyici bir nevi analist olmuştur, sanatçıya sanatsal rüyalarının anlamını söylemektedir.”¹⁵⁹

Postmodernist sanat anlayışı aynı zamanda beraberinde sanatçı ile izleyici arasındaki hiyerarşiyi yıkmıştır. Eseri anlamlandırma vazifesi seyirciye geçtiğinden dolayı artık her insan sanatçı olabildiğinden dolayı dönemin en önemli özelliklerinden biri olan çok anlamlılık sağlamış olacaktır. Modern dönemde olduğu gibi her şeyin akıl yolu ile belirlenmesi, belli bir anlama bağlama düşüncesinin kalkması ve bir kıstasın olmamasından dolayı her türlü yorum onay görebilir hale gelmiştir.

Çağdaş sanatçı, sanat tarihinde belki hiç olmadığı kadar özgürdür çünkü onu önceleyen din, siyaset, estetik, tarih, hakikat, bilgi vs. gibi bütün bağlarından kendini kurtarmıştır. Aynı zamanda bu durum belki de onu daha önce hiç olmadığı kadar tutsak hale getirmiştir. Sanat artık ontolojik iradesini yitirmiş ve sanat piyasasının bir piyonu olmuştur. Şayet piyasanın dışında kalırsa var olamaz. Piyasa, sanatı, satabildiğin kadar sanatçısıdır, düsturuyla sanatı özgürleştirmiştir. Bu durum aynı zamanda çağdaş

¹⁵⁹ Kuspit, *Sanatın Sonu*, s. 34.

sanatçıları, hesaptan kitaptan anlayan bankamatikvari bir para yönetimi uzmanı haline getirmeye zorlamıştır. Marcel Duchamp'ın çağdaş sanatçının örtük yüzünü gün yüzüne çıkartan ifadeleri çarpıcıdır: “Bütün diğerleri gibi kendi kendimi taklit etmek istemiyorum. Aynı şeyi elli defa veya yüz defa boyamaktan hoşlandıklarını mı sanıyorsunuz? Hiç değil; artık resim yapmıyorlar; çek yapıyorlar.” Sanatın piyasalaşması konusunda Andy Warhol'a değinmeden geçmemek gerekir. Zira Donald Kuspit, Warhol'ü bir sanat fabrikatörü olarak ele alır. Nitekim Warhol, sanat atölyesini bir fabrika olarak kullanmaktadır.¹⁶⁰ Agamben'in sanatın poetik olandan praksis olana geçişinden hayıflanırken kastettiği budur; sanatçı artık bir yaratıcı değil adeta fabrikasyon bir üreticiye dönüşmüştür.

2.2. Postmodern Sanatta Temsil Krizi

Postmodernizmin sanatta yol açtığı problemlerden bir diğeri temsil krizidir. Sanat ve temsil ilişkisi çağlar boyunca sanatın ana konularından biri olarak problem olma durumuna dair konumunu korumaktadır. Hemen hemen her dönemde düşünsel ve toplumsal dönüşümle beraber temsile dair kıstaslar/ölçütler farklılıklar göstererek var olmuştur. Gerçeklik algısı ve gerçek olana yönelik bakış açısı her dönemde farklılık gösterdiği için temsilin dönemlere göre kurulumu farklılık göstermiştir. Bu farklılıklar tıpkı sanat tarihindeki dönemsel farklılıklar gibi temsilin bir tarihini sunmaktadır. Esasında bütün bir Batı metafiziği, temsil düşüncesinin dönüşüm tarihini vermektedir.

Cynthia Freeland'a göre imgenin ya da sanatın nesneyi temsil ettiği Yunan'da benzerlik yoluyla olurken başka bir ifade ile doğada gördükleri şeylere benzer imgeleri takip ederlerken orta çağda bu durum skolastik düşüncenin gerçeklik anlayışına hizmet eden bir temsil durumuna dönüşmüştür. Sanat artık kilisenin himayesinde, kilise ve rahibin temsil ettiklerini temsil etmiştir. Bu durum onu biraz daha dış gerçeklikten uzaklaştırıp eğitici, sembolik ve betimleyici bir sanat dili-temsil dili haline getirmiştir. Rönesansla birlikte tanrısal iktidarın akıl ve bilim öncülüğünde insana geçmesi süreci ve hümanizma anlayışının dalga dalga yükselmesine bağlı olarak Ortaçağdan kalma tanrısal portreler insanlaşmıştır. Elbette ki bu insan sıradan bir insan değil, ideal bir ahlakla idealize edilmiş, olması gereken ve istenen bir insan portresidir.¹⁶¹

¹⁶⁰ Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi & Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, ss. 181-83.

¹⁶¹ Kafiye Özlem Alp, “Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta temsil”, *Süleyman Demirel Üniversitesi*, sy. 12 (t.y.), ss. 45-47.

Modern sanatta ise temsil meselesi daha çetrefilli bir hâl almaya başlar. Avrupa’da yeni ortaya çıkan toplumsal sınıflaşmalar ve bu sınıfların koşulların oluşması, endüstriyel döneme geçişle birlikte insanın üretim ve tüketim anlayışlarının değişmesi ve konforunun dönüşümü sanayi toplumun kendine has bir temsil dilinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kendisinden önceki Ortaçağın bütün kural, kaide ve anlayışı terk edilmiş ve yıkılmıştır. Sanatın yaratma boyutuna değil işlevselliğine daha çok önem verilmiştir. Sanat, toplumdaki bu dönüşümü yansıtmak niyetiyle değil, göz kamaştırıcı dönüşümü desteklemesi için kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum ise sanata toplumsal bir rol ve misyon yüklemiştir. Sanata bu misyonun yüklenmesi daha sonra büyük bir hareketle sanatın doğasına tekrardan geri dönme eylemi başlatan Romantiklerin doğuşuna da zemin hazırlanmıştır.

Modernizme bir eleştiri mahiyetinde postmodernizimin söylem diline bakılırsa toplumsal ve bilimsel değişimlerin olması, tarih anlayışının değişmesi, dijital teknolojilerin hayatımızın her alanına girmesi döneme dair yeni bir söylem dili geliştirmiştir. Dil, söylem ve anlamın çoğulculuğuna yapılan vurgu anlam sorununu gündeme getirmiştir. Her türlü büyük anlatının hayal kırıklığı ile yıkılmasına şahit olan postmodern dünyanın insanı için anlam, bir sorun haline gelmiştir. Gerçekten anlamlı olan nedir? Anlam var mıdır? vb. sorular dönemin düşündürücü soruları olmuştur. Bir diğer açıdan Baudrillard’ın, gerçekliğin simüle edilmesi değil de bizzat simülasyonun kendisinin gerçeklik olması, diğer taraftan dünyanın küresel bir köye dönüşmesine bağlı olarak her türlü farklı etnik kimliğin hem kendini muhafaza ederek hem de bir arada yaşayabilme olanağını sağlama mücadelesi vermesi-farka sahip çıkma- farka tanık olma- postmodern dünyanın kuşbakışı görüntüsünü ele vermektedir. Peki, Sanatın ve temsilin böyle bir dünyada yeri ne olmuştur?¹⁶²

Temsilin bu dönemde belki de en önemli farkı, geleneksel araç gereçlerden kurtulmasıdır. Bu yolla hazır nesneler, sanatın malzemesi olabilmektedir. Yalnızca imge bir başına artık iş görememekte ve kavram, yazı, hazır nesne gibi farklı unsurlar bir arada kullanılarak sanatın malzemesi haline gelebilmektedir. Bu bağlamda artık her nesne-malzeme ve her düşünce bir temsil mahiyeti kazanmaktadır. Estetiğin paradigmalarının postmodern dönemde muğlaklaşması, kuralların ve ölçütlerin kalkması, sanata ve temsil diline sınırsız bir ağ zincirine koymaktadır. Esasında hazır

¹⁶² Alp, “Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta temsil”, ss. 48-52.

nesnelerin sanata girmesi ve ölçütlerin kalkmasıyla postmodern dönem sanatı yeni bir değer yaratma amacından ziyade bu güne kadar yaratılan değerlerin hiçleşmesinin güzel bir temsilini sunmuştur. Her şeyin sanat eserine dönüştüğü bir ortamda sanat dediğimiz şey ortadan kalkmış olacaktır ya da her şey sanat ise sanatı her şeyden ayıran şey ne olacaktır? Gerçeklik algısının dönüşümü ve şimdiye yapılan vurgu, şimdinin yargılanmasına kritiğinin yapılmasına olanak sağlamamaktadır. Geçici olanın anlık ve tüketiminin temsili söz konusudur. Bu duruma sanatın fast-foodlaşması denilebilir.

Zaman ve mekân algısı birbirinden ayrılmış, farklı mekânlara ait olan nesneler farklı zamanlarda birbiri üstüne fotomontaj, kolaj yoluyla eklemlenerek sunulmaya başlanmıştır. Bu anlamda olaylar ne kadar canlı olursa olsun gerçekliklerini yitirip muğlaklaşmış ve hepsi görsel bir imajda yok olmuştur. Totalde postmodern sanat pratiklerinde, farklı zaman ve mekânlarda anlam kazanan parçaların dünyalarından kopartılıp bir araya getirmeleri eser üzerindeki zaman algısını ortadan kaldırmış ve bu haliyle yapıtın anlamı bir bilmeceye dönüşmüştür. Bir diğer açıdan klasik sayılan eserlerin üzerine yapılan eklemler eseri kendi doğasından, tarihselliğinden ve mekânından kopararak anlamını yitirmesine yol açmıştır. Duchamp'ın, Mona Lisa baskısına eklediği büyük müdahalesi bu duruma örnek verilebilir.¹⁶³

Postmodern sanatta disiplinler arası temsil anlayışı mevcuttur. Postmodern sanatçı her nesneyi ve her malzemeyi sanat eserinde kullanabilmektedir, örneğin Damien Hirst'in izmarit dolu porselen bir tabağı vitrinde sergilemesi çağdaş dönemin sanatta kullanılan malzemesinin ne kadar bayağılaştığının güzel bir temsili olabilmektedir. Sanat, gündelik yaşamın kistch¹⁶⁴, yüzeysel, basit ve gündelik mekânlarının temsili haline gelmiştir. Her türlü imajın imgeleştirilmesi ve estetik kaygılarla sunulması temsil krizinin ve estetiğinin sonunu haber vermiştir. Yaşamın estetikleşmesi estetiğin ne olduğu sorusunu tekrardan gündeme getirmiştir. Bugün estetik hayatın hangi aşamasındadır?

Postmodern sanatın bir diğer temsil şekli ise bireyselleşmiş bedendir. Sanatçılar,

¹⁶³ Alp, "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta temsil", s. 54.

¹⁶⁴ Sanat alanında ele alınan bir terim olmasıyla beraber kistch, izleyicide estetik bir haz oluşturmaya rağmen hiçbir sanat akımıyla açıklanmayan terimdir. Modern sanatta, yüksek sanatın zıddı olarak kabul edilip aşağılanmasına rağmen postmodern dönemle birlikte özellikle de pop-art ile itibar görmeye başlamış ve günümüz sanatı temsil etmeye başlamıştır.

modernizmin katı anlatılarını tasfiye etmek için farka tanıklık etme, ötekine hak tanıyarak yer vermiştir. Diğer taraftan feminist kanat dâhilinde cinsiyetçilik propagandalarının yükselmesi ile beraber sanatta pek çok aktivistin de türemesine sebebiyet vermiştir. Beden kendi sanat aktivitesini yine beden üzerinden temsil etmektedir. Marina Abromoviç'in kendi bedeni üzerinden şiddet ve acı olgusunu temsil etmesi bu konuya verilecek örneklerden biridir. Diğer bir haliyle belirtmek gerekirse sanatçı aynı zamanda tablosunu yapıp kenara çekilen kişi olarak değil bizzat deyim yerindeyse eserin kendisi olup bir piyasa oyuncusu olarak kendisini sergilemektedir. Liberal ekonomilerin reklam aracı olan sanatın bir temsil düzeyi daha da müzeler, galeriler ve bienallerdir. Dolayısıyla sanattan anlamayan ve estetik bir zevki olmayan ya da başka bir ifade ile amacı sanat olmamasına rağmen pek çok sanat galerisine sponsor olan şirketler, sanatın koruyucu melekleri olmuş konumdadırlar. Seyircinin postmodern sanatta etkili bir belirleyici rolünün olduğunu söylemiştik. Modern sanatta eser ve sanatçıya yapılan vurgu postmodern sanatta seyirci üzerine yapılmakta ve bu bağlamda seyirci ana belirleyici olmaktadır, yapıtlarda dahi anlamdan ziyade yorumlar ön plana çıkmakta ve eserin ya da yapıtın değerini takdim etmektedir. Anlamın ertelenmesi sanatı sürekli bir göstergeler sistemi haline getirir. Postmodern sanatta seyircinin anlam olmadan sanatın içine dâhil olması onu bir oyuncuya dönüştürmekte ve bu da yeni bir temsil düzeyini beraberinde getirmektedir.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Alp, "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta temsil", ss. 52-57.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

AGAMBEN VE ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİSİ

Agamben'in düşünceleri, hemen hemen her açıdan çağımızın çağdaş bir eleştirisidir. Bir düşünürü anlamak, onun genel bakış açısından haberdar olmayı gerektireceğinden estetik alana dair görüşleri ele alınmadan evvel fikri biyografisi verilerek takip etmiş olduğu gelenek ve bu gelenekten hangi açılardan beslendiği açıklanmalıdır. Bu yolla da Agamben'in çağdaş estetik alana dair getirmiş olduğu eleştiriler düşünce dünyasının bütünlüğü içerisinde daha iyi anlaşılabilir.

1. ÇAĞDAŞ BİR DÜŞÜNÜR OLARAK AGAMBEN:

Agamben¹⁶⁶'i kitaplarından tanımaya çalışmak hayli zor bir yoldur. Bunun iki sebebi mevcuttur birincisi, kullandığı üslup ve kavramlar iken bir diğer sebebi çağdaş bir

¹⁶⁶Giorgio Agamben'in biyografisini fazla yer kaplamaması münasebetiyle ve çalışmamızın daha çok onun fikri biyografisi üzerinden ilerleyebilmesi için dipnotta vermeyi uygun gördük. Agamben 22 Nisan 1942 yılında Roma'da Cenevizli bir ailede dünyaya gelmiştir. Yaptığı çalışmalarla felsefe alanına dair önemli katkılar yapan Agamben Kıta Avrupa felsefecisidir. Önemli eğitim kurumlarında eğitimini tamamlayıp bugün hala önemli üniversitelerde ders vermeye devam etmektedir. Lisansüstü eğitimini Roma La Sapienza üniversitesinde tamamlamıştır. 1966 yılında Simon Weil üzerine hazırlamış olduğu başarılı doktora çalışmasıyla çağında tanınır hale gelmiştir. 1988-1992 yılları arasında İtalya'da Macerata Üniversitesi'nde, 1993-2000 yılları arasında ise Verona Üniversitesi'nde profesörlük yapmıştır. Hâlihazırda İtalya'da, Fransa'da ve İsviçre'de halen profesörlük yaparak öğrencileriyle buluşmaktadır. Bunların yanı sıra, ABD ve Almanya gibi dünyanın eğitim alanında önemli bir yerde konumlanan iki ülkede misafir profesörlük yapmaya devam etmektedir. Sadece akademi mecralarında değil ekranlarda rol alarak oynadığı filmlerde de karşımıza çıkan Agamben, sinemanın imkânlarında da faydalanmaktadır. Get Ride Of Yourself (Kendini ortadan kaldır) filminde başrol oyuncusu olarak, Pier Paolo Pasolini'nin Matta'nın İkinci İncili filminde ise Havari Filip olarak karşımıza çıkmıştır. 1966-1968 yılları arasında Freiburg'da Martin Heidegger tarafından verilen Herakleitos ve Hegel felsefeleri üzerine yapılan Le Thor seminerlerine katılıp katkıda bulunmuştur. 1970'li yıllarda dilbilim, filoloji, şiir sanatı ve Ortaçağ kültürü konuları üzerine çalışma yapmıştır. Felsefe tarihinde isimlerine sık sık rastladığımız iki önemli düşünür olan, Martin Heidegger ve Walter Benjamin, Agamben'in felsefi düşüncesinin şekillenmesi noktasında azımsanmayacak şekilde etkin bir rol oynamışlardır. Agamben, 1996'da Benjamin'in yazmış olduğu bütün kitapları toplayarak, hem İtalyancaya çevirmiş hem de editörlüğünü yapmıştır. Ve Benjamin'in felsefesini Attell'in deyiimiyle, "Heidegger'in çok güçlü tesirine karşı bir panzehir olarak görmüştür." bu çalışmalarına bağlı olarak Benjamin'in Agamben üzerindeki etkisi yadsınamayacak derecede yoğun olduğu anlaşılabilir. (bkz. Velat Ediş, Giorgio Agamben: İstisna Hali ve Egemenlik Kavramları Üzerine Bir İnceleme, s. 8)

filozof olmasından dolayı beslendiği kaynakların çeşitliliğidir. Onu hak ettiği şekilde anlayabilmek için iyi bir felsefi ve edebi birikim gerektirmektedir. Eserlerine dönüp bakıldığında, alışık olmadığımız bir sorgulama tarzı, referans verdiği kaynakların garip karışımı (hem edebiyattan hem sinemadan hem felsefeden vb.), ani değişimler, bakış açılarının dolaşması, kısa bir metin boyunca ortaya çıkan muazzam yaklaşımlar ve bazen sonuçlanmayan ani kapanışlar şeklinde ilerlemektedir. Düşüncelerinin çetrefilliği bir yana kullandığı dilin felsefe metinlerinde alışık olmadığımız bir dil olması, onu anlamayı güç hale getirmektedir. Ayrıca metinlerinde ele almak istediği mevzuya değinirken meselenin tarihsel yönüne değinmekten de geri durmaz. Bu durum hem ihtisaslaştığı egemenlik üzere yazdığı eserlerde hem de çalışmanın konusu olan Estetik alanında da görülebilir. Agamben'in genel bir felsefi panoramasını çizmek istediğimizde çok geniş bir perspektife sahip olduğunu görmekteyiz. Onun felsefesinin geniş boyutluluğunu Murray şu şekilde özetler:¹⁶⁷

“Agamben'in çalışmalarının muazzam gövdesi, Kıta felsefesinden şiire, Yahudi Soykırımı'na ilişkin literatürden Kitab-ı Mukaddes'in Metinsel eleştirilerine, sinema çalışmalarından Orta Çağ yazınına, hukuk felsefesinden -hem antik hem de modern haliyle- dil felsefesine, İtalya ve dünya siyaseti üzerine yorumlardan dostluk teorilerine, sanat ve estetikten felsefe tarihine ve fragman biçimini kullanan spekülatif eleştirel yazına kadar, son derece geniş bir alana yayılmaktadır.”¹⁶⁸

Agamben felsefesinin yelpazesinin bu denli geniş gözükmesi, düşüncelerini belli bir merkezde toplama konusunda zorlayıcı olsa da çalışmanın gereği olarak onun çağdaş estetik alana dair getirdiği eleştiriler kayda değerdir. Düşünce ufğunun bu kadar renkli ve çeşitli olmasında yetiştiği aile efradının hususi etkileri mevcuttur. Ailesi ve geçmiş yaşamı hakkında elimizde detaylı bilgiler olmamakla beraber şunlar söylenebilir; annesi bir kimyacı babası Agostino Agamben ise Jr. Sinema salonu sahibi bir işletmecidir. Agamben'in olgunluk yıllarının ilerleyen zamanlarında çeşitli sinema filmlerinde oyuncu olarak bulunmasını, çocukluktan beri bu sektöre aşına olmasının da etkisi olduğu belirtilebilir.

¹⁶⁷ Velat Ediş, *Giorgio Agamben: İstisna Hali ve Egemenlik Kavramları Üzerine bir İnceleme*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, 2020, s. 8.

¹⁶⁸ Alex Murray, *Giorgio Agamben*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2013, s. 11.

Sinema işletmeciliği ve fotoğraf ile ilgilenen ailesine bakıldığında bu ilginin sadece ticari bir amaç çerçevesinde olmadığı bununla beraber ortaya çıkan bu yeni tekniği ilişkilendirilebilir. Agamben'in babası ve dedesi, sanat dünyasında ortaya çıkan yeni teknikleri kısa sürede benimsemişler, teknik ilerlemelerin üst tabaka sınıf tarafından yoğun ilgiyle karşılandığı bir çağda bu tekniklere sahip olmak ve onları kullanmak, Agamben için ayırt edici bir meziyet olmuştur. Sanat alanında ortaya çıkan bu yenilikler kültürel hayatın şekillenmesinde de önemli rol oynayacaktır. Kitleselleşen toplumda deneyimlenen gerçekliğin farklı bir imkânını göstermesi açısından Batı'nın kültürel hayatında umulmadık derecede etkili bir iz bırakacaktır. Agamben, gerek içinde yaşadığı toplumun kozmopolitik konumundan gerek yeniliklerin başat gösterdiği bir ortamda yetişmesinden dolayı ailesi ile birlikte sanat alanında gerçekleşen değişimlerin ilk başında Batılı kültürel hayatı şekillendiren araçlara sahip olarak bu değişimin bayrağını taşıyan ve etki alanını genişleten kişiler olacaklardır. Sanatın anlamını değiştiren, kolaylaştıran ve yaygınlaşmasını sağlayan, bu tekniklere karşı ilgi duyan ve en önemlisi de bu teknik araçlara işlevsel olarak kullanan bir ailenin mensubu olmasıyla Agamben, kendi portresini kaleme alırken hayatında ilgili dönemlere ait fotoğraflarını kullanma fırsatını elde etmiş olacaktır. Bu sayede hayatından kesitler sunduğu resimleri seçerken adeta bir müzeci titizliğiyle davranır.¹⁶⁹

Siyasi ve hukuk alanına dair düşünceleri ve bu alanda yazdığı eserleri de pekâlâ ailesiyle ilişkilendirilebilir. Nitekim ailesinde siyaset ile iştigal eden kimseler olduğu bilinmektedir. Halası Anna Marie Agamben, entelektüel donanıma sahip bir politikacıdır. Göçmen aileler için İtalya'da kurmuş oldukları dernek (ANFE- Ulusal Göçmen Aileler Derneği) o dönemlerde büyük bir amaca hizmet etmektedir. Derneğin asıl gayesi, memlekette bulunan bireyler ekmek parası kazanmak için başka ülkelere gittiklerinde, geride bıraktıkları aile efradına destek olmaktır. Siyasi birikimi ve bu alana dair tüm fikirlerine elbette sadece ailesine bağlamak doğru olmayacaktır. Bilhassa Roma La Sapienza Üniversitesinde bölüm olarak hukuk ve felsefe okumuş olması bu alandaki formasyonunun meşru zeminini oluşturmaktadır. Çağdaş bir düşünür olarak Agamben, eğitim süreci içerisinde okumalarını belli bir kronoloji takip ederek ilk kaynaklardan okumaya gayret göstermektedir. Eserlerinde kullandığı

¹⁶⁹ Muhammed Emre Sütçü, *Giorgio Agamben'in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: "Homo Sacer"*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), YÖK Tez Merkezi: İstanbul Üniversitesi, 2021, ss. 11-12.

kavramları kadim Roma Hukukuna dayandırması yahut ayrımlarını kadim dünyayı esas alarak yapıyor olması bu konuda dikkate değer bir diğer noktadır.¹⁷⁰

Çağdaş bir filozof olarak Agamben, çağdaş kavramının geleneksel anlamdaki tanımından ziyade farklı bir yaklaşımla ele alacaktır. Dolayısıyla Agamben için çağdaş olmak nedir, kimler çağdaştır, çağdaş insanın sahip olduğu özellikler nelerdir, bir kimse nasıl çağdaş olabilir, genel ilkeleri nelerdir ya da çağdaşlık içinde yaşadığımız ortama ayak uydurmak mıdır yoksa çağın problemleriyle mücadele etmek midir? O, bu konuya dair fikirlerini 'Çağdaş Nedir' adlı bir seminerinde şu şekilde özetler;

“Çağdaşlık, birisinin, kendisine bağlı olduğu ve aynı zamanda ona olan mesafesini koruduğu kendi zamanıyla kurduğu tekil bir ilişkidir. Daha açık söylemek gerekirse, bu ayrışma ve anakronizm aracılığıyla bağlı olunan zamanla kurulan bir ilişkidir. Çağıyla iyi bir ilişki kurarak uyuşanlar ve ona her bakımdan tamamen bağlı olanlar, tam da onu nasıl göreceklerini bilemediklerinden, ona bakmayı beceremediklerinden dolayı çağdaş olamazlar.”¹⁷¹

Agamben'in üniversite yıllarında (1960'lı yıllar) gerek eserleriyle gerek bizzat ders meclislerinde bulunmasıyla karşılaştığı kişiler ve bunlarla kurduğu ünsiyet ve ülfet, onun düşünce dünyasının oluşmasında ve ilgilerinin belirlenmesinde önemli katkıları olmuştur. Düşüncelerinde etkisi yadsınamayacak kadar çok olan filozoflar, Martin Heidegger ve Walter Benjamin, Simon Weil, Sussure, Carl Schmitt'dir. Benjamin'in ile karşılaşması onun düşünce ufku üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Bunu kendisi de çok defa dile getirir aynı zamanda eserlerindeki ifadelerinin arka ufkunda Benjamin etkisi sezinienebilir. İlk olarak Benjamin'in *Angelus Novus: Denemeler ve Fragmanlar* kitabıyla karşılaşması düşünce dünyasının temel sütunlarını oluşturmuştur. Benjamin bu eserinde pek çok konuya dair düşüncelerini, eleştirilerini, izlenimlerini, anılarını, aforizmalarını fragmanlar yoluyla dile getirmiştir. Bu eser pek çok konuyu teşmil ettiği için Agamben'i derinden etkilemiştir. Kitabı okurken çok heyecanlandığını ve ancak günlük birkaç sayfalık doz alabildiğini kendisi ifade eder.¹⁷²

¹⁷⁰ Sütçü, *Giorgio Agamben'in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: "Homo Sacer"*, s. 13.

¹⁷¹ Giorgio Agamben, "Çağdaş Nedir?", *Kampfplatz*, çev. Utku Özmakas, sy. 2, (19.06.2023), https://www.academia.edu/30312901/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_Nedir_Giorgio_Agamben_kampfplatz_say%C4%B1_2.

¹⁷² Sütçü, *Giorgio Agamben'in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: "Homo Sacer"*, s. 13.

Benjamin'e olan bağılılığını Antonio Gnolio ile yaptığı bir röportajında; Benjamin'in ona bir metot yolu göstermesi, uzak geçmişten güç almayı öğretmesi, hayatı yeniden canlandırabilmek için ânın içinden hareket edilmesi gerektiğini ve yanı zamanda teoloji, hukuk, edebiyat, siyaset gibi çok çeşitli alanlara girmesini sağlayan kişi olduğunu ifade eder. Benjamin ile olan tanışıklığının kaçınılmaz olduğunu ve tıpkı teologların, Tanrının her an yaratıyor olmasında olduğu gibi hayatta böyle karşılaşmaların her daim olduğunu belirtir. Benjamin'e olan borcunu asla ödeyemeyeceğini de ilave eder.¹⁷³

Agamben eserlerini işlerken hayatındaki bu karşılaşmaların izini görmek mümkündür. Bilhassa eserlerinde kullandığı edebi dil, onun felsefi yazınlarına edebi bir hava katmıştır. Daha üniversitede öğrenci iken bir bilim- kurgu edebiyat dergisine (*Futuro*) yazmış olduğu *Çürüme (Decadanza)* adlı hikâyesi, onun felsefi meseleleri edebi yolla ifade etme meziyetinin ilk nüvesi olmuştur. Agamben, felsefe ve edebiyatın ve şiirin keskin sınırlarla birbirinden ayrılamayacağını ve esasında çok nadir farklılıklarının olduğunu dile getirir. Nitekim eserlerinde kullanmış olduğu üslupta hissettirmektedir. Ele aldığı problemler üzerine değerlendirmeler yaparken ve cevaplarını bulmaya çalışırken estetik bir üslup kullanmaya çalışır.¹⁷⁴

Agamben, düşünce ufkunu bina ederken onu, edebi yönden ailesi dışında etkileyen bir diğer kişi İtalyan çocuk kitabı yazarı Elsa Morante'dir. Dolayısıyla felsefede, edebiyatın imkânlarından faydalanmasında Morante'nin katkıları yadsınamaz. Agamben'in şiiri ve edebiyatı önemsemesinin mimarlarından denilebilir. Gerek Hölderlin'i gerek Giorgio Caproni'yi şair olmalarının yanında ayrıca bir filozof olarak değerlendirmesinde Morante'nin etkisi olduğu düşünülebilir. Gençlik yıllarında Hölderlin'in "*Şiir ve Fragmanlar Üzerine Yazılar*" kitabını yanından ayırmaması Edebiyat ve şiirin Agamben için hususi bir yerinin olduğunu gösterir, bu duruşunun mimarı olan Morante'den şöyle bahseder;

"Elsa'yla buluşup arkadaş olmak benim için her anlamda belirleyiciydi.

Calvino bir keresinde bana Elsa'yla sadece bir kült üzerinden iletişim

kurulabileceğini söylemişti. Belki de haklıydı, ama kültün objesinin Elsa

¹⁷³Giorgio Agamben, "Philosophy As Interdisciplinary Intensity", 2017, <https://jcr.org/religioustheory/2017/02/06/philosophy-as-interdisciplinary-intensity-an-interview-with-giorgio-agamben-antonio-gnoliodo-govrin/>.

¹⁷⁴ Sütçü, *Giorgio Agamben'in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: "Homo Sacer"*, s. 14.

değil Rimbaud'dan Simone Weil'e, Mozart'tan Spinoza'ya uzanan Elsa'nın haklarında araştırma yapıp severek arkadaşlarıyla paylaştığı ilahi isimler olduğunun altını çizmek gerek. Elsa bu konuda bilgiliydi, fütursuzca bilgiliydi ve sanırım benim gibi bir yeni yetmeye bu katı şiir ve hakikat sevgisini bulaştırdı. O zamandan beri, edebiyat ve felsefe arasına kesin bir sınır çekilemeyeceğini düşünüyorum.”¹⁷⁵

Agamben'in felsefe ve şiir arasında kurduğu ilişki göz önünde bulundurulduğunda şunlar söylenebilir: esasında sanat ve edebiyat düşünce ile arasında kaçınılmaz bir bağlantı varsa bunlardan herhangi birisinin tehlikeye düşmesi esnasında beraberinde diğerini de sürükleyecektir. Başka bir ifadeyle bugün çağdaş estetiğin gelmiş olduğu içeriksiz durum sadece sanat ve edebiyat alanıyla sınırlı kalmayıp modern Batı'nın düşünce ufkunun da içeriksiz bir hal almasını beraberinde getirmiştir. Agamben, bu ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

“Düşünce olmadan şiir olmaz. Ben her zaman felsefe ve şiirin iki ayrı hakikat değil; iki zıt yönden, dilin belli bir alanına uzanan iki kuvvet olduğuna inanmışımdır: salt anlam ve salt ses. Düşünce olmadan oluşan bir şiir yoktur; tıpkı şiirsel bir anı içinde barındırmayan bir düşüncenin olmaması gibi. Bu bağlamda Hölderlin ve Caproni birer filozoftur, tıpkı Platon ve Benjamin'in yazılarının bazı kısımlarının salt şiirden oluşması gibi. Felsefe ve şiiri kesin bir biçimde ayırdığımızda, ben hangisine ait olduğumu bilemiyorum.”¹⁷⁶

Agamben'in felsefi alanda düşünce ufkunu besleyen bir diğer önemli kaynak ise hiç şüphesiz Heidegger'dir. Heidegger ile az çok haşır neşir olanlar, Agamben'in eserlerini okurken Heideggerian esintilere sıkça rastlayabilirler. Yöneleceği alanları ve düşüncesini inşa ederken kullandığı estetik üslubu her ne kadar bahsettiğimiz diğer filozoflar etkilese de, Agamben'e felsefeyi mümkün hale getiren ve bu bağlamda ona düşünme metodundan beslendiği kişilerden biri Heidegger'dir.

1965 yıllarında kazanmış olduğu bir eğitim bursuyla Paris'e giden Agamben, 1966-

¹⁷⁵ Giorgio Agamben, “Giorgio Agamben: Felsefe kendi zamanıyla yüzleşerek sonsuz olanı arar”, *Cins*, 2022, <https://www.gzt.com/cins/giorgio-agamben-felsefe-kendi-zamaniyla-yuzleserek-sonsuz-olani-arar-3487084>.

¹⁷⁶ Agamben, “Giorgio Agamben”.

1968 yıllarında Heidegger ile daha yakından ilişki kurma fırsatı elde eder. Onun Le Thor'da verdiği seminerlerine katılana kadar, o güne değin etkilenmiş olduğu filozof Benjamin gibi düşünmenin ya da felsefenin mümkün olmadığını düşünüyordu. Benjamin bilhassa 1. Dünya Savaşının Avrupa'da yol açtığı düşünsel krizi bir çoraklaşma olarak görmekteydi. Ancak Agamben, Heidegger'in seminerlerine katıldıktan sonra düşünmenin ve 21.yy'da felsefe yapabilmenin mümkün olabileceğine kanaat getirir. Seminerlerin üç oturumu Herakleitos üzerineyken 1968 yılındaki seminerle özne-nesne ayrımları üzerinden ilerlemekteydi. Agamben bu seminer sürecinde sorularıyla sürekli Heidegger'in etkilemeye çalışır ki muvaffak olur, hocası Agamben'in sorularını ve ilgisini beğenmiş olacaktır ki, Heidegger 1966 yılında eşine yazmış olduğu bir mektupta Agamben hakkında "Romalı zeki genç bir İtalyan" diyerek bahseder.¹⁷⁷ Agamben yine röportajında Heidegger ile olan karşılaşmasına değinmeden geçmez. Onun, Heidegger ile olan karşılaşmasının zihninde hâlâ devam ettiğine ve bu etkilenme halini Benjamin ile karşılaşmasındaki etkiyle benzer olduğuna değinir. Le Tor'daki seminerler sırasında Heidegger ile yapmış oldukları küçük doğa yürüyüşlerinin hafızasından silinemediğini belirtir.¹⁷⁸

Agamben için felsefe; kendi zamanıyla yüzleşerek sonsuz olanı arar. Ona göre felsefe Deleuze'nin yapmaya çalıştığı gibi konuları ya da çerçevesi olan bir alan değildir. bir diğer haliyle ise üniversitelerde doğrusal ve tarihsel bir çizgi takip edilerek ilerlemiş de değildir. Onun için felsefe bir hakikatten ziyade; sanata, dine, ekonomiye, tutkuya, şiire, aşka ve hatta can sıkıntısına veya başka bir alana hayat verecek bir kuvvettir. Felsefeyi, birden oluşan ve çıktığı ortamı sarsarak dönüştüren bir rüzgâr ve fırtınaya benzettir. Daha sonra ise tahmin edilemez derecede fırtına ve rüzgâr çekip gider.¹⁷⁹

Yine aynı röportajda kendisine yöneltilen "Dengesiz bir felsefeden bahsediyorsunuz yani..." ifadesine yanıt olarak: felsefe ve hakikat arasında bir ayrım yaparak hakikatin biraz daha durağan ve betimleyici bir doğasının olmasından bahseder. Felsefeninse daha yayımlı hareketli her alana hayat verip ve her alandan geçebilen bir doğasının olduğuna değinir. Daha sonra felsefe ve siyasetle bu yayılım yönü arasında bir ilişki kurarak ikisinin gerilim noktasında birleştiğini belirtir. Bu bağlamda ikisinin bir tür

¹⁷⁷ Sütçü, *Giorgio Agamben'in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: "Homo Sacer"*, s. 18.

¹⁷⁸ Agamben, "Giorgio Agamben".

¹⁷⁹ Agamben, "Philosophy As Interdisciplinary Intensity".

kuvvet olduğundan sabit bir yerinin olmadığını ifade eder. Çağımızda, din, ekonomi, estetik gibi alanların aniden siyasi bir kuvvet haline bürünerek kavgaya ve düşmanlığa sebebiyet verebildiğini de örnek olarak verir. Bu bağlamda kuvvetin -ki buradan felsefe ve siyaseti örnek olarak vermişti- oluşu teorilerin, disiplinlerin ve hatta hayatın durağanlaşmasını önlediğini ifade eder. Şayet bunlar durağanlaşırsa hayat da durağanlaşmış olur.¹⁸⁰ Bu ittifakı kurulduktan sonra Agamben'in siyasi ufkunun zeminini verilmeye çalışılacaktır.

1964 yılında filozofumuzun düşünce ufku üzerinde eseriyle önemli bir etkisi olan kişi Simone Weil'dir. Onun *Defterler* adlı metni Agamben'i derinden etkilemiştir. Fransa'da karşılaştığı bu eseri okuduktan sonra İtalya'ya döner dönmez dostu Elsa Morante'ye Simone Weil'i okumasını tavsiye eder. Henüz o dönemin İtalyan mütefekkirleri tarafından bilinmeyen Weil üzerine Agamben doktora tezini yazmaya karar verir. Onun çok meşhur ve önemli eseri olan *Homo Sacer* ve *İstisna Hali*, zeminini Weil'de bulmaktadır. İtalya müteffekir camiasına Weil, Agamben aracılığıyla tanıtılmıştır.¹⁸¹

Hukuk ile olan münasebeti okuduğu hukuk fakültesine ek olarak hukuk terminolojisi üzerinde önemli fikirleri olan 2000'li yılların Fransız filozofu Michel Foucault'un hukuk alanında ortaya çıkarttığı kavramların geliştirilip derinleştirilmesi üzerinde uğraşmıştır. Bu bağlamda Agamben'in felsefe tarihine en önemli katkıları "*Homo Sacer* (Kutsal İnsan)" ve "*İstisna Hali*" eserleri olmuştur. Agamben'in hukuk ve siyaset felsefesine yaklaşımına dair pek çok çalışma yapılmış olmakla beraber bu damarları besleyen çağdaş estetik eleştirileri arka planda kalmıştır. Bu çalışmayla Agamben'in, düşünce dünyasını anlaşılmaya çalışılırken arada kalan boşlukları doldurulmaya çalışılacaktır.

Agamben, çağdaş ve etkin bir filozof olmasından dolayı farklı alanlara dair ilgisi mevcuttur. Genel olarak araştırmacılar, Agamben'in, etik, teolojik, hukuk teorisi ve edebi kaygıları olan yönleriyle ayırmaktadırlar.¹⁸² Fakat bu dağınık, fikrî açıdan iki farklı alana yoğunlaşmış bir Agamben'den bahsedilerek toparlanabilir. Agamben'in düşüncelerinin yoğunlaştığı iki yönlü bu taksimi Antonio Negri'nin Siyasi ve

¹⁸⁰ Agamben, "Giorgio Agamben".

¹⁸¹ Sütçü, *Giorgio Agamben'in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: "Homo Sacer"*, s. 15.

¹⁸² Veronika Darida, "Giorgio Agamben on Aesthetics and Criticism", *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics*, c. 10, sy. 1 (2021), ss. 22-31.

Metafizik Agamben’inden almaktayız. Negri der ki:

“Gerçekte iki tane Agamben vardır. Biri, ölüm düşüncesiyle sürekli bir karşılaşmaya zorlanmış ve varoluşsal, korkunç ve kaderde olan bir art-alana dayanır; diğeri ise derin bir biçimde felsefi işçiliğe ve linguistik çözümlemeye dalmak yoluyla bio-siyasal ufku kavrar (bu ufka parçalar ekler, manevralar yapar ve onu inşa eder.)”¹⁸³

Gençlik yıllarından itibaren Agamben’in hayatı incelendiğinde kendi döneminde Avrupa’nın o dönem düşünce ufkunu belirleyen konulara yönelik meseleleri ele aldığı söylenebilir. Ebette bu durum Agamben’i anlamayı zorlu hale getirir. Düşünülen konular arasında bir sıçrayış ve bu sıçrayışlar arasında ince bağlarla birbirine bağlanmış meseleler mevcuttur. Bir dönem dil üzerine çalışmalar yürütürken aynı dönem sanat dünyasındaki krizi bir problem olarak ele alıp fikirlerini ibraz eder ve meseleye tepkisiz kalmaz. Bütün bunlar, içinde yaşadığı dönemin ve toplumun meselelerine tepkisiz kalmadığını gösterir. Bu durum ise onun çeşitli konularda üreten, renkli bir düşünce dünyasına aidiyetini gösterir. Hukuk ve Siyaset alanlarında almış olduğu eğitimin, felsefi dünyasını ve eleştirel düşüncesi ele alınmadan estetik eleştirilerine ve kavrayışına geçilmemelidir. Bunun nedeniyse Agamben’in, bir madalyonun iki ayrı yüzü gibi olan düşüncelerinin birbirini tamamlar nitelikte olmasıdır. Dolayısıyla dil, siyaset ve etik anlayışına özet olarak değinmekte fayda var.

1.1. Agamben ve Dil

Agamben’in dile dair ele aldığı eseri; “*Yeminin Arkeolojisi- Dilin Kutsal Ayini*” eseridir. Esasında diğer eserlerinin çoğunda da dile özel bir anlam atfettiği görülebilir. Gerek *Çocukluk ve Tarih*’de, gerek *Nesir Fikri*’nde gerek *Tanık ve Arşiv* gibi pek çok eserinde dil deneyimine değinmektedir. Peki, dil sorunu neden bu kadar önemli Agamben için, bunu Alex Murray, *Agamben* isimli eserinde düşünürün düşünce ufkunun temelini dile dayandırarak şu şekilde ifade eder:

“Agamben’in düşüncesinin kapsamlılığını kavramak için onun temel öncülünü incelemek uygun olacaktır: İnsan, dil “yetisi” aracılığıyla tanımlanır ve sürekli yeniden tanımlanır. İnsanların dillerinin bulunduğu basit gerçeği, (“dil varlığın evi olduğunu” düşünen Heidegger gibi

¹⁸³ Murray, *Giorgio Agamben*, s. 15.

düşünürler üzerine eğilen) Agamben'e göre, kim ve ne olduğumuzu anlamak hususunda hayati bir önem taşımaktadır. Fakat dil nedir? Nasıl çalışır? Eğer insanın bir dili varsa bunu nasıl deneyimler? Gibi sorularla dil üzerine düşünümünü, birbirine bağlı fakat yine de ayrı üç bölüme ayırmak yararlı olabilir."¹⁸⁴

Murray, Agamben'in dil üzerine olan bu üçlü tasnifi, dilin felsefi yönü, dilin siyaset ile münasebette olduğu yönü ve dilin edebiyata değdiği yaratıcı yönü şeklinde belirtir. Dil, felsefi yönüyle felsefenin bizzat nesnesiyle özel bir ilişki içerisindedir. Bu ilişki, dilin 'özü' ve bu dünyadaki varlığımızın dili nasıl oluşturduğu hakkındadır. Siyasete dair yönüyle dil ise, siyasetin nesnesidir. Hükümetler dil yolu ile halkı manipüle ederler. Başka bir ifadeyle dil, yönetim kadrosunda bulunanlar tarafından manipüle edilir. Siyaset dediğimiz şey esasında dilin farklı kullanımlarından başka bir şey değildir. Dil bu yönüyle hem iktidarın kendini tahkim etme aracı olarak nasıl kullanabileceğini hem de aksine iktidara meydan okumak için nasıl bir araç olabileceğini göstermektedir. Dilin bir diğer yönü ise yaratıcı olmasıyla edebiyatın nesnesi olmasıdır. Dilin nesirdeki ve şiirdeki gelişimi ve dilin kullanımı, dili deneyimleme tarzımıza yeni bir aralık açar. Anlaşılacağı üzere Agamben'in dil-ontoloji, dil- siyaset ve dil- edebiyat arasında kurduğu münasebetle yine dili, sınırları katılmış ve birbirinden uzaklaştırılmış alanlar arasına sızma aracı olarak kullanıp disiplinlerarası bir felsefi zeminde ilerlemektedir. Dil bu alanların ortak zeminini oluşturmaktadır. Agamben'in bu çok dallı felsefesi, bazen disiplinlere, bu disipline ait olmayan eleştiriler koyduğu için bazı siyaset felsefesiyle uğraşan eleştirmenler tarafından eleştirilmiştir. Örneğin yoğun bir siyaset felsefesi eleştirisine edebi metinlerden örnek vermesi gibi.¹⁸⁵ Agamben'in disiplinler arası kurmuş olduğu ilişkinin zemininde dil olduğuna göre bu alanlara dair yapılacak çalışmalar, Agamben'in dil anlayışını kavrama üzerinden ilerlemesiyle mümkün olacaktır.

Agamben'in ele aldığı meseleleri birbirine bağlayan temel, dil üzerinden inşa edilmektedir. Agamben şunu sorar, o halde dilin var olması ve 'konuşuyorum' demem ne anlama gelmektedir. Eserlerinde eleştiriyle ele aldığı bu meseleyle felsefi antropolojiyi canlandırarak insanın özünün dilde kaim olduğuna kanaat getirir. Bu

¹⁸⁴ Murray, *Giorgio Agamben*, s. 16.

¹⁸⁵ Murray, *Giorgio Agamben*, ss. 17-19.

fikre Heidegger'in 'Dil, varlığın evidir' önermesinde karşılaşılır. Dolayısıyla Heidegger'in felsefesinden türeyen bir anlayış olarak görülebilir. Heidegger, Agamben üzerinde gerek dilin ontolojisi gerek filolojik tahlilleri bağlamında dil problemi açısından etkilerini yoğunlukla hissettirmektedir. Genel hatlarıyla Agamben'i inceleyen ve Heidegger okumuş biri onun Thor'daki hocası Heidegger'in izinden gittiğini fark edebilir. Bilindiği üzere Heidegger, felsefesini, varlığın bizatihi özüne yönelik bir ilgi içerisine oturtmuştu.

Diğer felsefelerden - mutluluk, bilgi ya da en iyi yaşam tarzı üzerine yürütülen spekülâtif felsefelerden- farklı olarak, varlığın özünü ve buna bağlı olarak düşünmenin özü üzerine kendi çağdaşlarından ve tüm Batı geleneğinden farklı olarak felsefisini bina etmiştir. Agamben, Heidegger gibi varlığın temeline dair felsefenin en köklü sorularıyla muhatap olur. Bir başka benzerlik noktası ise Heidegger'in, varlığın örtüsünü kaldırma yönündeki düşünsel ve ontolojik mücadelesinde, düşünme temellerini istikrarlı bir şekilde sorgulayarak bu örtüklüğü açığa çıkarma mücadelesini takip eder. Diğer bir ifadeyle felsefeyi bu mücadelenin bir aracı olarak görüp çoğunlukla dil aracılığıyla varlığın gizlerini çözmeye çalışır. Bir diğer etkilendiği husus, Heidegger'in, insanı, dile sahip bir varlık olarak kavramsallaştırması yönündedir. Ve son olarak Heidegger için dil kendi içinde bir monologtur. Yani dil, katı bir biçimde yalnızca kendisiyle konuşur ve kendisinden başka herhangi bir şeye gönderimde bulunmaz. Agamben bu sorunu ele alırken bir 'deneysel dil'in (*experimentum vocis*) gerekliliğini öne sürer. Burada deneyimlenen şey dilin bizatihi kendisidir. Başka bir ifade ile dilin sınırları, dilin kendisi dışındaki bir göndergeyle ilişkisi içinde değil de bizatihi dilin kendine bir gönderme olarak deneyimde görünür hale gelir. Bu bağlamda dil, varlığın evidir, meskenidir ve varlık dilde gizlenir dil ise insanda gizlenir. Fakat insan artık kökten bir şekilde dilden uzak düşmüştür. Her iki filozof da felsefiyi, insanı evine yani dile götüren bir patika olarak görmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda gramer bilmeyi dili anlama ve kavrama noktasında kâfi görmeyerek dili ancak düşüncenin içerisinde kavramak gerektiğini vurgularlar.¹⁸⁶

Agamben, insan ve dil arasındaki ilişkiye dair düşüncesini ifade etmek için *Çocukluk ve Tarih* hitabının ilk bölümü olan "*Experimentum Linguae*" adlı kısa ve öz makalesinde şöyle bir soru sorar;

¹⁸⁶ Murray, *Giorgio Agamben*, ss. 23-25.

“ İnsan sesi diye bir şey var mıdır? Varsa, cırlıtının ağustosböceğinin sesi olması veya anırtının eşeğin sesi olması gibi insana ait bir ses midir bu? Eğer varsa, bu ses dil midir? Ses ile dil, *phone* ile *logos* arasındaki ilişki nedir? Eğer insan sesi diye bir şey yoksa insan hangi anlamda hala dile sahip canlı varlık olarak tanımlanabilir? Böylece formüle ettiğimiz sorular felsefi bir sorgulamanın sınırlarını belirliyor.”¹⁸⁷

Yukarıda ifade edildiği üzere bir eşek yahut ağustos böceğinin aksine bizzat bize ait olmayan dil, insan için doğal olan değil öğrenilmiş bir şeydir. Aksi halde dünyanın dört bir yanında insanlar öğrenme gayretinde bulunmadan aynı dili kullanabilirlerdi. Bir örnekle temellendirmek gerekirse bir ağustosböceğinin her coğrafyada ve her kıtada aynı sesi çıkarması gibi insanlar da öğrenebilirlerdi. Ona sahip değiliz lakin onunla tanımlanırız sürekli, bu da varoluşun bağrında yatan garip bir ‘olumsuzluktur’¹⁸⁸

Agamben ‘*Nesir Fikri*’ isimli eserinde sözcüklerin, bizi suskun şeylerle temasa geçirdiğini ve bunun insana mahsus bir durum olduğunu ifade eder. Doğa ve hayvanlar sonsuza kadar kendi dillerinde kalırlar, sözcükler ise doğanın sonsuz dilini bölmeyi ve onların önüne geçirmeyi insana bahşeder, örneğin henüz el değmemiş bir gül yahut bir gül fikri yalnızca insan için vardır.¹⁸⁹

1978 yılında İtalyanca olarak yayınlanan *Çocukluk ve Tarih- Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme* isimli kitabında dilin deneyimi meselesini kavramaya yönelik ilk girişimidir. Agamben, çağın, kısmen de modern bilimin yükselişinin, gündelik hayatın sıradanlığının kendi başına deneyimlenemeyeceği, yalnızca yaşanacağı ve buna bağlı olarak deneyimin yok edilmesi veya kaybıyla damgasını vurduğunu düşünür. Kant ve Husserl gibi modern özne felsefelerinde genişleyen deneyim yıkımına karşı Agamben, deneyimin geri kazanılmasını ve radikal bir şekilde yeniden düşünülmesi gerektiğini öne sürer. Dil deneyimin alanıdır, insanın özü ise dildedir.¹⁹⁰

Agamben, Batı metafiziğinin giderek daha belirgin hale gelen etik açıdan bir nihilizme dönüşmesinin çağdaş zamanda da hala devam ettiğini savunur. Agamben ‘*Çocukluk ve*

¹⁸⁷ Giorgio Agamben, *Çocukluk ve Tarih*, İstanbul: Alfa yayınları, 2020, s. 8.

¹⁸⁸ Murray, *Giorgio Agamben*, s. 26.

¹⁸⁹ Giorgio Agamben, *Nesir Fikri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 125.

¹⁹⁰ Catherine Mills, “Agamben, Giorgio | Internet Encyclopedia of Philosophy”, t.y., <https://iep.utm.edu/agamben/>.

Tarih’ eserinde giderek belirginleşen bu çöküşü dil deneyimi önerisiyle anlamaya çalışarak bu çöküşten kurtulmanın yollarını sunmaya çalışır. Çünkü Agamben eski deneyimin yıkılışında – ki eski deneyimden kastedilen şey, modern öznelliğe bağlı olarak özerk olduğumuzu düşündüğümüz modern özne deneyimidir- “gelecekteki bir deneyimin filizlenmekte olan tohumunu” görür.¹⁹¹ Dili gramerden ve zamirlerden arındırarak herhangi bir şeye gönderme olduğundan değil de dilin bizatihi kendi kendisine gönderme yaptığını ele alarak onu aşmaya çalışır. Dilin bu sessiz durumunu ses (voice) olarak ifade eder ve yalnızca ses üzerine temellendirilmiş bir felsefe ile nihilizmden kurtulabileceğimizi belirtir. Bunu bir benzetme ile bize anlatmaktadır: nasıl ki henüz konuşmaya geçmemiş bir bebeğin ses aracılığıyla çağrılmadan dilde var olduğunda ve ölüm tarafından çağrılmadan öldüğünde, insanlığın hiç bulunmadığı ve aslında hiç ayrılmadığı uygun yerleşim yerine yani meskenine ve yine yani ethosuna geri dönebileceğini ifade eder.¹⁹²

1.2. Agamben ve Siyaset

Agamben, felsefe camiasında hem kendisinin meşhur olduğu alan olarak hem de 1966 yılında Simone Weil’in siyaset anlayışı üzerine hazırlamış olduğu doktora tezi sonucu Simone Weil’i İtalyan düşünörlere tanıtmayısıyla siyaset felsefesinde ön plana çıkmaktadır.

Soğuk savaş döneminden sonra Avrupa’yı kasıp kavuran vahim durumun neticesinde dünya yeniden yapılanma sürecine girmeye çalışır. Yalnız bu o kadar kolay olmayacaktır. Politik olan zemin emilmekte, insanın anlam arayışları cevapsız kalmakta, milliyetçilik tartışmaları yeniden alevlenmekte, mültecilik ve şiddet dünya liberal siyasetlerin en temel problemi haline gelmektedir. Dolayısıyla bütün dünyada hususiyetle bir kriz hali yaşanmaktadır. Bu sorunlara kayıtsız kalınmayacağı gibi eğitim sürecinde olmak üzere Agamben için masaya yatırılması gereken konuların başında gelir. Nitekim bu şekilde politik düşünmenin imkânları üzerine yapmış olduğu çalışmalarıyla gündeme gelmiş olacaktır. Bu hususta homo sacer, Biyo-politika, politik teoloji, istisna hali gibi kuramlardan yola çıkarak, ulus-devlet, politik özne, şiddet, egemenlik gibi kavramlar üzerinden ilerleme kat edecektir.

¹⁹¹ Agamben, *Çocukluk ve Tarih*, s. 24.

¹⁹² Mills, “Agamben, Giorgio | Internet Encyclopedia of Philosophy”.

Siyasal alana olan ilgisi ve bir proje dâhilinde ürettiği fikirleri büyük oranda 1990'lı yıllarda başlamaktadır. Yarım yüzyıl boyunca Doğu Avrupa siyasetinde önemli rol oynayan Sovyetlerin çözülmesi, büyük bir komünizm müdavimi olan Çin'de komünizmin yozlaşmışlığına yönelik protestoların artması ile birlikte Avrupa'da kartlar yeniden dağıtmaya başlanır. Soğuk savaştan sonra dünyanın nasıl toparlanabileceğine yönelik çözümler üzerine düşünceler başlar ve milliyetçilik sorunu tekrardan alevlenir. Agamben, oluşacak yeni politik aygıtın şeklinin nasıl olacağı üzerine düşünürken bundan doğabilecek milliyetçilik sorununa- ki daha evvelinde insanları büyük bir şiddete götüren durum olduğu Avrupa ve dünya tarihinde yaşanmıştı- alternatif olarak yeni çözümler ortaya atmaya çalışır. Bunu siyasal alana dair kendi düşüncelerini gördüğümüz 1990 yılında yayınlanan '*Gelmekte Olan Ortaklık*' eserinde ele alıp inceler. Sunduğu alternatifi ise tekillikten yana olmaktır. Bu tekillik hem ulus- devletin sınırlarına hâlel getirmeyecek hem de kendisini dayatma yoluyla oluşabilecek şiddeti önleyecek bir yöntemdir. Bu durum bir kayıtsızlık değil aksine olduğu haliyle bir tekillik sahibi olur. Bunu şu şekilde ifade eder;

“Bunda, şu-ya da-bu varlık [öyle liginde-varlık] kendisinin o ya da bu kümeye, şu ya da bu sınıfa (kırmızılar Fransızlar, Müslümanlar) aitliğini belirleyen şu ya da bu özelliğe sahip olmasından geri alınır, bu geri alınma her türlü cinse özgü aidiyetin yokluğu ya da bir başka sınıfa ait olması için değil “öyle-olması, kendi kendine ait olması içindir. Böylece, sürekli olarak aidiyet koşulunda saklı kalan (bir /y e ait öyle bir x var) ve hiçbir şekilde gerçek bir yüklem olmayan öyle-olmak kendiliğinden gün ışığına çıkar: öyle olarak [olduğu haliyle] dışa serilen tekillik, her ne istersendir, yani sevillebilir olandır. Aşk, aşık olunanın şu ya da bu özelliğine (sarışın, küçümencik, narin, topal olmasına) yönelmediği gibi tatsız bir genellik (evrensel aşk) adına onları görmezden de gelmez: Aşk nesnesini tüm yüklemeleriyle, varlığını öyle olduğu haliyle ister.”¹⁹³

Agamben'in siyasi düşüncesinin ufkunu belirleyen düşünürlerden isim zikretmek gerekirse biyo-siyaset bağlamında Michel Foucault, egemenlik ve istisna halleri bağlamında Carl Schmitt, siyasal şiddet bağlamında Walter Benjamin'e değinilmelidir. Agamben, Foucault'un özellikle biyo-politika üzerine olan fikirlerini Hannah

¹⁹³ Giorgio Agamben, *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, İstanbul: Monokl yayınevi, 2018, s. 13.

Arent'den de öğrendikleriyle harmanlayıp daha radikalleşmiş bir halde eserlerine konu edinir. Agamben'in Foucault ile kurduğu ilişki en az Benjamin ve Heidegger ile kurduğu ilişki kadar karmaşıktır. Ona göre Batı'nın siyasi geleneği *zoe* ve *bios*'a göre iki kategoriye bölünmüştür. Bu iki kategori daha sonra önemli '*çıplak hayat*'in ortaya çıkmasına önayak olacaktır. Böylece Agamben, Batı demokrasisinin temel ilkelerini sorgular bir hale getirmektedir.¹⁹⁴

Foucault'un bilhassa biyo-siyaset¹⁹⁵ kavramından esinlenerek eleştirisini gündeme getirir. Foucault, biyo-siyaset kavramını ilk olarak *Cinselliğin Tarihi* isimli kitabının birinci faslı olan *Bilgi İstenci*'nde¹⁹⁶ gündeme getirir. Devlet artık sadece kendisini tehdit edenleri değil bütün halkı kendi denetimi altına almayı hedeflemektedir. Bir diğer ifadeyle artık toprağa dayalı bir devlet değil de bir nüfus devleti olma yönündeki kayma hareketine dikkat çeker. Bu şekilde bir kayma ile denetim kuran devlet, karşısında vergilerini zamanında ödeyen ya da devleti tehdit edecek herhangi bir faaliyette bulunmayan, uysallaştırılmış bir halk ister. Sağlığın, tıbbın ve hatta buna bağlı olarak aşı uygulamalarının devlet kontrolü dâhilinde ilerlemesi bu yaklaşıma örnek olarak verilebilir. Elbette ki böylesi bir uygulamayı ne Agamben ne de Foucault büsbütün olumsuzluk durumu olarak görmez. Fakat nihayetinde bünyesinde bir sinsilik barındırdığını da atlamamak gerektiğini vurgular. Agamben, *Homo Sacer*'da bu durumu: "Bir ve aynı anda hem yaşamı korumak hem de bir soykırıma izin vermek mümkün olmaktadır." diye ifade eder. Agamben, Foucault'un aksine bu durumun temellerini modern zamanlarda değil aslında Batılı siyasal düşüncedeki tehlikeyi izhar etmek için antik Yunana kadar dayandırmaktadır. Bu tavrıyla Foucault'un kuramının bir düzeltilişi ve revize edilmiş hali olarak sunar.¹⁹⁷

Agamben, siyaset felsefesini temellendirirken yalın hayat anlamına gelen '*zoe*' ve çerçeveleri çizilmiş bütüncül bir hayat olarak '*bios*' olmak üzere iki kavram önem arz etmektedir. *Zoe*, insan hayatının basit var oluşudur, esasında var olmanın, diri olmanın ta kendisidir. Dolayısıyla bu durum insanda, hayvanda, tanrılarda ortaktır. Henüz herhangi bir vasfa sahip olmayıp belli bir kimliği yoktur. *Bios* ise *zoe*nin ötesinde

¹⁹⁴ Murray, *Giorgio Agamben*, s. 89.

¹⁹⁵ Agamben, biyo-siyaset kavramı yerine sıklıkla biyo- iktidar kavramını kullanır.

¹⁹⁶ Michel Foucault bu bölümünde siyasi bir aygıt olan modern devletin bütün nüfus üzerine nasıl denetim ve tahakküm kurduğundan bahseder.

¹⁹⁷ Murray, *Giorgio Agamben*, ss. 90-95.

kolektif ve nitelikli bir siyasi yaşayış şuuru gerektirir. Agamben'in daha evvel dil tanımında ifade ettiği çocukluk hali (bebeklik) zoe kategorisinde denk gelmekteyken bios ise antik Yunan demokrasisinde temellerini bulan polistir. Bu iki temel kavrama bağlı olarak ortaya çıkan ve değinmemiz gereken bir diğer mühim kavram ise 'çıplak hayat/nude vita'dır. Zoe ve bios arasındaki bölünmede ortaya çıkar. Çıplaklık ifadesiyle zoe nitelendiğinden siyasal hayat içerisindeki polise denk düşmektedir. Başka bir ifadeyle eşikte durma- eşikte kalma halidir. Agamben, çıplak hayat'ın sınırlarını daha da belirginleştirebilmek için egemenin istisna mantığını da incelemeyi uygun görür. Bu bağlamda siyaset felsefesi üzerine düşüncelerinden etkilendiği kişi Carl Schmitt'in düşünce çizgisinden faydalanır. İstisna yani bir OHAL (Olağanüstü hal) fikriyle egemenlik mantığını inşa eder. Egemen bir yönüyle temel yasalarını belirleyip hukukun dışında/üstünde dururken bir yönüyle de mevcut düzenin içindedir çünkü askıya aldığı hukuk düzeninin egemenidir. Dolayısıyla istisna dediğimiz şey, egemenin hukuki kuralları bir süre zarfı boyunca etkin bir biçimde askıya alarak bu süre zarfında kendisini yargı-yasama konumuna yerleştirmesidir. Başka bir ifade ile egemen bu konumda olağanüstü hal ilan edebilir, herhangi bir kriz ve felaket anında ulusal güçler devreye girerek hukukun normal işleyişi askıya alınabilir. Bu duruma örnek olarak Amerika ikiz kulelerin vurulduğu 11 Eylül olayı verilebilir. Başkan George W. Bush, ulusal güvenliğin ihlali neticesinde olağanüstü hal güçlerini devreye sokmuştur. Bu anlamda egemen hem yasa koyucu hem de yasa koruyucu olabilmektedir. Başkan hukuksal düzene müdahalede bulunabildiği için kendisine egemen denilmektedir. Agamben'in, Schmitt'en ödünç aldığı istisna kavramına göre istisna: bütüncül bir halde siyasal alanın dışına bırakılmış olarak değil de dışarıya alınmış olarak değerlendirmek gerekmektedir. *İstisna Hali* eserinde Agamben, "Sonuçta gerek direniş hukukunda, gerek istisna halinde söz konusu olan, kendi içinde hukuk dışı olan bir eylem alanının hukuki anlamının ne olduğu sorunudur."¹⁹⁸ şeklinde ifade eder. Bu durumda istisna hali, hukuksuzluğun hukukta yer bulmuş halidir. Elbette ki hukuksuzluk diye ifade ettiğimiz şey hukukun işleyişinin güvenliği bağlamında hukuk dışı olan bir güç tarafından içlemesiyle hukukun kendi işleyişinin dışarda kalmasıdır. Bir diğer ifadeyle içleyici bir dışlama yaratılmaktadır. Agamben'in de tercih ettiği ifadeye göre istisna hali dışarı ve içerisi arasında duran bir eşiktir.

¹⁹⁸ Giorgio Agamben, *İstisna Hali*, 2. İstanbul: Ayrıntı, 2020, s. 21.

Hukuk işleyebilmek için her zaman kendisine bir dışarı yaratmak zorundadır. Bu durumda yeni Batılı siyasal düzenin yeni dikotomisidir. Örneğin kurallara uyan vatandaş ve bu kurallara uymayarak dışarda kalan suçlu gibi. Agamben genel olarak bu durumu *homo sacer* olarak dışarıda kalan ve egemen tarafından yerleşilen konum olarak hukukun içini anlamlı kılar. Agamben bu *istisna hali* tartışmalarında artık istisnanın ve hukukun ya da normun ayrımsızlık bölgesine girdiklerini ve istisna hükmü ile hukukun hükmünün birbirinden ayırt edilemez hale geldiğini ifade eder.¹⁹⁹

Agamben, egemenin istisna halini normalleştirme sürecine dair verdiği bir diğer örnek ise son yıllarda deneyimlediğimiz ve küresel bir etkiyle tüm dünyada konuşulur hale gelen icat edilmiş salgın meselesidir. Salgının egemen için getirilerini ve götürülerini hesaplarken bu durumun egemenin istisna halini normalleştirme süreci olarak değerlendirdiği neticesine ulaşır. İnsan yalnızca bedene indirgendiğini ifade ettiği *Çıplak Hayat ve Aşı (La nuda vita e il vaccino)* isimli yazısında bu durumu şu şekilde ifade eder:

“Artık mesele tam olarak sağlık değil, ne sağlıklı ne hasta olan bir hayattır – ki bu haliyle, potansiyel bir hastalık taşıyıcısı olarak, özgürlüklerinden mahrum edilebilir, her türlü yasağa ve denetime maruz bırakılabilir. Bu anlamda tüm insanlar fiilen asemptomatik hastalardır. Hastalık ile sağlık arasında gidip gelen bu hayatın yegâne kimliği, test ve aşı yapılacak biri olmaktır – tıpkı yeni bir dinin vaftiz töreni gibi, vaktiyle yurttaş denen ve şimdi ters yüz edilmiş o figürü tanımlayan unsurlardır bunlar. Bu vaftiz kalıcı değildir, zorunlu olarak geçicidir ve yenilenebilir. Her an her yerde sağlık sertifikasını göstermesi şart koşulan yeni yurttaşın, artık bölünmez ve devredilemez hakları kalmayacak, sadece sürekli yeniden kararlaştırılıp güncellenmesi gereken mecburiyetleri olacaktır.”²⁰⁰

Agamben’in siyaset felsefesinde hususi bir meşguliyetle ele aldığı bir diğer mesele egemenin istisna mantığında ortaya çıkan ‘*homo sacer*’ (kutsal insan)dediği figürdür.

¹⁹⁹ Murray, *Giorgio Agamben*, ss. 97-99.

²⁰⁰ Giorgio Agamben, “Çıplak Hayat ve Aşı | E-Dergi, Sanat Tarihi”, *Çıplak Hayat ve Aşı*, 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ciplak-hayat-ve-asi/6144>.

Bu figür toplumsal hayattan tamamen dışlanmazken, hayvan kategorisinde de değerlendirilmez. İşte şehir insanı ve doğa durumundaki sınır tam olarak bu noktadan ortaya çıkar. İstisna durumu da bu sınırdan mülhem daimilik kazanır. Siyasi hayatı elinden alınmış, hukuktaki dayanakları kesilmiş ve buna bağlı olarak da herhangi bir tehdit olmaksızın öldürülebilir olan bu insanlara eğilir. Kendi toplumumuzda da çokça duyduğumuz egemen tarafından hukuk dışı bırakılmış kimselerin faili meçhul ölümlerini kutsal insan kategorisinde değerlendirebiliriz. Agamben *Homo Sacer* isminin nereden geldiğini eserinde şu şekilde ifade eder:

“Kutsal insan, bir suçtan dolayı halk tarafından yargılanan kişidir. Bu kişinin kurban edilmesine izin verilmez. Fakat bu kişiyi öldüren birisi cinayet işlemiş sayılmaz. Gerçekten de tribuna hukukunun ilk yasasında şöyle denmektedir: ‘Birisinin, plebisite/ kamuoylamasına göre kutsal olan bir insanı öldürmesi cinayet sayılmaz.’ Bundan dolayı da kötü ya da murdar(impure) bir adama kutsal demek adettendir.”²⁰¹

Homo Sacer’da egemen, istisna gibi hukukun dışına çıkartılmış kişidir fakat bu dışarda kalma durumu dışlanma olarak değil de eşikte durma halidir. Nihayetinde bugün bizi içleyen hukuki düzen siyasal yaşamdan her an dışlama ihtimaliyle yüz yüze getirebilir. Bu duruma kendi siyasal düzenimizden örnek verecek olursak bir darbe girişimi ile başa gelen egemenin kendisinden öncekileri cezalandırmak için koyduğu yasaların günü geldiğinde kendisini de yargılayacak bir yasaya dönüşmesi şeklinde ifade edilebilir. Bu şekildeyse kutsal hayat siyasal çalkantıların nesnesi haline gelmektedir. Bir başka ifade ile doğmuş olmak siyasal alanın içerisinde ya da dışarısında bulunmak ile kâfi derecede eş değerdir. Hayatın tümü siyasallaşarak hayatın üzerine katacağımız başka özsel değerler kalmamaktadır, her hayat ya siyasal olan tarafından içselleşmiş ya da dışsallaşmıştır.²⁰²

Agamben tarafından *homo sacer* düşüncesine verilebilecek en güzel örnek ise 21. yy. modern devletlerin ciddi bir problemi olan mülteci/muselman meselesidir. Mültecilik olgusu, bir devletin vatandaşı olan kimselerin devlet tarafından hangi açılardan içrelenebileceği ve bir vakit sonra daima nasıl dışlayabilineceği meselesini tartışmalı hale getirmektedir. Bugün mültecilik ya da bir başka ifade ile vatansızlık ve

²⁰¹ Murray, *Giorgio Agamben*, s. 100.

²⁰² Murray, *Giorgio Agamben*, ss. 101-3.

hukuksuzluk hali büyük bir oranda artmakta ve dünya üzerinde gittikçe kalabalık bir alanı işgal etmektedir. Bu durumun en çarpıcı örneğini Agamben, Hitler'in Yahudilere yapmış olduğu zulmü örnek vererek anlatır. Bir zamanlar vatandaşı bulundukları Alman hükümetinin onları daha sonra vatandaşlıktan çıkartarak her türlü hakları elinden alınmış, sadece var olmalarıyla yani zoe oluşlarıyla çıplak hayata indirgenmiş olan yurttaşların durumunu kalifiye bir örnek olarak verir. Vatansız olmaları, yersizleştirilmiş insan olmaları, onları hukukun dışına itmiş ve toplanma kampları istisna bölgelerinin örneği haline gelmiştir. Bulundukları dönemde onların haklarını savunacak herhangi bir hukuksal düzleme referans mevcut değildi. Bu durumdan doğan hukuksal boşluk alanında siyasal olanın tamamen dışına itilmiş bir vaziyette çıplak hayattan ibaret konuma gelmişlerdir. Bu kimseler egemen iktidar için salt çıplak, biyolojik yaşamdan başka bir şey ifade etmemektedir. Bu haliyle biyo-siyasetin uç noktalarını ve sınırlarını açığa çıkartıyor. Esasında pek çoğumuz bu durumla karşı karşıya gelmemenin garantisini modern dünya düzeninde hiçbir zaman veremeyeceğiz.²⁰³ Mülteci sorunu dünya küresel siyasetin önemli bir meselesi haline gelmiştir. Agamben bu durumu eserlerinde açıkça dile getirmese de o minvalde söylemleri mevcuttur örnek vermek gerekirse *Homo Sacer* eserinde:

“Kutsallık, çağdaş siyasette hala mevcut bulunan bir kaçış hattıdır; bu, gittikçe büyüyen ve karanlıklaştıran mıntikalara doğru yol alan ve en nihayetinde de vatandaşların biyolojik hayatlarının kendisiyle çakışan bir hattır. Eğer bugün artık belirgin bir kutsal insan tipi yoksa bunun nedeni herhalde şudur: Bugün hepimiz *homines sacri* 'yiz.”²⁰⁴

Hülasa sonuç olarak şunu ifade etmek gerekir ki Agamben'in, Batılı siyasal geleneğe dair çizdiği bu olumsuz portre, siyasal şiddet tarafından gasp edilmiş hayatların örnekliğini mevcut düzenden vermektedir. Siyasal düzen gittikçe kısırlaşmakta ve yükselen nihilizmle birlikte hesapsız büyümektedir.

2. AGAMBEN VE ÇAĞDAŞ ESTETİK: SANATTA İÇERİKSİZLEŞME

Çalışmanın ilk sayfalarından bu yana çağdaş estetiğin gelmiş olduğu son durum hakkında yeterli bir donanıma sahip olmak için belli bir dönüşüm içerisinde gelişen sanatın arka planı verilmeye çalışıldı. Çağdaş estetiğin Agamben tarafından ele alınan

²⁰³ Murray, *Giorgio Agamben*, ss. 104-6.

²⁰⁴ Murray, *Giorgio Agamben*, s. 107.

eleştirilerin tarihsel dönemlere yaptığı atıfları ele alındıktan sonra Agamben'in çağdaş estetiğin geldiği durumu analiz ederken kullandığı kavramları biraz daha açmılayarak referans alınan *The Man Without Content* Türkçeye tercüme edildiği haliyle '*İçeriksiz Adam*' kitabından destek alınarak bütüncül bir perspektifle problem ele alınmaya çalışılacaktır. Eserin ismi dikkate alındığında şaşırtıcı gelen şey, eserini felsefi bir temadan esinlenmek yerine Robert Musil'in *Niteliksiz Adam* isimli romanından esinlenerek koyulmuş olmasıdır. Agamben'in *İçeriksiz Adam* kitabı 10 bölümden oluşmakla beraber her bölümde çağdaş estetiği farklı açılardan ele alarak değerlendirmelerini yapmaktadır.

1970 yılında yayınlanan ve henüz Agamben'in akademik dünyasında siyaset ve hukuk felsefesi rüzgârlarının nispeten esmediği bir döneme tekabül eden eserde Agamben, modern estetik düşüncesinin günümüzdeki vaziyeti hakkında fikirlerini tahdis etmektedir. Kitabın başlık seçiminden de anlaşılacağı üzere Agamben'in çağdaş zamanlarda, içeriksizlikle itham ettiği şey hem sanatın kendisi hem sanatçı hem de seyircidir. Bu kavramlar günümüzde mevcudiyetlerini korusalar dahi kendilerine kadim dünyada atfedilen kutsallıklarını yitirmiş ve yüksek mertebelerde aşağılanmış bir vasıfla ikame etmektedirler.

Eserde ele aldığı temel sorun, nihilizmin yükselişi ile sanatın yazgısı arasında bir ilişkinin olup olmayacağı, şayet bir ilişki var ise bunun nasıl bir ilişki olduğu, soruları üzerinde durur. Agamben'e göre Heidegger'in de dediği gibi Nihilizmin yükselişi bir takım tarihsel akımlardan biri mi yoksa tüm Batı tarihinin temel hareketi midir? Bu temel sorun çerçevesinde Agamben, sanatın kaderini Antik dünyadan çeşitli örnekler vererek yorumlamaya koyulacaktır. Ustası Heidegger gibi, Batı düşünce dünyasının üzerinde vücut bulduğu sanat alanındaki düaliteleri hesaba katıp bunların bir dekonstrüksiyonunu yaparak ilerleyecektir. İlerleyen sayfalarda ele alınmaya çalışılan düalitelerden birkaçını zikretmek gerekirse bunlar; sanatçı/deha- seyirci, sanatçı- sanat eseri praksis-poiesisdir. Agamben *İçeriksiz Adam* eserinde sanatın ölümünü her ne kadar ilan etmese de Hegel'in diyalektiğinden de destek alarak artık sanatın kendi kendisin feshetme yolunda ilerlediğini ve yükselen nihilizmle birlikte erken bir ölümle başa baş gittiğini açıklığa kavuşturmaya çalışır. Antik dünyadan meseleyi ele alarak Platon için sanatın konumu ve gücünün öneminden başlar. Orta çağda sanatın büyüğü dolayısıyla ibadethanelerde kullanılmasının gelen müminlerin kafasını dağıttığı

yönündeki gerçekte tanrısal olmayan sanatın kötülenmesiyle devam eder. Peşinden Kant ile birlikte sanattaki deha nosyonunun ortaya çıkmasıyla, hakikatten ve iyiden farklı bir menzile yerleşmesini ve aynı zamanda Nietzsche'nin Kant eleştirisi bağlamında sanatın, çıkarsız bir beğeni yargısının nesnesine dönüşmesini eleştirir. Aynı zamanda koleksiyoncuları ve Heidegger'den mülhem aldığı fikirle müzelerin günümüz sanat dünyasındaki ticarethanelere dönüşerek endüstrinin ve reklamların en kullanışlı nesnesi haline gelmesini ve yine Marx felsefesinden ödünç aldığı ve güncelliğini koruyan bir kavram olan praksisin, poiesisin yerine geçerek sanatın fabrikasyon üretime dönüştüğünü incelemesiyle eleştirilerini genişletir.

Agamben'in erken yaşam öyküsünde sanata olan ilgisinin çocukluktan beri var olduğunu ve bu ilginin aileden geldiğini hayatından kısaca bahsedildiği çalışmanın ilk sayfalarında yer almıştı. Aynı zamanda eğitim yıllarında bulunmuş olduğu camialardan dolayı karşılaştığı kişilerle kurmuş olduğu dostluk ilişkileri de hesaba katılırsa sanat camiasındaki pek çok problemten haberdar bir konumda olduğu anlaşılmaktadır ve bu haberdar olma hali onun modern çağdaş sanatla hesaplaşmasına yol açmıştır.

2.1. Estetik'in 'Çıkarsızlık'ından Sanattaki İçeriksizleşmeye

Deha ve beğeni yargısına yapmış olduğu vurgu Agamben'in eleştirisini üzerine inşa ettiği bölünmeye dair en önemli konulardan biridir. Agamben'in, sanat anlayışı ve eleştirisine zemin hazırlarken, Kant'ın sanat anlayışına yapmış olduğu vurgudan dolayı bir evvelki bölümlerde ana hatlarıyla verilmeye çalışılmıştı.

Agamben, Kant'ın sanat anlayışına yönelik eleştirilerini ilk olarak kitabın birinci bölümü olan *En Tekinsiz Şey*²⁰⁵ bahsinde ele alır. Kant eleştirisine başlarken Frederich Nietzsche'nin *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* eserinden destek alarak eleştirir. Nietzsche, Kant'ın kullandığı 'çıkarsız haz' ifadesini sert ve istihzai bir şekilde eleştirir.²⁰⁶ Nietzsche'ye göre Kant, güzelliğe bir bilimsel alan tahsis ederek sanatın saygınlığını koruyabileceğini düşünmüştü. Nietzsche'nin Kant'ı eleştirdiği ana teması sanatı ve güzel olanı seyirci tarafından değerlendirmeye baş başa bırakmasıydı. Bir başka ifadeyle güzel, seyircide deneyimlenen bir tanıma hapsediliyordu. Bu bağlamda Kant'ın 'çıkarsız haz sunan, güzeldir' tanımının geçersiz olduğunu, güzele çıkarsız yaklaşmanın mümkün olmadığını Stendhall'ın (bir mutluluk vadeden şey güzeldir) tanımı ile

²⁰⁵ Agamben, bu başlıkla insanın Thekne'ye yani bir şeyi yokluktan varlığa getirme yetisine sahip olduğundan en tekinsiz varlık olduğunu ifade etmektedir.

²⁰⁶ Giorgio Agamben, *İçeriksiz Adam*, İstanbul: Monokl yayınevi, 2019, s. 13.

karşılaştırarak ifade eder. Bu durumda Kant ve Stendhall arasında haklı olan kimdir diye sorar. Nietzsche, çıplak bir kadın heykelini hala çıkarsız izleyebileceklerini iddia ediyorlarsa estetikçilerimiz buna artık gülebiliriz diyerek istihzai bir tavırla Kant'ı eleştirir.²⁰⁷ Estetik, sanatı, bilimsel kalıplara hapsedip (süje ve obje arasındaki ilişkinin nesnesi yaparak) estetik nesne ve özne arasındaki temel bölünmeyi sağlayarak onu özerkleştirip münferit bir alan olarak sunar. Agamben'in, Kant'ın sanatı yahut sanatın konusu olan güzel'i çıkarsız bir hazzın nesnesi olarak seyircinin inisiyatifine teslim etmiş olması eleştirdiği bir diğer konudur. Agamben, bu terk ediş halini sanatın ve seyircinin içeriksiz bir hal alması olarak ifade edecektir. Nietzsche'ye göre güzel olanı estetikten ve seyircinin duyarlılığından ayırmak gerekmede ve bunun yerine sanatçının dionysoscü²⁰⁸ yönüne yani yaratıcılığını sergilediği deneyimsel alana bırakmak gerekmektedir. Nihayetinde sanat kendi hakikatini ne sanatçıdan ne seyirciden ne de bir başka şeyden alır, sanatın hakikati kendi içinde mevcuttur. Bu duruma modern sanat üzerine eleştirel düşünceleri olan Heidegger'den de örnek vermek gerekirse; ona göre 'güzellik, varlığın aydınlanmasıdır, doğruluktur(hakikattir).' Elbette burada doğruluktan kastedilen şey mantık-bilimsel bir doğruluk değil metafiziksel bir doğruluktur. Bu doğruluk anlayışı Grekçe'de "aletheia" olarak ifade edilir. Batı felsefesindeki bozulma tam da hakikat kavramının değişmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Heidegger'de doğruluk, aletheia kavramıyla anlaşılmalıdır. Heidegger için doğruluk, var olanın kendisini gizlilikten kurtarmasıdır. Şayet doğruluk, bir yapıtta gizliliğini ortaya çıkartacak şekilde ifşa ederse görünür ve güzellik böylece oluşur.²⁰⁹ Esasında hakikat, bir ifşa yoluyla sanat eserinde güzel olarak ortaya çıkar. Yani bir nevi sanat ya da sanat eseri hakikatin kendini ifşa ettiği alanlardan biridir. Günümüzde unutulmuş ve atlanılan ana temalardan biri de budur. Agamben, Artaud'un *Tiyatro ve İkizi* eserinden

²⁰⁷ Friedrich Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, İstanbul: Say Yayınları, 2020, ss. 122-24.

²⁰⁸ Nietzsche'nin de sanat anlayışını bina ederken kullandığı Dionysoscü ruhun hangi zemine tekabül ettiğini oturtmak gerekir bunun için de Nietzsche'nin sanat anlayışındaki temel bölünmeyi sağlayan iki kavramdan bahsetmekte fayda var. Bunlar Putların alacakaranlığı kitabında bahsettiği Zeus'un iki oğlu olarak kavramsallaşmış Apollon ve Dionysos'dur. Bu iki mitolojik tanrısal soluğun sanatlar içinde tekabül ettikleri yerler ise şöyledir; Apolloncu ruhun sanat görüşünde; oluş ve değişme anlaşılmalıdır, bu yüzden bunlar gerçek değildir ve oluş ve değişimdeki coşkuya karşı çıkılmalıdır. Apolloncu sanatların göze hitap eden sanatlar olduğunu belirtmek gerekir. Bu sanatlar öncelikle mimarlık ve heykeltıraşlık, bunların yanında çömlekçilik, oyma, bezeme, süsleme ve resimdir. Dionysoscü ruh ise kaotik ve yıkıcı gücün ifadesidir. Apolloncu ruhun karşıtı olan Dionysoscü ruh, insandaki yaşama isteği ve gücünün dinamik ve tutkulu dışavurumu, insanın esrime (vecd) ya da sarhoşluk hali içinde kendisini içtepi ve atılımlarına bırakmasıdır. Hayatı evetleye, bolluğun ve doğurganlığın simgesi olmasından dolayı Nietzsche, Dionysos'un gerçekçi yönünü her daim vurgular.

²⁰⁹ Tunalı, *Estetik*, ss. 237-39.

de alıntı yaparak Nietzsche'nin ön görüşünü destekler nitelikte Batılı kültür ve sanat anlayışına mensup insanın kokuşmuşluğunu dile getirir;

“Bizim sağladığımız kültürü yitirmemize neden olan şey, Batılı sanat düşüncemiz ve ondan yararır. Sanat ve kültür evrensel olarak yapılanın tersine, birbiriyle uyuşmaz. Gerçek kültür etkisini coşkusu ve gücüyle gösterir, batılı sanat ülküsü ise ruhu, güçten soyutlanmış ve coşkusunu seyretmekle kalan bir davranışa sürüklenmeyi amaçlar. Bu da, tembel, yararsız bir düşüncedir ve en kısa zamanda ölümü getirir.”²¹⁰

Artaud, aynı eserindeki “*Tiyatro ve Veba*” bahsinde, Aziz Augustinus'un, tiyatro ve veba arasında bir ilişki kurarak tıpkı vebanın insanı ve toplumları yiyip bitirmesi gibi sahne sanatlarını da bir toplumun ruhunun ölümünden sorumlu görür. Tiyatroyu, gerçeklik ve tehlikeyle kurmuş olduğu büyülu bağdan dolayı bir tehdit olarak görmesi Artaud'un, tehdit olarak görülse dahi bir değer nişanesi olmasından dolayı o dönemlere duymuş olduğu özlemi ifade ederek devam eder.²¹¹

Ortaçağ Avrupası'nda sanata yönelik nefretin toplanması estetik fenomenin özerk değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Her ne kadar özerkleşme Kant'la sistemleşmiş olsa da estetik fenomenin özerkleşmesi durumunun ilk kaynaklarına Ortaçağ Avrupasında da denk gelmekteyiz. Agamben, Ortaçağ Avrupası'nda başlayan estetiğin özerkleşme serüveninin ayinler esnasında müziğin, inançla uyanması gereken imanî duygununun önüne geçtiğini belirtir; “Psikoposların talimatlarında yer alan bu değerlendirmeler, ars nova'nın müzikal yenilikleri karşısında, dini ayinler sırasında ezgi modülasyonunun ve fractio vocis'i yasaklıyordu, çünkü bunlar çekicilikleri ile, inançlıların dikkatini dağıtıyordu.”²¹² Bu bağlamda Ortaçağ Avrupası'nda benimsenen genel sanat düşüncesine göre sanatın bir işlevselliği olmalıydı yani başka bir ifade ile belirtmek gerekirse bir çıkara hizmet etmesi gerekiyordu. Büyük bir olasılıkla Ortaçağlılar, asıl sanatçıların ya da sanat uzmanlarının kurgu tekniği üzerinde yargıda bulunurken, sanattan anlamayan ve bu alanda uzman olmayan kimselerin ise yalnızca sanattan zevk duyduklarını ifade ederler. Aziz Tommaso'ya göre salt zevk durumuna yönelik sanat fikri de ancak kadının süslenmesi ve oyun oynanması olarak

²¹⁰ Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, t.y., ss. 13-14.

²¹¹ Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, s. 25.

²¹² Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 15.

değerlendirilir ki bu bahsedilenler dahi yine içinde bir amaç barındırmaktadır. Kadın, eşi için saçlarını süsler ve oyun, yorgunluğu dağıtmak için oynanır, bunlar bu amaçlılıklarıyla güzeldir.²¹³ Dolayısıyla sanatın özerk değerlendirilmesine dair estetikvari değerlendirmeleri ilk nüvelerini o dönemde vermiş olsa dahi, ideal olan olarak görülmemiştir.

Agamben, Ortaçağdan bugüne geçiş yaparak, tarihte sanatın bugün gibi hiç bu kadar yüceltilmiş bir alçaklığın içinde bulunmadığını, Antik dünyanın önemli figürlerinden biri olan Platon'un şiire karşı olan menfi tavrı üzerinden örnek verir. Platon'un, sanatı²²¹ tahayyülünü kurduğu şehir devleti için tehlikeli olduğunu ifade ederek onu devletten kovulması gerektiğini vurguluyordu. Yine aynı şekilde Platon'da da Artaud'un duyduğu özlem gibi sanatın gücünün ve büyüünün farkına varılmış ve bu durum bir tehdit olarak görülmekteydi. Bu tavrın bizi hayrete düşüren sebebi ise sanatın artık bizleri Platonu etkilediği kadar etkilememesidir. Agamben bu durumu şu şekilde ifade eder;

“Platon'un genel olarak Yunan dünyasının sanatla ilgili deneyimi çok farklıydı ve bu deneyim, ilgisizlikle ve estetik hazla pek az ilgisi vardı. Platon, sanatın ruh üzerindeki etkisini o kadar büyük görüyordu ki, sanatın tek başına şehir devletinin temelini yıkabileceğini düşünüyordu. Buna rağmen sanatı yasaklamak zorunda kaldığında bunu ancak istemeye istemeye yapıyordu. Çünkü (Platon Devlet'inde) sanatın üzerimizde yarattığı büyüleyici etkinin farkındayız.”²¹⁴

Klasik dünyada sanat bir aşkınlığın yuvasıdır ve dolayısıyla bu aşkınlık karşısında duyulan hayret için dehşet ifadesi kullanır. Fakat günümüz sanatı, seyircinin sanata nüfuz ederek estetiğin ideal dünyası içinde çerçeveleyen bakış açısı karşısında dehşetli duruşunu yitirmek mecburiyetinde kalmıştır. Bugün sanatçılara sanatın şehir devletine kabul edilip edilmemesi gerektiği sorulsa ve bu görev bizzat çağımızın sanatçılarına verilse kendi yaşantılarına göre hüküm vererek sanatın devletten sürülmesi gerekliliği konusunda Platon'la ittifak halinde olurlardı.²¹⁵

Agamben, çağımızda sanatın hakiki anlamda ciddi sorun teşkil ettiğini belirterek bu

²¹³ Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, İstanbul: Can, 2022, s. 184.

²¹⁴ Platon, *Devlet* isimli eserinde sanatı eleştirirken çoğunlukla şiir sanatını kastetmekteydi.

²¹⁵ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 17.

meselenin acil surette masaya yatırılması gerektiğini vurgular. Bu durumda elbette yapılacak ilk hamle ise estetiğin yok edilmesi, sanat eserinin bilimi olan estetikçi anlayışın derhal tasfiye edilmesi gerekliliğidir. Agamben'e göre sanat, estetiğin yıkıcı potansiyeliyle temasını yitirmiştir. Bu iki alan arasındaki mesafe o kadar büyük bir hale geldi ki bu kayıp ve boşluk kaydedilmedi bile. Sanat, estetik disiplininin tarih boyunca ilgi kavramıyla nasıl daha az bağlantılı hale geldiğini ve sonunda estetik ile tamamen ilgisiz hale geldiği gözlemlenebilir. Estetiğin konusu zaman içinde modern sanatçı için bir tür slogan içeriği haline gelerek içeriksiz bir adama dönüşür. Sanatın alanını, bugün Batılı zihniyetin anladığı ve hazır bularak üzerinde düşünmeden yol kat ettiği alışılmış kavramlardan temizlemek gerekmektedir. Fakat bunu adeta bir dekonstrüksiyon yaparak ya da Nietzsche'nin ifadesiyle soykütüğünü çıkartarak sorgulaya sorgulaya bir yok etme işlemine girişmek gerekmektedir. Peki, zaman böylesine bir yok etme için gerekli olgunluğa ulaşmış mıdır? Elbette ki bu yok etme işlemi beraberinde sanat ve sanat eseri karşısındaki tüm olası anlam ufuklarımızı da yok edebilme riskini de taşımaktadır. Fakat tüm bu risklere rağmen eğer sanatın hak ettiği konuma ulaşmasını istiyorsak böyle bir yok etme işlemi kaçınılmaz olarak bizi beklemektedir.²¹⁶ Agamben, modern Batı düşüncesinin gelmiş olduğu aciz durumdaki haline şahit olmamızdan dolayı kendisini şanslı hisseder, bu durumu şu şekilde dile getirir:

“Ev alev alev yanarken yaptığım hiçbir şeyin anlamı yok. (...) ve ancak alevler içindeki bir evde ilk kez temel mimari sorununun görünür hale geldiği doğruysa, biz bugün batı estetik projesinin gerçek anlamını anlamak açısından ayrıcalıklı bir konumda olabiliriz.”²¹⁷

Evin alev alev yanmasıyla, Batı düşüncesinin, insanlığın en başından beri, biliminin, etiğinin, estetiğinin, teknolojisinin, demokrasisinin, kültürel havzasındaki pek çok unsurunun yani kısacası bütün tarihinin iflas etmiş oluşunu nasıl teşhir ettiğini açıklar. Egemenlerin ve iktidarların yönetim hırslarını nasıl meşrulaştırdıklarını, uygarlığın aslında bir barbarlık türü olduğunu belirtir. Buna bağlı olarak her türlü hümanistik söylemin, modern ifadelerin, rasyonalitenin insanı bir mel'un buhrana sürüklediğini

²¹⁶ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 19.

²¹⁷ Giorgio Agamben, “Ev Alev Alev Yanarken | E-Dergi, Sanat Tarihi”, çev. Ali Artun, 2020, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ev-alev-alev-yanarken/5924>.

dile getirerek modernliği lanetler. Bu kötümser tablo ile Agamben, herhangi bir propagandaya girişmez aynı zamanda bu enkazın ve yangının içinde çıkışın olmadığı bir halin tasvirini sunar. Agamben, dört bir yanımda alevler içerisindeyken duyarsız kalmanın mümkün olmayacağını ve alevin zamanla bizi de yutacağını ifade eder. Evin enkaz yığınının içinde bizler de oturuyoruz. Bu enkaz acil surette idrak edilmeli ve gereken tasfiye yapılmalıdır. Bu tablo çerçevesinde her ne kadar dilden, şiirden yana bir umut taşısa da elemli halin farkındadır. Fakat bu dil yahut şiirsel dil, alışılmış homojen anlatıları tekrarlayan dilden ziyade bir ad olmadan orada yine de de var olabildiğimiz, çocukluk halimizdeki dil halinden bahseder. Nihayetinde alevler içindeyken yapmamız gerekeni şu şekilde öğütler:

“Yanmakta olan evde daha önce ne yapıyorsanız onu yapmaya devam edersiniz, ama alevlerin size apaçık gösterdiği şeyi de görmeden edemezsiniz. Bir şeyler değişmiştir – yaptığınız şeyde değil, onu açığa vurma biçiminizde. Yanan evde yazılan şiir daha haklı ve hakikidir çünkü onu kimse duymayacaktır, çünkü alevlerden kaçabileceğinin hiçbir güvencesi yoktur. Ancak bir ihtimal bir okuyucu bulsa bile, o da o umarsız, anlaşılmaz, boğuk gürültüden kendisine seslenen şeyden kaçamayacaktır.

Hakikati ancak duyulma ihtimali olmayanlar; alevlerin durmaksızın yuttuğu evin içinden konuşanlar dile getirebilir.

Günümüzde insan kaybolmaktadır – tıpkı kuma çizilen, dalgaların sildiğı bir yüz gibi. Ama onun yerini almakta olanın bir dünyası yoktur artık; iktidarın ve bilimin hesaplarının insafına terk edilmiş, tarihi olmayan, çıplak ve sesi boğulmuş hayattan ibarettir. Ama belki de bu enkazdan başlayarak, ansızın veya ağır ağır, başka bir şey ortaya çıkabilir. Kesinlikle bir tanrı değil, başka bir insan da değil – belki yeni bir hayvan, başka türlü yaşayan bir ruh...”²¹⁸

Yukarıda ele alınan yazı elbette Agamben’in son dönem yazılarından biri olması hasebiyle aciz bir kabullenişin farkındadır. Dolayısıyla *İçeriksiz Adam* eseri nispeten erken bir dönemde kaleme alındığından bu olumsuzluk en azından aşılabılır umuduyla

²¹⁸ Agamben, “Ev Alev Alev Yanarken | E-Dergi, Sanat Tarihi”.

değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Agamben, modern sanatın sanatçıya vadettiği mutluluğu değil, en tekinsiz şeyle başka bir ifadeyle yaratma gücünü elinde barındırması ile Platonu, şairleri, şehir devletinden kovmaya sevk eden Tanrısal dehşetle hesaplaşması gerekmektedir. Sanatı, seyircinin insafına terk etmeden, Nietzsche'nin *Şen Bilim*'inden bir alıntıyla ne tür bir sanata ihtiyaç duyduğumuzu dile getirir. "Ah, gerçekten bir anlayabilseydiniz, sanata nasıl ihtiyacımız olduğunu... (...)bir başka sanata... sanatçılar için olan, yalnızca sanatçılar için olan bir sanata!"²¹⁹

Sorun tespit edildikten sonra Agamben, bu sorunun zeminindeki temelleri sorgulamaya koyulur. Estetik başlı başına bir sorun ise bunu sorun haline getiren nedir, estetiğin hangi ayağı modern sanatın infialine yol açmıştır? vb. sorular en yetkin ifadesini Kant'ın güzel karşısındaki çıkarsızlığında bulmaktadır. Çıkarsızlık yaklaşımı beraberinde estetik yargı problemini gündeme getirmektedir. Agamben'e göre şayet estetik yargı problemi sorgulanmazsa sanat parmaklarımızın arasından akıp gidecektir.

Agamben, *İçeriksiz Adam* isimli eserinin bir bölümünde estetik yargı meselesini Lautréamont'un şu sözüyle masaya yatırır: " Şiir üzerine yargılar, şiirden daha değerlidir." Bu sözün hakikati modern duyarlılığın yapısına işlemiş vaziyettedir. Sanat eseri karşısında kişi varlığını ona teslim etmedikçe ruhunun manevi ihtiyaçlarını karşılayamaz, bölünmelerden dolayı her ne kadar yakın dursa da esere farklı cephelerin insanı olma kimliği atılamıyor. Dolayısıyla eserin dünyasının sesine kulak verilmeden yargılar dile getiriliyor. Estetiğin insana sunduğu eleştirel çerçeveye eser hapsedilerek başka türlü olma imkânından mahrum bırakılıyor. Bu durumda artık sadece zevkin ötesinde kişinin yargılarının dışavurumu kalıyor. Modern insan için artık sanat yapıtı, ruhun esrime ya da ilahi bir korkuya kapılmasını sağlayan ilahi bir hayretin somut tezahürü olmaktan çıkıyor, estetik yargıların ayartıcı bir nesnesine dönüşüyordur. Sonuç olarak estetik yargılarla eser, artık değer ve anlam kazanır hale gelmiş oluyor.²²⁰

Estetik yargı problemi üzerinde hususiyetle durulması gerektiğini söyleyen Agamben, Kant'ın güzelliği tasnif etme şekline atıfta bulunur. Bu durumda Kant, güzeli 4 farklı aşamada inceler, 1- çıkar olmadan beğenme ya da beğenmeme, 2-kavramlardan ayrı olarak herkes tarafından kabul edilen yani kavramsız evrensel olarak güzel, 3- ereksiz ereklilik olarak güzel, 4- normsuz bir normalliğin nesnesi olarak güzel. Frederich

²¹⁹ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 20.

²²⁰ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 58-59.

Nietzsche *Putların Alacakaranlığı*'nda, Kant'ın bu tasnifine göre estetiğin bize sanatın kendisini değil de ancak renklenmiş cilalanmış bir gölgesini verdiğini belirtir. Agamben, Nietzsche'nin bu yaklaşımı üzerinde düşünmemizin gerekliliğini ifade eder. Bu yaklaşım üzerinden düşündüğümüzde şu üç noktayı kabul etmemiz gerektiğini söyler:

“1) eleştirel yargımızın, bir sanat eseri karşısında bize önerdiği her şeyin, tam olarak bu gölgeye ait olduğunu; 2) yargı eyleminde, sanatı sanat-olmayanla ayırarak, sanat olmayanı sanatın içeriğine dönüştürdüğümüzü ve 3) sanatın gerçekliğini yalnızca bu olumsuz kalıp içinde yeniden bulabildiğimizi. Bir eserin sanatsal yönünü inkâr ettiğimizde, bu eserde, onu canlı tutan temel şey haricinde bütün maddi unsurların var olduğunu söylemek isteriz,”²²¹

Bir başka ifadeyle tıpkı bütün parçaları tam olan bir kadavra üzerine çalışan tıp fakültesi öğrencisi gibi, yani estetik, esasında sanatı sanat-olmayanla düşünmeye koyulduğundan sanatın etrafını bir gölge gibi sarar. Neticesinde bize bir meyve verse bile özünü asla veremez. Hegel bu durumu daha sarıh bir ifadeyle ele alır. Sanatın içinde artık tinin gücü yoktur, eser her ne kadar mevcudiyetini korusa da ruhu uçup gitmiştir. Hegel, eserleri, tabiatın bize bir lütuf olarak ağacından koparılıp sunulmuş olduğu meyvelere benzetir. Ne onların yaşanmışlıkları vardır ne de onları taşımış ağaçla bağı olan toprak ve özüyle bağlantısı kalmıştır. Artık eserlerin dünyaları, kendilerini oluşturmuş etik yaşamları ve iklimleri ve yaşanmışlığı kalmamıştır. Dolayısıyla onlardan duymuş olduğumuz zevk, kendi hakikat ve tanrısal soluklarından değil bizim bilincimizin hakikatlerine bürünmüştür.²²²

Agamben, sanatı saran bu estetik ufku sorgulamaya açmadığımız sürece gölgeyi aşmamızın mümkün olmadığını düşünür. Kant, güzel olanı tartışma konusu ederken, estetik yargı meselesini gündeme getirmiş ve apriori temellerinin olup olamayacağını sormuştur. Sanatı bir kere estetik boyutta kavramaya gittikten sonra mantıklı olan yolun bundan başkasının olmadığını da biliyordu. Mesele sanat eserinin rasyonel olarak sorgulanmasından kaynaklanmaktadır. Esasında sanatsal güzelliği yargılarken öncesinde bir kavrama ihtiyacımız vardır çünkü bizden ayrı olarak onda aynı zamanda

²²¹ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 61.

²²² Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 71.

sanatçının özgür yaratıcı ilkesi vardır. Bu durumda beğeni ve dehâ ikilemi ortaya çıkacaktır. Bundan doğan problem ise bu ikilemin uzlaşamama sorunundan kaynaklanmaktadır. Bu durum estetik yargıda buluna figürü ve belki de buna bağlı olarak estetik eleştirmenleri yaratmıştır.²²³

Agamben, çağdaş sanatın, giderek geleneksel estetik yargı mekanizmasına başvurma zorlaştığını, günümüz sanat eserleri üzerinden görmemiz mümkün olmadığını ifade eder. Sanat ve sanat olmayanı ayırmak ya da böyle bir çabaya girmek son derece anlamsız görünmektedir. Yaratıcılık ilkesi yerine sanat alanına zorla sokulan hazır nesne merkeziyetçi itkisi, lekeler, delikler, sanat malzemesi olmayan malzemeler, (muz²²⁴, Pisuar²²⁵ vs.) sanat ile özdeşleştirilmeye çalışılır. Bu durum başlı başına bir tehlike olmasıyla beraber, sanatı sanat olmayandan ayırt etmemizi imkânsız hale getirir. Sanat- doğa arasındaki ayrım çalışmanın ilk bölümlünde verilmiş olmakla beraber çağdaş zamanda bu ayrım aşağılanmış bir şekilde ortadan kalkar. Agamben tüm bu olanlardan sonra sanat için tamda şimdi eleştirel yargıyı sorgulama nesnesi haline getirmesek, onun yerine olması gereken bir sanat anlayışı inşa etmeden boşlukta yok olup gideceğine kanaat getirir.²²⁶

2.2. Agamben’de Bölünme Düaliteleri

Modern batı düşüncesinin temel karakteristiklerinden biri de ikili karşıtlıklarla işleyen düalitelerdir. Söz konusu bu karşıtlıklar Batı düşüncesi geleneği boyunca varlığını idame ettirmişleridir. Modern Batı’nın düşünce yapısı varlık ve hakikate yaklaşımı göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde gerçeklik olgusu birbiriyle karşıtlık arz eden iki ayrı varlık alanında şekillenir. Dolayısıyla buna bağlı olarak hakikat ve bilgi anlayışı da bu ikili karşıtlıklar üzerinden inşa edilir. Modern Batı merkezli felsefe tarihlerinde çokça denk geldiğimiz bu karşıtlıklardan bir kaçını örnek verecek olursak bunlar, madde-form, yaşanan dünya- öte dünya, özne- nesne, numen-fenomen, olgu-değer, teori- pratik karşıtlıklarıdır. Bu karşıtlıklar tüm felsefe tarihi boyunca doğru-yanlış, hakikat- hakikat olmayanı birbirinden ayırt etme noktasında ölçüt teşkil etmektedirler. Zıtlığa mahkûm edilen düaliteler ışığında modern batı düşüncesi her zaman bir tanesini benimserken omuzlarında yükselmiş olmasına rağmen diğerini

²²³ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 62-63.

²²⁴ Mauruzzi Cattela’nın ‘WE’ sergisinde sergilediği eseri.

²²⁵ Marcel Duchamp’ın ‘Grand Centrel Palace’ de *Çeşme* ismiyle sergilediği eseri.

²²⁶ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 70.

mahkûm eden bir tavır sergilemiştir. Hangi dönem düalitesi olursa olsun karşıtlıklardan benimsediği, takdire şayan olan ve hakikatin ölçüsü iken karşısında olan daima hor görülmektedir.²²⁷

Agamben, Modern Batı düşüncesinin önemli bir sacayağını oluşturan bu düaliteler üzerinden çağdaş sanatın durumunu izah ederek eleştirisini yapar. Hâlihazırdaki bu çalışmayla Agamben'in çağdaş estetikteki düaliteler tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu çatışmaların belki de en acımasız Seyirci ve Sanatçı arasındakiidir.

2.2.1. Sanatçı ve Seyirci ikilemi

Günümüz sanat anlayışında, sanat eseri seyirci (sanatsever) tarafından onaylanmasıyla değerli hale gelmektedir. Adeta like sayısının niceliksel oranı, eserin kıymet-i harbiyesini belirlemekte ve onu bir daha yaratmaktadır. Postmodern çağda sanatçının ve seyircinin konumu hakkında izahatlar bir önceki bölümde ele alınmaya çalışılmıştı. Öz olarak hatırlamak gerekirse postmodern dönemde, her türlü seçkin düşüncenin güven zeminini kaybetmesinden dolayı her fikir 'anything goes' hükmündedir. Hakikat fikrinin kıstas zemini postmodern dönemle birlikte yok olmuştur. Tıpkı bunun gibi sanatçı ve seyirci arasındaki fark da önemini yitirmektedir. Agamben'in problematiği ışığında bizi bugün, Platon'un "Tanrısal Dehşet"ine, hangi sanat, nasıl ve ne yolla karşı karşıya getirecektir? Bugün Platon'un gözünden sanatı anlayabilir miyiz diye sorar.

Agamben, *İçeriksiz Adam* eserinin ikinci bölümü olan "Frenhofer ve İkizi" başlıklı bölümünde sanatçı ve seyirci bağlamına ulaşacak sanatsal üretimde farklı iki bölünmeden daha bahseder: retorikçiler ve dehşetçiler. Dile özgü temel iki anlamlılık üzerinden bu bölünmesini gerçekleştirir. Retorikçiler, bütün anlamı biçime indirgeyerek, ona has kılarak ve onda eriterek edebiyatın yegâne yasası/formu haline getirirler. Dehşetçiler ise anarşist bir tavırla bu yasaya karşı çıkıp adeta biçimin ve gösterge olanın sınırlarını aşarak ve dilin işaretlerinden arınarak mutlak hakikat ile karşı karşıya gelmeyi umarlar. Agamben, Yunanlılarda kullanılan alegori (allo agorenei) kavramına işaret ederek Yunanlılarda sanat eserinin alegorik olduğunu ifade eder. Bu ise şu anlama gelmektedir; eserin bize başka bir şey ilettiğini, içerdiği malzemeden ibaret olmadığını ve onu aştığını, biçimin içine hapsedilemezliğini kastedir. Esas olan yavanlıktadır. Dehşetçiler ve retorikçiler arasındaki ayrımı daha iyi belirtmek için

²²⁷ Kasım Küçükalp, *Batı Düşüncesi*, İstanbul: İsam, 2019, s. 193.

Balzac'ın “*Gizli Başyapıt*” adlı eserinden Frenhofer'i Dehşetçi tipine örnek olarak gösterir. Yunan mitolojisinden Pygmalion'un yonttuğu kadın heykelinin güzelliği karşısında dehşete kapılar âşık olmasını Dehşetçiler açısından örnek vermektedir. Balzac örneği ele alınacak olursa Frenhofer, yaklaşık 10 yıldan beridir bir deha ürünü olarak üzerinde çalıştığı tuval eserini gelen ziyaretçilerine takdim ederken onun bir resim değil, bir duygu bir tutku, bir hezeyan karmaşası olduğunu ve içerdığı anlamın çerçeveyi aşarak odanın soluğuna karıştığını ve bu bağlamda son derece derin ve gerçekçi olduğunu ifade eder.

Sanat, biçim, oracıkta yok olmuştur. Biçimle sınırlandırılmayacak daha derin anlamların peşine düşmesi Frenhofer'i, kuvvetli bir paradoksun içine atmıştır. Eserinde mutlak bir anlam arayışı içerisindeyken her türlü anlamı yutmuş, geriye anlamsız çizgilerden başka bir şey kalmamıştır. Agamben, dehşetteki durumun bu dönüşümünü dehşetçilerin paradoksu olarak ifade eder. Anlamın mı işareti yoksa işaretlerin mi anlamı silinmiştir? Dehşetçiler anlam uğruna biçimi aşmaya çalışırken biçim dışında ellerinde başka bir araç mevcut olmadığından biçimi aşmak için yine biçime sığınmak zorunda kalmaktadırlar. Agamben'in bahsetmiş olduğu paradoks buradan kaynaklanmaktadır. “Retorikten kaçış onu Dehşete ulaştırır, ama Dehşet onu gene karşı kutba, yani, bir kez daha retoriğe götürür.”²²⁸

Frenhofer'e ne olur? Eserini izleyen ziyaretçiler, onun gözlerinden bakmadığı sürece onu bir başyapıt olarak değerlendirebilirler mi? Nitekim hayır. Ziyaretçiler anlamsız çizgiler karşısında “Ama bu bezde hiçbir şey olmadığını er geç kendisi de anlayacak” demeleri üzerine dehşetin büyüünden çıkan sanatçının gözünde de eseri yok olacaktır.²²⁹ 10 yıl boyunca eserinin başarısından kuşku duymayan Frenhofer, ziyaretçilerin olaya dâhil olmasıyla çağımız sanatıyla yüzleşecektir. Agamben bu eserin iki veçhesinin olduğunu ifade eder, kitaptaki bölümün başlığı da oradan gelmektedir. Eserin sanatçıya mutluluk vadeden yönü ile eserin seyirciye dönük olan cansız öğeler bütünü. Esasında bu örnek, çağımızın sanat anlayışını da ifade etmekle beraber mevzuyu sanatçı ve seyirci arasındaki ikileme de bağlanmış olacaktır. Agamben estetik tarihini baştan sona kuşatan seyircinin sanat eseri karşısında

²²⁸ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 22-26.

²²⁹ Giorgio Agamben, “/ Çağdaş Estetik / ‘İlahi Terör’ Olarak Sanat | E-Dergi, Sanat Tarihi”, çev. Elçin Gen, t.y., <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-ilahi-teror-olarak-sanat/871>.

belirleyici olan rolünü kastederek sanatın bundan ibaret olmadığını sanatçıya dönük olan bir diğer yönünden de bahsetmemiz gerektiğini hatırlatır. Estetiğin yaşamsal çelişkisini bu ikililikte aramak icap etmektedir.²³⁰

Sanatçı seyirci ikileminin temelinde *estetik yargı* bulunmaktadır. Seyirci figürünün belirginleşmesi de bu anlayıştan kaynaklanmaktadır. Agamben bu bağlamda eserinin 3. bölümünde '*Zevk Sahibi Kişi ve Bölünme Diyalektiği*' meseleyi ele alır.

Zevk sahibi kişi 17.yy Avrupa toplumunda belirmeye başlayan ve adeta özel bir yetenekle donatılmış olduğu varsayılan, eserlerdeki kusursuzluk noktasını anlamaya çalışan bir kişi figürüdür. Sanatın, Raphael ve Michelangelo gibi dehaları yetiştirdiği dönemlerde dahi dile gelmeyen bu ifade, İyi zevk ve kötü zevk sahibi kişi diye de bölünerek toplumda yer edinmiştir. Bu anlayış esasında ruhun sanatı daha iyi kavrayabilen bir aşamaya gelmiş olmasından ziyade sanat eserinin konumunun değiştiğinin ve sorgulanmaya başlanmasının bir sonucudur. Rönesans ile birlikte sanatı kavrayabilmek için insan vücudunda özel bir organın bulunduğunu ve bu organın aslında vücudun tüm işleyişinden ayrı olarak sırf sanat için var olduğunu ifade eden bir zihniyet ortaya çıkmaktadır. Agamben, bu özel organ durumunu istihzai bir şekilde eleştirirken, insanın ihtiyacı olduğu için değil de sırf tatmin için ciğerleriyle nefes alıp verme durumu gibi yadırgatıcı bulmuştur. Zevk anlayışındaki bu değişim, Avrupa'nın entelektüel üst kesimlerinde yoğun bir şekilde kabul görmeye başlar ve bu daha sonra oluşacak olan modern duyarlılığın, estetik yargının belirginleşmesinin önünü açacaktır.

17. yy'da zevk sahibi kişi olma bağlamında sanatçının konumu yükselecek ve sanat eseri, sanatçının kendine has, sanatı anlayabilen organı ile yaratıcı düş gücünü kullanarak, dışarıdan müdahalenin ayıp karşılanacağı bir durumda eserini ortaya koyacaktır. Bu durumda sanatçı olmayana ise yalnızca seyretmek düşecektir. Dolayısıyla Agamben, çağdaş estetiğin sanat eserinin artık sanatçı için iyi zevkini uygulayabileceği bir fırsattan ibaret olarak görülmesini ve ona yapılan her müdahale de sanatçının özgürlüğünü ihlal eden bir durum olarak değerlendirilmesini eleştirilecektir. Zevk sahibi kişinin ya da bir anlamda sanatçının adeta bir tanrıça gibi yüceltilmesini ve her yaptığı eserin dışardaki müdahalelerden uzak oluşu sanatçı ve seyirci arasındaki uçurumu daha da belirginleştirmektedir. Agamben, toplumda sahte bir dehâ olarak

²³⁰ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 27.

türeyen ve dokunulmazlık derecesine çıkan sahte sanat saplantılı kimselerin 17.yy'dan beridir türediğini ve günümüzde artık ayıklanamaz derecede çoğaldıklarını ifade eder.²³¹

Agamben, Moliere'nin *Kibarlık Budalası* tiyatro kitabından örnek vererek kötü zevk sahibi burjuva kesimini eleştiriye tabi tutar. Kötü zevk sahibi kişi ise sanattaki kusursuzluk noktasını anlayamayan kişidir ve komik duruma düşerler daima. Moliere'nin toplumu tipik bir taşlama usulüne göre hazırladığı bu tiyatro kabataslak şöyledir. Zengin bir tüccar, soylulara özenip evinde onlar gibi balo tertip etmek ister ve hazırlıklara girişir. Tiyatronun daha ilk sayfalarında müzisyen ve dansçı arasında geçen konuşma Agamben'in eleştirdiği noktayı büyük oranda vermektedir.

“Müzik Hocası: Doğru. Biz gereken adamı bulduk sonunda. Mösyö Jourdain'in kapıldığı asalet ve zarafet hevesi bize pek iyi kazanç sağlıyor. Sizin dansınız, benim müziğim için daha iyisi olamazdı. Keşke herkes onun gibi olsa!

Dans Hocası: Olmasa daha iyi olur. Ona öğrettiklerimizi biraz daha iyi kavrayabilsin isterdim.

Müzik Hocası: Kavramıyor bu doğru. Ama iyi para veriyor. Sanatımız da şuan her şeyden çok buna muhtaç

Dans Hocası: İtiraf etmeliyim ki ben kendime biraz şeref payı çıkarıyorum; alkışlar beni etkiliyor. Bence güzel sanatlarda eserleri ahmakların önünde icra etmekten, yapılan besteler hakkında bir gerizekâllının söylediklerine tahammül etmekten daha büyük bir işkence olmaz. Oysa sanatın inceliklerini anlayan, bir eserdeki güzelliklere kucak açan, çalışmalarını gönül okşayıcı övgülerle ödüllendiren kişilerle çalışmak en büyük zevktir, bilmem söylememe gerek var mı? (...)

Müzik Hocası: Aynı fikirdeyim ve sizinle aynı şeyleri hissediyorum. Bahsettiğiniz alkışlardan daha büyük bir ödül olmaz şüphesiz. Onunla da karın doymaz. Övgü tek başına insanı rahat ettirmeye yetmez. Somut bir şeyler de olmalı. En iyi övgü, (para kastedilerek) elle yapılandır. Pek

²³¹ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 28-32.

aydın bir adam değil, doğru. Her şey hakkında abuk subuk konuşuyor, hep yanlış yerlerde alkışlıyor. Ama parası zekasının kıtlığını telafi ediyor. (...)"²³²

Moliere'nin Mösyö Jourdain'i, esasında sanatı küçümseyen bir kişi değildir aynı zaman da sanat karşısında kayıtsız da kalmaz, entelektüel camianın nişanesi olarak onun en büyük arzusu, iyi zevk sahibi bir kişi olmak iken zevk sahibi olmak isteyen kötü zevk sahibi bir kişi olmuştur. Estetik yargının neden olduğu sanatçı- seyirci ya da zevk sahibi kişi ve deha arasındaki ayrımı bir ifadesinde Agamben şöyle değerlendirir;

“Sanatçıya has özgür yaratıcı ilke, seyirci ile seyircinin sanat eserinde erişebildiği kendi hakikati arasında değerli bir Maya örtüsü gibi yükselir: seyircinin asla somut olarak sahiplenemeyeceği, ancak kendi kişisel beğenisinin büyüğü aynasında yansıyan imge aracılığıyla ulaşabildiği bir örtü”²³³

Seyirci sanat eserini oluşturan bu saf yaratıcı öznellikte kendini bir başkası olarak görür, kendine yabancılaşmış bir başkası... Bu durum sanat eserinin en başlangıçtaki birliğini bozmuş, bir yandan estetik yargının nesnesine dönüşen bir yandan içeriksiz sanatsal öznellikler taşıyan ve bir yandan da katışıksız bir yaratıcı ilke ile baş başa kalmıştır. Seyircinin ve sanatçının yükselen konumları sanat eserinin dağılmasına ve parçalanmasına yol açmıştır. Bu durumda biri zamanından ve mekânından arındırılmış müzelere hapsedilirken, diğeri müzelerde kendini bulmaya çalışır ve sanatçı da bu yaratıcı kopuş içerisinde basamak basamak uçurumuna doğru hayretle koşuyor olacaktır.²³⁴

2.2.2. Poiesis ve Praxis İkilemi:

İnsanın varlığa olan yaklaşımı sanata olan yaklaşımını da büyük ölçüde belirlemektedir. Bu ikilem modern Batı insanının varlığa yaklaşım tarzının değişmesiyle birlikte etkilerini sanat alanında da göstermekten geri durmamıştır. Poiesis ve praxis diyalektiği insanın üretimiyle alakalı olup iş bölümüne dair yaklaşımlarını ifade etmektedir. Agamben bu ikilemi zikrederken Marx'ın insan

²³² Moliere, *Kibarlık Budalası*, çev. Berna Günen, 7. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020, ss. 2-3.

²³³ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 55.

²³⁴ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 56.

durumu tahlillerinden faydalanmıştır ki bu durum da marksist zeminden beslendiğini de açık etmektedir. Peki, poiesis ve praxis ne demektir, Agamben için neden bu kadar önem arz etmektedir, sanatın, niteliksel bir üretim anlamında, sonunun gelmesi ile nasıl bir ilişki içerisinde? Yunanca bir terim olan Poiesis, eylem, etkinlik yapma, biçim verme, yaratma; özelde ise şiir yazma ve şiir yazabilme mahareti anlamlarında kullanılmaktadır.²³⁵

Agamben, poiesis için insanın şiirsel yaratımı olarak bir iddiada bulunur. Kökenlerini kadim dünyada bulacağımız poiesis kavramının temel anlamını izhar etmek için Platon'un kavramı ne şekilde ele aldığına bakılmalıdır. Platon, *Şölen* diyalogunda yaratıcı sanatçı ve şairlerden bahsederken onlardaki yaratma güdüsünün tanrısal bir tohumunu²³⁶ çocuk yaştan bu yana içinde barındırdıklarını ifade eder. Sıradan bedensel üretimden ziyade onların taşıdıkları tohum daima kendini güzel olanda ortaya çıkarır ve çıkarttıkları ürün ölümsüzdür. Homeros'un kıskanılacak şiir çocukları gibi. Platon burada yaratıcı kişi ile güzel arasında kuvvetli bir ilişki kurar, güzel, burada basamak basamak ruh ve erdem güzelliklerini içerip geçerek 'kendi başına güzele' yani öz güzelliğe kadar yükselir. En büyük yaratıcılar bu öz güzelliğe varmış olan kişilerdir. Ayrıca onların çocukları ise bu yolculukta ortaya çıkan şiirleridir, onları bulundukları toplumda- ki sadece kendi toplumlarında değil bütün bir dünyaya mâl olur sanatçıların ve şan sahibi yapan ise bu yarattıklarıdır. Dolayısıyla gerçek sanatçıların toplumda en güzel olan ile birlikteliklerinden dolayı daima saygı görmüşleridir. Saygının bu denli oluşması gerçek sanatçıların üretimlerinin poetik (yaratma ile ilgili bir etkinlik) bir üretim olmasındandır. Poetik etkinliğinin sanattaki versiyonunu *poiesis* olarak ifade eden Platon için *poiesis*, yoktan yaratmanın her türlüşünü içerir.

Bu bağlamda sanatçının üretimleri *poiesis*, sanatçı ise *poietestir*.²³⁷

²³⁵ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 183.

²³⁶ 'Tanrısal bir Tohum' ifadesini detaylandırma ihtiyacı duyduk. Tanrısal tohum olan yaratma yeteneği, tanrıdan insana nasıl geçiyor? Platon bu konuya açıklık getirirken mitolojide var olan Mousa'lara değinir. Mousalar esin perileridir, Men kökünden gelen bu esin perileri, akıl, yaratıcılık gücü anlamlarına gelir, tanrı ve insan varlık ayrımının ortasında yer alırlar ne tam tanrı ne de insandırlar, insan ve tanrı arasındaki etkileşimi sağlayan varlıklardır. Şairler Mousalardan söz ederken duygulanırlar. Platonun şairinde, mousalarla gelen bu yaratma gücü onu dürtükler ve bu dürtüler tıpkı bir mıknaş gibi şairi mousaya doğru iter ve nihayetinde şair, kendinden geçerek kendini mousaya teslim eder. Poiesis dediğimiz etkinlik ise bu kendini teslim etme halinde ortaya çıkar. Platona göre yaratıcı sanatçı mousa aracılığıyla Tanrı'nın içine üflediği/ girdiği kişidir. (bkz. Ömer Naci Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s.190)

²³⁷ Platon, *Şölen - Dostluk*, ss. 48-53.

Peki, insan üretimi olan her yaratmaya *poiesis* denilebilir mi? Şair, zaten var olan kavramlardan yola çıkarak şiirini yazar, bir marangoz da zaten var olan bir tahta parçasından masayı ortaya çıkarır. Her ikisi de bir yaratmadır. Bu durum Batı felsefesinin temel ilkesi olan ‘yoktan yok, vardan var çıkar’ anlayışından kaynaklanmaktadır. O yüzden Tanrı’nın eylemi de şairin eyleminden farksızdır. Fakat Platon, zanaatçının eylemini şairin eyleminden ayırır. *Poietes* dediğimiz kişi ölçü ve müzikle ilgili bir yaratma alanında faaliyet gösteren sanatçıdır. Fakat şunu atlamamakta fayda var, zanaatçının yani sanatın hizmetindeki iş etkinliklerini yürüten kişilerin üretimi de tekhne dediğimiz genel çerçeve altında değerlendirilebilir. Başka bir ifadeyle tekhne, Poiesisin bir ön adımı mukabilindedir fakat her türlü yoktan ‘yaratma üretimi’ anlamına geldiğinden Poiesis, ana çerçevedir.²³⁸ Sanat- zanaat ayrımı başlıklı bölümü işlenirken bu iki faaliyetin birbirinden her ne kadar ayrı olsalar dahi yakın bir temas içinde oldukları ele alınmaya çalışılmıştı. Dolayısıyla poiesis tanımının birebir içine girmese dahi bundan uzak olduğu da kesin olarak söylenemez. İnsanın eşyaya olan yaklaşımına göre değişebilen bir durumdur. Nitekim Agamben, zanaatçının üretiminden tutun da sanatçının ve dahi Tanrı’nın doğadaki yaratımlarının hepsini poiesis olarak değerlendirecektir.²³⁹

Poiesisin kadim dünyada ifade ettiği anlama değinildikten sonra praksis ile olan münasebeti verilerek Agamben’in eleştirisine konu olan yönüyle ele alınmalıdır. Agamben, Marx’ın insanlık durumu ve insanlık tarihi hakkındaki yorumlarının günümüzde hala güncelliğini koruduğunu ifade eder. Marx, bu iki eylem türünü sınıf farklılıkları üzerinden temellendirmiştir. Marx’a göre praksis, vatandaşlardan efendi olanlara imtiyaz tanıyan Yunanlılarda, herhangi bir kaygı durumu söz konusu olmadan insanın kendini mükemmelleştirmek için arayışında oldukları özgür eylem idi ve yine Marx’a göre poiesis ise Yunanlılar için (içerdiği üretme anlamı itibariyle) kölelerin eylemlerine denk gelen bir üretme türüdür. Bu iki eylem türü birbiri ile ilişki içerisinde ve bu ilişkiye bağlı olarak kendilerini gerçekleştiklerini ifade eder.²⁴⁰ Agamben burada, Poiesis kavramının; Marxca ifadesiyle insanın şiirsel özüne bu yabancılaşması doğrultusunda gerek entelektüel gerek bedensel çalışmada bu aşağılayıcı iş bölümü deneyimini yaşadığı için sanatın kriziyle ilişkilendirmektedir.

²³⁸ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, ss. 186-99.

²³⁹ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 81.

²⁴⁰ Etienne Balibar, *Marx’ın Felsefesi*, çev. Ömer Laçiner, İstanbul: Birikim Yayınları, 1996, s. 57.

18. yy'da sanayi devriminin ve modern teknolojik gelişmelerin yaşanmasıyla beraber insanı, poiesis olan bir üretime yabancılaştıran farklı üretim modelleri devreye girmeye başlar. Bir yandan insanın estetik kurallarla sanat yönüyle sergilediği üretim alanı diğer taraftan da modern teknolojinin parmaklıklarında yeniden tanımlanan tekhné/teknik kurallarına göre varlık kazanan mekanik ve sınai/fabrikasyon (yani yeniden üretilebilir) üretim ile alanı söz konusu olacaktır. Agamben, buradan konuyu sanat eserindeki 'özgünlük' alanına çevirip, sanat eserinin, Poiesis özelliğe sahip olması nedeniyle biçimden yola çıkarak varlığa bürünmesi, onun, biçimi ile yakın ilişki içinde olmasını ve daha sonra yeniden üretilebilir olmasını engeller nitelikte olduğunu ifade eder. Esasında sanat eserinin biricikliğinin onun özgün doğasından başka bir ifade ile kökü ile kurduğu yakın münasebetten kaynaklandığını düşünür. Tüm bunlar referans alınarak Agamben şu çıkarımda bulunur:

“Öyleyse, yeniden üretilebilirlik (burada, kökene yakın olmamanın örnekle/kalıpla ilişkisi anlamında), tekniğin ürününün temel statüsü iken, özgünlük (veya sahicilik), sanat eserinin temel statüsüdür.”²⁴¹

Agamben, modern sanatçının ruhunda, sanat eserinin estetik boyutta değerlendirilmesiyle beraber oluşan bölünmeyi, bunalımı ve krizi kimsenin fark etmediğini aksine bu durumun doğal bir süreç olarak kabul edildiğini ifade eder. Özgün olma ve meydan okuma telaşı kadim ve klasik sanat gelenek usullerinin tahrip edilmesine neden olurken var olması için yöneldiği binlerce seçenek arasında sanatçı, kaybolmaya yüz tutar. Sosyal statüsünü koruma endişesi içinde sanatçı, daha sonra sanatında teknik bir üretime giderek poiesis yönüne yabancılaşacaktır. Bu durum ise çağımızda, melez bir sahada hazır nesnelerin sanatın malzemesi olmasına ve Pop-art sanatın ortaya çıkmasına yol açtı. Bu konuda çağdaş sanattan pek çok örnek verilebilir. Duchamp'ın, herhangi bir seramik mağazadan alınabilecek pisuarı, zamanından ve mekânından soyutlayarak sanat alanına sokması, nesneyi teknik olarak çoğaltılabilir ve yeniden üretilebilir halinden estetik sahicilik ve belirsizlik durumuna çevirmesi, altına imzasını atıp insanın yaratıcı yönündeki ikili statü üzerinden eleştirel bir tavır sergileyerek sunmuş olması örnek olarak verilebilir.²⁴² Yine aynı şekilde İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan'ın duvara yapıştırdığı muz ile bize fark ettirmek istedikleri

²⁴¹ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 82.

²⁴² Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 83-84.

şey hemen hemen aynıdır. İşin bizce eleştirel olması gereken bir diğer yönü ise şu; çağdaş sanatın gittikçe içeriksizleşen durumunu eleştirmek için ortaya koydukları ve milyon dolarlarca satılan eserlerinin her halükarda sanatçının kendisine sarsılmaz bir statü ve gelir kaynağı sağlaması yine Agamben'in poiesis kavramının Marxca sosyal sınıf ifade eden statüsüne dönmesi olacaktır. Yani başka bir ifade ile şiirsel ifadesini kaybeden sözüm ona ürünlerin onlara iyi paralar kazandırmasıdır. Hiç masum ve insafli bir eleştiri olmadığı aşikârdır. Agamben sanatın alanına giren hazır nesne ve pop-art hakkında bir tespitte bulunur, bu tespitte göre hazır nesneler sanatın alanına girmekle teknik ürün olmaktan sanat üretimi alanına doğru ilerlerken pop-art ise aksi yönde, estetik alandan sınai ürün olma durumuna doğru ilerler. Başlar üst, üstler baş olmuş ve statüler karışmıştır. Oysa bu kısa bir yabancılaşma süreci içerisinde gerçekleşir. Bilinir ki yeniden üretilebilir olan, biricik olamaz; biricik olan da yeniden üretilemez. Her iki durumda da günümüz sanatı bu bölünmüşlüğü en uç noktalarına kadar taşımıştır ve bu yolla estetiğin ötesine geçmiştir. Günümüz sanatı için şu artık açık bir gerçektir; her iki durumda da (hazır nesne-Pop- Art) insansın poiesis yönü krize girmektedir. Bu tespitten sonra Agamben, yeni bir poiesis yaratmanın mümkün olup olmadığını sorar. Agamben insanın üretim faaliyetindeki bu bölünmüşlük (bedensel emek ile entelektüel emek şeklindeki aşağılayıcı iş bölümü) uç noktalarda dolanmaktadır. Sanat, bir gün estetik ve teknik bataklığından çıkarak insanın Poiesis statüsünü ona tevdi ederse o zaman hak ettiği değere tekrar kavuşacaktır.²⁴³

Sanat sorunu aslında insan faaliyetlerinin, yapıp etmelerini de sorun haline getirmiştir. Daha doğrusu birbirini destekler nitelikte karşılıklı sorun oluşturmuştur. Poiesis artık praksise dönüşmüştür. Şiir yazmak, ayakkabı yapmak kadar işçi ve politikacının eylemleri de somut bir etki yaratan iradenin ürünü olarak praksise dönüşmüştür. Praksiste insanın somut bir irade neticesinde eyleme geçmesi söz konusu iken poiesiste daha çok var olan hakikati açığa çıkarma söz konusudur. İnsan rasyosuna ve iradesine modern zamanda yüklenen yüceltici anlam ufku, hakikate olan yakınlığına gölge düşürmüştür denilebilir.

Agamben, Hannah Arent'in yaklaşımından esinlenerek poiesisin, praksis karşısındaki değerli konumunu Yunanlılardan örnek vererek temellendirir. Yunanlılarda kölelerin yapmış olduğu iş olarak poiesise yüklenen derin anlamı bugünün insanı kavramakta

²⁴³ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 88-89.

zorlanmaktadır. Günümüz köle düşüncesinin aksine Yunanlılarda köle, efendinin hayatını kolaylaştırması açısından vazgeçilmez ehemmiyete sahip bir noktada bulunmaktadır. Modern çağda poiesis üretim ve praksis eylem arasındaki ayırt etme kıstası imkânını yitirmiştir. Bu durumun sanat eserine yansıyan hâli ise şöyle olmuştur: poiesis üretim, hakikatin, kendini eserde fâş etmesi yerine sanatçı dehasının iradesinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Başka bir ifade ile izhâr etmek gerekirse eserde hakikatin ifşası neticesinde seyirciye bir dünya yaratması imkânı yerine sanatçının dehasının(sanat eseri ortaya çıkaran iradesi) nasıl bir üretimde bulunduğu üzerinde kafa yorulmuştur. Bu şekilde eserde ifşa konusu olan hakikatin renginden günümüz insanı mahrum kalmıştır. Bu anlamda, şiirsel muvazenesini yitiren insan hakikat ölçüsünü başka menzil ve statülerde aramaya koyulacaktır. Agamben, en sert eleştirmenlerin bile sanatçının iradesini ya da başka bir ifadeyle dehasını eleştiri konusu yapmamış olduklarını ifade eder. Bu durumda da sanatçının dehası, estetik alanın en temel ve başat konusu olma kürsüsündeki yerinden hiçbir zaman olmamıştır. Bu durum böyle devam ettiği sürece yani poiesis, praksis anlamdaki irade olarak anlaşıldığı sürece sanatın insana açacağı hakikatin üretimi olarak varlık ve eylem dünyasını engelleyecektir.²⁴⁴

Sanat eseri ve sanatçının dehası çerçevesinde değişen sanat anlayışı nihilistlik ifadesini çağımızda almaktadır. Sanat eseri estetik zevk için sunulduğu sürece ve biçimsel yönü eleştiri konusu kılınıp değerlendirildiği sürece sanat eserinin bize sunacağı dünya örtülü kalacaktır. Bir başka ifade ile belirtmek gerekirse estetiğe mahkûm olduğumuz sürece sanatın özü bize kapalı kalacaktır. Çağımızda sanat eserinin özgün yapısı artık gizlenmiştir. Batı metafizik yazgısının en uç noktası olan nihilizmle birlikte sanat da kendini hiçleştiren bir hiçlikle estetiğin çölünde kaybolmaya yüz tutmuştur. Esasında insanın, Batı metafiziği çerçevesinde yabancılaştığı şey sadece sanatın özgün anlamı değil, insan olarak kendini bulabileceği anlam dünyasındaki yazgısına da yabancılaşmasıdır.

2.3. Estetik Duyarlılıktan Etik Kaygılara

Klasik dünyada, iyi olan şey, hakikate ulaşma açısından doğru, estetik açıdan da güzel kabul edilirdi. İyi ve güzelin bir olduğu fikri Yunanlarda *kalokagathia* olarak ifade

²⁴⁴ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 90-94.

edilirdi.²⁴⁵ Bir olma fikri elbette tartışılabilir fakat ikisinin birbirinden bağımsız olduğunu söylemek doğru değildir, birbirinden etkilendikleri alanlar mevcuttur. Bu bahis sanat- hakikat ilişkisi adlı başlıkta ele alınmaya çalışılmıştı. Fakat Kant ile birlikte alanlar arasındaki bölünme, çağdaş zamanlarda daha da kemikleşerek ilerlemektedir. Bugün sanat için alkışa tutulan pek çok davranış ahlaki açıdan rezalet durumuna düşmekte, bilgi değeri açısından da safsatadan ileri gidememektedir. Agamben, çağdaş estetiği, etik kaygılardan yoksunluğu ile farklı pencerelerden eleştiri masasına yatırmaktadır. Bu durumu yine *İçeriksiz Adam* eseri ana referans alarak işlenecektir.

Sanatçı- seyirci arasındaki bölünme diyalektiğinde örneğini verilen Moliere'nin *Kibarlık Budalası* eseri etik açıdan değerlendirilecek olursa Agamben, Moliere'nin bu diyalogda Mösyö Jourdain'e yönelik olumlu diyebileceğimiz bir ilgisinin olduğunu ifade eder. Sanki Moliere, Jourdain'i, içten pazarlıklı ve onu kandırmaya çalışan seçkin kişilerin sanata olan yozlaşmış yaklaşımından, daha eğitilebilir olmasından dolayı sanata daha yakın bulmaktadır. Agamben, Rousseau'nun da Moliere'nin eserinde bunu fark ettiğini dile getirerek Rousseau'nun D'Alembert'e yazdığı mektubundan alıntı yapar: "(...) hangisi daha çok suçlanmayı hak ediyor: Budalaca soylulara özenen kıt akıllı ve fodel burjuva mı, yoksa onu kandıran ahlaksız soylu mu?" Agamben bu yontulmamış adamın güzel olana daha yakın olduğunu dile getirir çünkü en azından dans ve müzik hocalarından daha duyarlıdır. Moliere'nin diyalogunda verilen pasaj üzerinden, sanatçı takımının sanattan ziyade para karşısındaki duyarlılığı anlaşılabilir. Sanat, onlar ve pek çoğu için dolu bir para kesesi ile eşdeğer olmaktadır. Bu anlamda sanatın, iyi zevkin kristal kalıpları arasında yer almaktansa kötü zevkin şekilsiz kalıbı içinde yer etmesini daha uygun görmektedir.²⁴⁶

İyi zevk sahibi kişi sanat eseri karşısındaki duyarlılığı konusunda gittikçe kayıtsızlaşarak 18.yy'ın sonlarına doğru iyi zevki kötü zevkten ayırması imkânsız hale getirecektir. Niteliksiz diyebileceğimiz pek çok eser çekici hale gelmekte ve sanat alanına konu olmaktadır. Çağdaş sanatta bu durum çok da şaşılacak bir şey değildir. Bu dalgalanma önce üst tabaka dediğimiz kesimlerce kabul görecektir ve dalga dalga kültürün pek çok tabakasına yayılacaktır. Pop-kültürün ya da modern müzelerdeki modern sergilerin ortaya çıkması da bu dalgalanmanın eseridir. Sanatçıyı eleştirmek ve

²⁴⁵ Soykan, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, s. 333.

²⁴⁶ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 32-34.

eserine müdahalede bulunmak ise özgürlük sınırlarını ihlal ettiği düşüncesinden dolayı şiddetle eleştirilecektir. 18.yy'da bu yaklaşım daha çok Romantiklerin eliyle dile getirildi. Romantikler iyi zevk kriterlerinin tersine çevrilişini esas alıyordu. Amaçları ruhsal alanı, tiksinti ve dehşet yoluyla sanata dâhil etmektir. Klasik olan bu yolla tahrip edilerek yerini daha az soylu olan eserlere bıraktı. Yeni bir edebi tür olarak ortaya çıkan gotik romanlar, şiirlerde kullanılan ağdalı sözlerin, söz sanatlarının yerine daha basit ve sıradan ve belki çoğu zaman anlaşılmaz olmasına rağmen müdahale edilmesi terbiyesizlik ve cahilce olacağından kabul gören pek çok eser literatürü oluşturmaya başladı. İyi zevk ve kötü zevk arasındaki karşıtlık beraberinde dürüstlük ve ahlaksızlık, tutku ve kayıtsızlık arasındaki karşıtlığı da getirmektedir. 18.yy'da yerleşen estetik zevk vurgusu iyi olan ile kötü olan arasındaki sınırı muğlaklaştırmış, estetik iyi ve kötünün ötesine olan yolculuğunda şeytanın ayartısı niteliğini üstünde taşımaya başlayacaktır. Agamben bu durumu şu şekilde ifade eder: “ Sanat deneyimi ile kötülük arasında gizli bir yakınlık vardır ve sanat eserini anlamak için, kural tanımazlık ve espri (Witz), iyi bir vicdandan çok daha yararlı araçlardır.” Schlegel'in *Lucinde* eserinden bir karakterden alıntı yaparak şöyle devam eder; “Küçümsemeyi bilmeyen, değer de biçemez. Belli bir ‘estetik kötülük’ (asthetische Bösheit) uyumlu bir eğitimin nemli bir parçası değil midir?”²⁴⁷

Agamben, estetikteki ahlaki yozlaşmışlığa Diderot'un *Rameau'nun Yeğeni* adlı yergi ve eleştiri konseptli eserinden örnek vererek temellendirmeye çalışır. Diderot bu eserinde döneminin pek çok ahlaki konularını ve sanat anlayışını eleştiri konusu yaparak zevk sahibi insanın bu görülmemiş sapkınlığı en uç noktasına taşıdığını ifade eder. Ayrıca bu eser Hegel'i de derinden etkilemiştir. Hegel bu eserde dehşet ve devrimin eşiğinde olan bütün bir Avrupa kültürünün en doruk noktası ve buna bağlı olarak da çöküşünün başlangıcı olarak görüyordu. Diderot, eserinde Rameau'ya şunu sorar: müzik konusunda bu ince sezinişin yahut duyarlılığın olmasına rağmen ahlakın güzelliklerine ve erdemin çekiciliğine neden gözlerini yumuyorsun? Yani güzel olan aynı zamanda ahlaki değil midir? Zevkten bu kadar iyi anlamana rağmen nasıl bu kadar sapıtık ve aşağılık oluyorsun? Minvalindeki sorularla estetik ve ahlak arasında oluşan uçurumu fark ettirir. Agamben Rameau'yu, sahip olduğu zevk yeteneğinin, ondaki her türlü manevi belirlenimi yok ettiğini ve ahlaki kangren görevi gördüğünü

²⁴⁷ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 37-38.

zikreder. Zevk olgusu, Rameau'yu kişiliksizleştirmekle beraber onu bir öz bilince yükseltmektedir ve Rameau da bunun pekâlâ fark etmektedir.

2.4. Agamben ve Sanat'ın Araf Noktası:

Agamben, sanatın, tarih içerisinde yüklenmiş olduğu misyonu ve devamında bugün gelmiş olduğu hale dair tespitlerinde Hegel'in fikirlerini göz önünde bulundurarak eleştirisine ondan eklemeler yapar. *Tinin Fenomenolojisi*'nde, tinin tarihi içerisinde kendini gerçekleştirme sürecinde yurt edindiği aşamalardan biri de sanattı. Başka bir ifadeyle sanat, tinin yurdu olması, tinin en kapsamlı hakikatlerini kendinde barındırması yönüyle büyük bir ödev yüklenmiş olmaktaydı. Fakat *Estetik (Genel Sanat Üzerine Dersler)* adlı eserinde Batı sanatının kaderinin önü alınamaz bir kopuşa doğru gittiğini ve sonuçlarını bugünden görebileceğimizi ifade eder. Tin, Sanatı içlemiş bir şekilde aşarak yeni bir yurda geçmiştir. Bu da sanatın artık tinin biricik yurdu olma misyonunu kaybetmesine neden olmuştur. Bir yandan sanata bu yüksek konumu verirken diğer taraftan gerek içerik gerek biçim bakımından tine dair hakiki ilgilerini zihnimize getirmenin biricik yolu değildir. Tam da belli bir biçime sahip olması yönünden kendine has bir içerikle sınırlanmak zorunda kalmıştır. Sanatta yalnızca hakikatin bir veçhesi izhar olabilir tümü değil. Böylece tin, ilerlemesini kat'ederek kendisine uyan bir mesken olabilmek için yolculuğunu içerleyerek ilerler. Dolayısıyla bu yolculuğun sanat veçhesine ele alınacak olursa sanatsal üretim ve sanatın kendine özgül doğası, hakikat ilgisini ve gereksinimini karşılayamaz bir duruma düşer. Sanat yüksek mevkiinden inmiş vaziyettedir.²⁴⁸

Platon sanatı, şehir devletinden kovarken onun felsefe ile arasında bağdaşamaz eski bir düşmanlık olduğunu belirtiyordu. Hegel bundan faydalanarak aynı taktiği dener. Ebetteki büsbütün felsefe alanının dışına çıkarmadı ama felsefi kanatlar arasında incelemeye ve ele almaya lüzum görür. Hegel bunu şu şekilde ifade eder:

“Tinin en yüksek biçimi olmaktan uzak olan sanat, kendi gerçek onaylanışını ancak felsefede kazanır. Sanat gelip geçici arzu diye felsefi incelemeden dışalayamayız, çünkü... onun hakiki görevi tinin en yüksek ilgileriniz zihinlerimize getirmektir.”²⁴⁹

Peki, böyle bir durumda sanata karşı nasıl bir tutum takınılabılır? Nitekim eski

²⁴⁸ Hegel, *Estetik (Güzel Sanat Üzerine Dersler)* Cilt II / George W.F. Hegel, İstanbul: Payel, 2015, ss. 386-93.

²⁴⁹ Hegel, *Estetik- Genel Sanatlar Üzerine Dersler*, s. 10.

çağlardaki gibi ruhsal tatmini sağlayamamaktadır. Bu anlamda sanat artık geçmiş bir şey olmakla beraber gerçeğin varlık kazandığı en yüksek tarz olma özelliğini yitirmiştir. Elbette sanat hala günümüzde mevcudiyetini koruyor olsa dahi o artık tinin üstün ihtiyacı olmaktan çıkmıştır. Hegel bu açıklamalarıyla şiiri ve sanatı ölüme mahkûm etmiştir. Elbette ki bu mahkûmiyet artık başyapıtlar üretilmeyeceği anlamına gelmez. Nitekim Hegel öldükten sonra bile başyapıt niteliğinde eserler ortaya çıkmıştır. Bu bir paradoks olmamakla beraber Hegel'in üzerinde durduğu nokta tinin artık yolculuğuna sanatta görünerek devam etmeyeceğini sanatı aştığını ve artık bu yolda felsefenin ancak tinin yuvası olacağıdır. Hegel'in sanatın ölümünden kastı onun yok olması değil aksine sanat hala kendisini aşarak yeni formlara bürünebilir. Hegel'in bu düşünme tarzı sanatın âraf noktası üzerine düşünmedir denilebilir.²⁵⁰ Agamben, peki, sanatın kendini aşması, kendinden öteye gönderme yapması ne anlama geliyor diye sorup nihayetinde şu cevaba ulaşır;

“Sanat ölmez, ancak kendini hiçleştiren bir hiçlik haline geldikten sonra, ebediyen hayatta kalır. Sınırsız, içerikten yoksun, ilkece ikili olan sanat, estetik beldenin hiçliğinde, sürekli olarak kendi imgesinin ötesine işaret eden bir biçim ve içerikler çölünde dolanır.”²⁵¹

Agamben, Hegel'de sanatın nitelik açısından gerçekleşen bu ölümü, bir zamanlar tanrısal soluğun somut tezahürü ve insan eyleminin şiirsel hali olarak görülen sanatın adeta bir toz bulutu içinde meçhule gitmesi şeklinde değerlendirilebilir. Nietzsche'nin delisinin dile getirdiği gibi ‘Tanrı öldü’ sözüyle ifadesini bulmaktadır. Sanat için artık her şey mümkündür ve hiçbir şey mümkün değildir. Bu durumda sanatın özünde nihilizm hüküm sürer. O halde çağdaş sanat ve nihilizm arasında çelişkisiz bir akrabalık vardır. Agamben, nihilizmin Batı mefkûresinin ufkunda üstü kapalı olsa dahi daima varlığını sürdürdüğünü ifade eder. Batı düşüncesinin nihilistlik kaderi sanatın yazgısıyla da çakışmaktadır. Çünkü gerek nihilizmde gerek çağdaş sanatta varlık kendisini hiçlik olarak insana dayatır. Batı düşüncesinin kaderinde nihilizm devam ettiği sürece sanat da bu sonsuz alacakaranlığın içinde yol alamaya devam edecektir.²⁵²

Agamben, *İçeriksiz Adam* kitabının sekizinci bölümünün, 4. bendinde ‘sanat insanın

²⁵⁰ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 58.

²⁵¹ Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 78.

²⁵² Agamben, *İçeriksiz Adam*, s. 79.

en yüksek görevi ve metafizik faaliyetidir.’ ifadesinde Nihilizmin hem yıkıcı özelliğinden hem de onarıcı imkânından Nietzsche üzerinden anlatmaktadır. Nietzsche’nin sanat tasavvuru, bugün çağdaş sanatın geldiği merhaleden farklıdır. Nietzsche, sanatı hiçbir zaman estetik bilimin nesnesi olarak ele almamıştı. Onun için sanat hayatının, düşüncesinin bizzat kendisiydi. Bir diğer ifadeyle Nietzsche estetiği diye bir şeyden bahsetmek mümkün değildir. Nietzsche sanatını, edebi dönüş döngüsü ve güç istenci kipi üzerine bina etmekteydi ve modern estetik bundan hayli uzaktı. Sanat, Nietzsche için insanın en yüksek görevi konumundaydı. Nietzsche’nin sanat anlayışından sonra onun nihilizmi ele alışı şekli de önem arz etmektedir. Nietzsche için nihilizm, bütün değerlerin değersizleştirilmesi, dünyaya değer atfetmek için yöneldiğimiz bütün varlık kategorilerimizin, amaçlarımızın elimizden alınması anlamını ifade eder ve aynı zamanda içinde aktif nihilizm ve pasif nihilizm denilen iki güç barındırır. Aktif nihilizm, yaşamsal bolluk ve ruh gücünün artışı anlamlarını barındırırken pasif nihilizm ise yaşamın yoksullaşması olarak ifadesini bulmaktadır. Bu iki ayrımdan yaşam bolluğundan doğan sanat ve hayattan öç alma duygundan doğan sanat olarak iki tür nihilizmde karşılığını bulacaktır. Peki, modern sanatta yaratıcı olan sanat, yaşamın bolluğundan mı yoksa yoksunluğundan öç alma duygusuyla doğan sanat mı? Bugün bu sanatta ölümsüz olma iştiağı mı mevcut yoksa değiştirme, geliştirme ve oluş arzusu mudur diye sorar Nietzsche ve oluş halinde olan sanatı seçtiğini ilan eder bir diğer ifadeyle diyonizyak kötümserlik. Nietzsche, sanatın nihilizmden muhakkak pay alacağını ve etkileneceğinin farkındaydı fakat onu aşmak için öncelikle estetik ve estetize edilmiş kalıplardan sıyrılması gerekmektedir. Nietzsche’nin edebi dönüş döngüsü içinde nihilizm en uç noktasına ulaşır ama tam da bu noktada Kaosu evetleyen bir tavırla yani ‘*Amor fati (Kaderini sev)*’ ile nihilizm aşılması mümkün hale gelir. Sonuç olarak Nietzsche’nin sanata bakışı ve nihilizmle irtibatı hakkında özetle şunu söylemek gerekir; sanat edebi dönüş döngüsü ve güç istencinin en temel karakteristiğini oluşturmakla beraber evrensel oluşun özü ve insanın özü ile özdeşleşir.²⁵³

Agamben, her ne kadar estetik olana karşı kötümser bir tavır sergilemiş olsa da nihayetinde estetik kalıpların tasfiyesi konusunda bir çözüm önerisi sunar: ritme ayak uydurmak. *İçeriksiz Adam* eserinin son iki bahsini bu konu hakkındaki çözüm

²⁵³ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 108-18.

önerisiyle sonlandırır. Örneklendirme olarak Hölderlin'in hayatı olumlamasını verir. Hölderlin, sanat yapıtının ve hayatın akışının bir ritme bağlı olduğu üzerinde durur. Ritimden kastedilen şey nedir ve poiesis ile nasıl bir ilişki içerisinde ele almamız gerekmektedir? Yunanca anlamı itibariyle akış ve akıp giden şey anlamına gelen ritim, sanat yapıtının da özgün yapısını oluşturmaktadır. Eser zamansal bir süreçte akıp gitmektedir tıpkı insan hayatının da belli bir akış silsilesi içinde ilerlemesi gibi. Bir sanat yapıtı karşısında durduğumuzda zaman bizim için dururken kendimizi sanat yapıtının akışına teslim ederiz. Başka bir ifadeyle sanat yapıtı bizi akışkan ritmi içine teslim alır.²⁵⁴

İnsan gerçek zamansallığa ancak ritim boyutuyla ulaşır. Modern süreçle beraber kaybedilen poiesis üretime ancak yapıtın ritmine uyularak geri dönülebilir. Sanat, Agamben için insanın kültürel varlığı için yeri yadsınamayacak derecede değerlidir. *Hüzünlü melek* başlıklı son metninde Benjamin'in fikirlerinden referans alarak sanat kültürü bağlamında koleksiyonculuk anlayışını tahlil ederek kitabın en özgün temalarından birini işler. Koleksiyonculuğun gelenek aktarımı konusunda 20. yy'de ciddi problemlerin olduğu değerlendirmesine vararak eşyaların zamanından, mekânından ve işlevselliğinden kopartılarak onların sahiciliğinden uzaklaştırdığını düşünür. Aynı durum müzelerde ziyaret ettiğimiz bir sanat eseri için söz konusu olabilir. Geçmiş olanın tam da yabancılaşarak bir değere dönüştürüldüğü durumda koleksiyoncunun eylemi ile bir devrimcinin eylemi yakınlık göstermektedir. Çünkü devrimci de adı gereği yeninin yerleşebilmesi için eskinin külliye yok olması gerektiğine inanır. Koleksiyoncuların tam da geleneğin tahrip edildiği dönemlerde boy göstermeleri tesadüfi değildir. Geleneksel toplumlarda aktarım kesintiye uğramadan süregittiği için böyle bir durum görmek söz konusu değildir. Sanat eserleri de belli bir geleneğe ait oldukları için onu kültürel kodlarından kurtarıp sunmak otoritesini yitirmesine neden olmaktadır. Geleneği yitirmek elbette onun külliye yok olması demek değildir fakat aktarımın olduğu damarların kesilmesi gelenekle irtibatlı olan yerlerini yok etmektedir. Aktarımın olmadığı yerde geçmişe dönüp baktığımızda bir aktarım silsilesi olarak değil aksine kültürel bir yığılma ve birikim olarak görmemiz pekâlâ mümkündür. Bu durumda eser ise yığılmayı devasa bir yük olarak omuzlardan geleceğe taşıma vazifesi altında aktarım yapamadığı geçmiş ve gelecek arasında sıkışıp

²⁵⁴ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 120-28.

kalmaktadır.²⁵⁵

²⁵⁵ Agamben, *İçeriksiz Adam*, ss. 138-43.

SONUÇ

Sanat yapıyor olmak, insanoğlunun Tanrı'ya en çok benzeyen eylemlerinden biridir. Dönemsel olarak insanın dünyadaki varlığının içerdiği anlam ne kadar çok değişse de bir eylem ve yaratım modeli olarak sanat her zaman güncelliğini korur vaziyettedir. Batı mefkûresi çerçevesinde sanatın serüveni incelendiğinde, insanın, varlığa karşı konumu ve yaklaşım tarzıyla paralellik gösterdiği fark edilebilir. Bu bağlamda bütün bir Batı Metafiziğindeki değişim sanat üzerinden pekâlâ incelenebilir. Nitekim çalışmanın konusu olan Giorgio Agamben'in Çağdaş Estetiğe yönelik eleştirileri ele alınırken takip edilen yöntem bu olmuştur.

Şiirsel bir eylem olarak kadim dünyada ele alınan sanat, ulvi bir soluğun tezahürü olarak kabul edilir. Sanat eyleminin kendisi, bunu gerçekleştiren sanatçı ve ortaya çıkan ürün olarak eser - istisnai yaklaşımları olmakla birlikte- büyük oranda konusu olan güzelin kutsallığından dolayı güçlü bir yönünün olduğu göz ardı edilmeden kıymetli bir eylem olarak değerlendirilir. Geleneksel anlayış dikkate alındığında güzel olan aynı zamanda doğru ve ahlaki açıdan da iyi kabul edilirdi. Bundan dolayı sanat ile hemhal olan kişi gerek ahlaki açıdan gerek hakikate yaklaşımı çerçevesinde belli bir terbiyeden geçmiş, ruhun mertebelerini aşarak asıl güzel olan ile temasa geçmiş kişi olarak kabul edilirdi. Başka bir ifadeyle sanatçı kişi aynı zaman da bilge kişi olma kimliğini de örtük olarak beraberinde taşırdı. Ortaçağ'a hâkim olan skolastik düşüncede ise sanat Tanrıya hizmet eden bir eylem olarak değerlendirilir ve ehemmiyetli bir konumda ele alınırdı. Fakat unutulmamalıdır ki sanatın buradaki ehemmiyeti yine hizmet ettiği ulvi ilkeden kaynaklanmaktadır. Kerameti kendinden menkul olduğundan değil Tanrı'ya hizmet etmesinden kaynaklanırdı. Kadim dünyanın sanat anlayışı değerlendirildiğinde tam da o dönem insanının varlığa yaklaşımı çerçevesinde teleolojik bir varlık olduğunun şuuruyla eşyaya, sanata bakışının bu perspektifte olduğu söz konusu edilebilir.

İnsanın varlığa karşı tasavvurunun değişmeye başladığı Rönesans hareketi, peşinden reform hareketi ve neticesinde gelişen kartezyen felsefe çerçevesinde özne nosyonunun önem kazanmasıyla insanın yeryüzündeki konumu baştan şekillenmeye başlar. İnsan, teleolojik düzlemde işleyen evrenin içinde, herhangi bir varlık olarak değil, aksine evrenin bütün yasalarını keşfedebilecek ve bu keşfiyle eşyaya tahakküm

kurabilecek merkeziyetçi bir konumda kendini izhar eder. Dönüşüm artık başlamış ve sanatta bundan nasibini almıştır. Kadim dünyada belli bir erek sonucunda yapılan eserlerde imza dahi atmayan sanatçı, modern dönemle birlikte kendisini bizzat çizdiği tablolarla resmetmeye başlayacak ve adeta tanrının yeryüzündeki konumuna geçmeye soyunacaktır. Bu durum neticesinde insan, kendi aklı ölçeğinde varlığı modern mantık birimlerine göre tasnif ederek her alanın düşünme çizgisini kendi branşı içerisinde çerçeveleyip belirleyecek ve bu da özellikle Kant ile birlikte alanların birbirinden keskin sınırlarla ayrılmasına neden olacaktır. İşte tamda burada duyuların bilimsel bir alanın olduğunu vurgulayan Baumgarten, estetik alanı felsefenin bir alt disiplini olarak ele alacak daha sonra tanımını ve çerçevesi çizilmiş bir şekilde de Kant, estetik biliminin uğraş alanını gündeme getirecektir. Güzel olan herhangi bir amaca hizmet etmemesiyle beraber saf ve çıkarsız beğeni yargısının nesnesi olacaktır. Kant ile birlikte estetik literatürdeki özne merkeziyetçi yaklaşımın bir tavrı olarak deha, estetik yargı, estetik tavır gibi kavramlar, alan olarak özgürlüğünü yeni ilan etmiş estetiğin ana temalarını oluşturacaktır. Çağdaş estetik eleştirilerinin zeminini büyük oranda bu kavramlar oluşturacaktır.

Modernite özne merkeziyetçiliğinin ayyuka çıktığı dönem olarak değerlendirilen Aydınlanma döneminde insan aklına duyulan müthiş özgüven, Nietzsche'nin haber vereceği bütün değerlerin değersizleştiği nihilizme yol açacaktır. Modern insan, her iki dünya savaşının toplumda yol açtığı infial neticesinde o güne kadar inandığı değerler konusunda büyük bir hayal kırıklığı yaşayarak kaygan bir zeminde evrensel bir değerden ve anlamdan yoksun bir şekilde korku ve panik içerisinde yaşamaya başlayacaktır.

Keskin sınırlarla başlangıç ve bitiş çizgisi belirlenemeyecek olsa da modern öznenin düşünsel anlamda Aydınlanma sonrası düştüğü kriz durumunu pek çok teorisyen postmodern olarak ifade edecektir. Estetik alanda etkisini gösteren postmodernizm, modern akla duyulan bir hayal kırıklığının estetize edilmiş ifadesidir. Bu dönemle birlikte bütün büyük metafizik belirlenimlerin insanın kendisinin bir aldatmacası olduğunu fark eden insan, kutsal olan her şeyin içeriksizliğini ifade etme yolu olarak sanatı kullanacaktır. Bu anlamda klasik sanat anlayışı çerçevesinde ele alındığında belli bir usulü, malzemesi, kuralı kaidesi olan sanat, artık hazır nesnelerden, gündelik malzemelerden faydalanmaya başlayacaktır. Bu durumsa sanatta temsil krizine yol açacaktır.

Giorgio Agamben'in eleştirileri, sanatın içeriksizleşmesine yaptığı vurguyla insandaki kaygılı çöküşün sanatta da ifadesini bulduğunu söyleyecektir. Nietzsche'nin *tanrının ölümüyle* ilan ettiği nihilizmle birlikte, Kantian estetik kalıpların insafına terk edilen sanatın da ölümünün gerçekleştiğini belirtecektir. İnsanın kadim dünyadaki şiirsel üretimi olan poiesis eylemi praksis eylem türüyle yer değiştirmiş ve sanat fabrikasyon bir üretimin ucuz malı haline gelmektedir.

Giorgio Agamben, tekhné kavramının bir şeyi yokluktan meydana getirme bağlamındaki anlamını göz önünde bulundurarak çağdaş dönemde sanatçının tekinsiz bir varlığa dönüştüğünü belirterek bu durumu Kant ile birlikte şekillenen estetik disiplinine bağlayacaktır. Platon, sanatı ve şiiri, tanrısal dehşetin bir ürünü olarak değerlendiriyordu. Şayet sanat ideal devletin çıkarlarına uymazsa onun kesinlikle büyük bir tehlike oluşturacağı düşünüler tekinsiz bir durum oluşturacağından devletinden kovulması gerektiğini vurgular. Günümüzde sanatın içeriğinin boşaltılmış olması da tehlike arz etmektedir. Agamben, estetiğin bugün Platon'un kaygılarıyla olmasa da aynı dehşeti ve güvensizliği bize de yaşattığını ifade eder. Bir başka ifadeyle Agamben, Platon'da da günümüzde de sanatın üzerimizde yarattığı büyüleyici gücün farkındadır. Platon'la aynı kaygılarla olmasa da günümüzde, sanat büyük bir tehlike olmaktadır. Bugünün sanatının tüm alanlarına nüfuz etmiş estetik anlayışın kalıpları sorgulanmadan ve estetik acil surette tasfiye edilmeden sanat, kaybetmiş olduğu anlamı telafi edemeyecek ve bu durumda içeriksizliği büyüyen dalgalarla devam edecektir.

Sanatın ilk anlamındaki yüksek mertebeye ulaşılacak isteniyorsa estetik değerlendirmelerinin ortadan kalkması gerekmektedir. Batı Metafizik geleneği evi bugün alev alev yarmaktayken tam da bu yangını ve kriz anını fırsat bilerek evin mimari sorunları tespit edilebilir. Yalnız Agamben, bu benzetmesinde farkına varılmış bir çaresizliği ifade eder ki Batı mefkûresinin göbeğinde, yangının içinde gafil olmayarak problemi fark eden kişinin sesinin asla duyulmayacağını da belirtir. Bütün bir ilerlemeci ve hümanistik fikirler neticesinde orta çıkmış bilim, teknoloji sanat, bu yangından nasibini alacaktır. Bugünün insanın artık sanatın mutluluk vaadine ihtiyacı yoktur artık tek ihtiyacı olan Platon'da olduğu gibi tanrısal dehşet olarak kabul edilen sanattır. Tıpkı Nietzsche'nin *Şen Bilim*'in önsözünde ifade ettiği gibi, "Ah bilerseniz sanata nasıl ihtiyacımız olduğunu..."

Agamben, Platon'da tanrısal dehşet olarak ifade edilen sanatın imkânlarının peşine düşerek dehşet kavramını sorgular. Neticesinde Nietzsche'nin Dionysoscu sanat anlayışıyla ilişki içerisinde sanatın insanda şaşılması bir hayret duygusu oluşturması gerektiğini ifade eder fakat yine estetik kalıplar içerisinde dehşeti vermek için çabalayan sanatçının eserin içeriğini boşalttığını ve geriye anlamsız çiziklerden ve kelimelerden başka bir şey kalmadığının sonucuna ulaşır. Tam da bu sonuç bizi estetik kalıplarla gündeme gelen sanatçı- sanat eseri bölünmesine götürür ki bunun da temelinde modern dönemin özne- nesne düallitesi fikri vardır.

Agamben, estetik yargı bağlamında tartışmaya açtığı zevk nosyonun modern duyarlılığın sonuncunda oluştuğunun tespitinde bulunur. Özne merkeziyetçiliğinin sanatçıdaki tezahürü sonucu sanatın, sanatçı için iyi zevkini uygulayabileceği bir fırsata dönüştüğünü ve bu bağlamda araçsallaştığını ve sanatsal anlamda asıl yaratma güdüsünden uzaklaştığı tespitinde bulunur. Bu açıdan değerlendirildiğinde çağdaş dönemde sanat saplantısı olup sanattan anlamayan insanların türediği aşıkârdır. Yine estetik yargıların, sanatın bize kendini açtığı dünya çerçevesinde onu anlamamıza engel olduğu fark edilebilir. Çoğu alanda sanat üzerine yapılan estetik yargılamalar sanattan daha değerli olmaktadır. Museum Theatrumlarda, sanat galeri ve bienallerinde tanrısal dehşet olan sanattan, seyirciden ve sanatçıdan uzak yargı nesnelerinin ve zevk fırsatçılığının kurbanı olmuş eserlerle karşılaşabiliriz. Böyle bir durumda eser kendi geleneğinden kopartılarak seyircinin hizmetine sunulduğu ve doğasından koparıldığı için onun dünyasına açılmak, ritmine ayak uydurmak ve akış pratiğine kapılık gitmek imkânsız hale gelmektedir. Bunu aşmanın yolu eser karşısında yaşam ritmine mola verip eserin ritmine ayak uydurmakla mümkün olmaktadır.

Hülasa belirtmek gerekir ki Agamben için sanat, Nietzsche'nin Tanrıyı öldürdüğü gün ölmüş, Hegel'in, Tininin yurdu olarak gördüğü sanatın aşılmasıyla da içeriğini kaybetmiştir. İradeli bir üretim modeli olan praksisin kalıplarında, şiirsel yaratım özelliğini yani poiesis vasfını yitirmiş, yüksek anlamlardan arındırılarak konserve kutularının, pisuarların arasında, kendini hiçleştiren bir hiçliğin ortasında savrularak ve tekinsiz bir güç olarak dünyadan yoksun bir vaziyette nihilizmle başa baş sonunu beklemektedir. Estetik acil surette tasfiye edilmediği sürece ve eserin kendi dünyasının ritmine kulak kabartılmadığı sürece dünyasının örtülerini bize asla açmayacaktır.

KAYNAKÇA

- AGAMBEN Giorgio, “/ Çağdaş Estetik / ‘İlahi Terör’ Olarak Sanat | E-Dergi, Sanat Tarihi”, çev. Elçin Gen, t.y., <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-ilahi-teror-olarak-sanat/871>.
- , “Çağdaş Nedir?”, *Kampfplatz*, çev. Utku Özmakas, sy. 2 (19.06.2023), https://www.academia.edu/30312901/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_Nedir_Giorgio_Agamben_kampfplatz_say%C4%B1_2.
- , “Çıplak Hayat ve Aşı | E-Dergi, Sanat Tarihi”, *Çıplak Hayat ve Aşı*, 2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ciplak-hayat-ve-asi/6144>.
- , *Çocukluk ve Tarih*, İstanbul: Alfa yayınları, 2020.
- , “Ev Alev Alev Yanarken | E-Dergi, Sanat Tarihi”, çev. Ali Artun, 2020, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ev-alev-alev-yanarken/5924>.
- , *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, 1. bs., İstanbul: Monokl yayınevi, 2018.
- , “Giorgio Agamben: Felsefe kendi zamanıyla yüzleşerek sonsuz olanı arar”, *Cins*, 2022, <https://www.gzt.com/cins/giorgio-agamben-felsefe-kendi-zamaniyla-yuzleserek-sonsuz-olani-arar-3487084>.
- , *İçeriksiz Adam*, İstanbul: Monokl yayınevi, 2019.
- , *İstisna Hali*, 2., İstanbul: Ayrıntı, 2020.
- , *Nesir Fikri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- , “Philosophy As Interdisciplinary Intensity”, 2017, <https://jcrt.org/religioustheory/2017/02/06/philosophy-as-interdisciplinary-intensity-an-interview-with-giorgio-agamben-antonio-gnolioido-govrin/>.
- AKTAN Coşkun Can, *Modernite’den Postmodernite’ye Değişim*, 1. bs., Konya: Çizgi Kitabevi, 2003.
- AKTÜREL Teoman v.dğr., (çev.), *Platon Diyaloglar*, 18. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022.
- ALAN SÜMER Banu, “Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarına Sanatçının Yeri Bağlamında Bir Bakış”, *Kaygı Dergisi*, 2019, 352-73,

doi:10.20981/kaygi.612503.

———, “Schelling Felsefesinde Romantizm ve Doğa-Sanat İlişkisi”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 27 (2019).

ALBAYRAK Mevlüt, *Estetik'in Serüveni & Sanat Felsefesi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

———, “Sanat ve Estetik Kavramlarının Tarihsel Serüveni”, *Hece Dergisi*, (2021).

ALP Kafiye Özlem, “Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta temsil”, *Süleyman Demirel Üniversitesi*, sy. 12 (t.y.).

ARSLAN Ahmet, *Felsefeye Giriş*, 25. bs., Ankara: BB101, 2017.

ARTAUD Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, t.y.

ARTUN Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi & Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İstanbul: İletişim, 2018.

ATAHAN Derviş, *Platon'da Aletheia ve Sanat İlişkisi*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), YÖK Tez Merkezi: Mersin Üniversitesi, 2016.

BAL Metin, “Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı”, *Mavi Atlas*, t.y., 16, doi:1018795.

BALİBAR Etienne, *Marx'ın Felsefesi*, çev. Ömer Laçiner, 1. bs., İstanbul: Birikim Yayınları, 1996.

BAUDRİLLARD Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, 1. bs., İstanbul: Ayrıntı, 1995.

———, *Sanat Komplosu*, 6. bs., İstanbul: İletişim, 2018.

BERGSON Henri, *Gülme (Karton Kapak)*, 6. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020.

BOZKURT Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Sentez, 2014.

CASSİRER Ernst, *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*, çev. Doğan Özlem, 1. bs., İstanbul: Notos Yayıncılık, 2017.

CEVİZCİ Ahmet, *Aydınlanma Felsefesi*, İstanbul: Say Yayınları, 2020.

———, *Felsefeye Giriş*, 6. bs., İstanbul: Say Yayınları, 2017.

ÇEVİRİCİ Sema, “Modern Sanat ve Temsil”, *Hece Dergisi*, (2021).

ÇİĞDEM Ahmet, *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul: Dedalus, 2018.

DAĞ Ahmet, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, 2. bs., İstanbul: Külliyat

- Yayınları, 2014.
- DARIDA Veronika, “Giorgio Agamben on Aesthetics and Criticism”, *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics*, c. 10, sy. 1 (2021), ss. 22-31.
- DEMİRALP Didem, *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, (Doktora Tezi), YÖK Tez Merkezi: Ankara Üniversitesi, t.y.
- DİKMEN Mustafa, “Tüketilebilirlik Çağında Sanat ve Jean Baudrillard”, *Hece Dergisi*, (2021).
- DOĞAN Mehmet H., *100 Soruda Estetik*, 1. bs., İstanbul, 1975.
- ECO Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 12. bs., İstanbul: Can, 2022.
- EDİŞ Velat, *Giorgio Agamben: İstisna Hali ve Egemenlik Kavramları Üzerine bir İnceleme*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, 2020.
- EROĞLU Özkan, *Modern Sanat*, 1. bs., İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015.
- ERTURK Nesrin, “Baumgarten’s Aesthetics as the Science of Sensitive Cognition.”, *Ulakbilge Dergisi*, c. 4, sy. 7 (2016), doi:10.7816/ulakbilge-04-07-07.
- ERZEN Jale Nejdet, *Çoğul Estetik*, 4. bs., İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- FARAGO France, *Sanat*, Ankara: Doğu Batı, 2020.
- GECE ÇELİKKAN Şule, “İnsanın İnsan için Kutsallığı Sanatta Hümanizm ve Friedrich Schiller’in Sanat Anlayışı”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sy. 21 (2018).
- GOMBRICH E. Hemingway, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020.
- HEGEL, *Estetik- Genel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, 2. bs., İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020.
- , *Estetik (Güzel Sanat Üzerine Dersler) Cilt II / George W.F. Hegel*, İstanbul: Payel, 2015.
- HEİDEGGER Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, 2. bs., Ankara: De Ki Basım, 2011.
- , *Tekniğe Yönelik Soru*, İstanbul: Afa Yayıncılık, 1997.
- HÜNLER Hakkı, *Estetik’in Kısa Tarihi*, Ankara: Doğubatı, 2011.
- KANDİNSKİ Vasili, *Sanatta Manevîlik Üstüne*, çev. Tefik Turan, 1. bs., İstanbul: Everest Yayınları, 2021.
- KANT İmmanuel, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, 4. bs., İstanbul: İdea Yayınevi, 2020.
- KIZILÇELİK Sezgin, *Frankfurt Okulu*, Ankara: Anı Yayınları, 2018.

- KUSPİT Donald, *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- KÜÇÜK Mehmet, *Modernite versus Postmodernite*, 1. bs., Say Yayınları, 2011.
- KÜÇÜKALP Kasım, *Batı Düşüncesi*, 6. bs., İstanbul: İsam, 2019.
- , *Nietzsche ve Postmodernizm*, 1. bs., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2003.
- LYOTARD Jean franis, *Postmodern Durum*, 2. bs., Konya: Vadi Yayınları, 1997.
- MEGİLL Allan, *Aşırılığın Peygamberleri & Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, 1. bs., İstanbul: Metis Yayınları, 2021.
- MENGÜ Mehmet, “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”, *Hece Dergisi*, (2021).
- MILLS Catherine, “Agamben, Giorgio | Internet Encyclopedia of Philosophy”, t.y., <https://iep.utm.edu/agamben/>.
- MOLİERE, *Kibarlık Budalası*, ev. Berna Günen, 7. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020.
- MURRAY Alex, *Giorgio Agamben*, Ankara: Phoenix Yayınları, 2013.
- NİETZSCHE Friedrich, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, İstanbul: Say Yayınları, 2020.
- PLATON, *Devlet*, 47. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021.
- , *Phaidros*, 1. bs., İstanbul: Say Yayınları, 2017.
- , *Şölen - Dostluk*, 23. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2021.
- ROUSSEAU Jean Jacques, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020.
- RUSS Jacqueline, *Avrupa Düşüncesinin Serüveni & Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi*, ev. Özcan Doğan, Ankara: Doğu batı, 2021.
- SHELLİNG Friedrich Wilhelm, *Plastik Sanatlar, Güzel ve Doğa*, 1. bs., İstanbul: Janus Yayıncılık, 2016.
- SENA Cemil, *Estetik (Sanat ve Güzelliğın Felsefesi)*, 1. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972.
- SİM Stuart, (ed.), *Routledge Postmodernizm Rehberi*, ev. Mukadder Erkan, Ali Utku, 1. bs., Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 2020.
- SOYKAN Ömer Naci, *Estetik ve Sanat Felsefesi*, 1. bs., İstanbul: Bilge Kültür Sanat, t.y.
- SÜTCÜ Muhammed Emre, *Giorgio Agamben’in Batı Siyasal Düşüncesine Eleştirel bir Katkısı: “Homo Sacer”*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), YÖK Tez Merkezi: İstanbul Üniversitesi, 2021.

ŞAHİN Hikmet, “Postmodern Sanat”, *İdil Dergisi*, 2000, 22, doi:107816.

TEKÇE Ece, “Kant Felsefesinde Estetik Yargı Problemi”, *YÖK*, 2021.

TİMUR Kemal, “Tanımı Yapılamayan Postmodernizm”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy. 1 (1999).

TUNALI İsmail, *Estetik*, 20. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2020.

YAZICI Öznur, *Michel Foucault Felsefesinde Sanat Eseri Olarak Öznelliğin Oluşumu*, (Yüksek Lisans Tezi Tezi), YÖK Tez Merkezi, 2020.

YILDIZ Erdal, *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, 1. bs., İstanbul: Dergah Yayınları, 2017.