T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

BAUDRILLARD VE CHUL HAN BAĞLAMINDA SANAT VE ÇAĞDAŞ SANATIN ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Naile Gül AYAZ

BURSA 2024

T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI

BAUDRILLARD VE CHUL HAN BAĞLAMINDA SANAT VE ÇAĞDAŞ SANATIN ELEŞTİRİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Naile Gül AYAZ

Danışman

Prof. 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 702021002 numaralı Naile Gül AYAZ'ın hazırladığı "Baudrillard ve Chul Han Bağlamında Sanat ve Çağdaş Sanatın Eleştirisi" konulu yüksek lisans ile ilgili tez savunma sınavı, .../.../… günü …….- ……saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ……..….. (başarılı/başarısız) olduğuna …… (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye
(Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)
Prof. Dr. Ahmet DAĞ
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa DİKMEN
Çanakkale On sekiz Mart Üniversitesi

Üye
Akademik Unvanı, Adı Soyadı
Üniversitesi
Prof. Dr. Kasım KÜÇÜKALP
Bursa Uludağ Üniversitesi

...../...../ 2024

YÜKSEK LİSANS İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE TARİHİ BİLİM DALI DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 07/02/2024

1- Tez Başlığı / Konusu: **"**Baudrillard ve Chul Han Bağlamında Sanat ve Çağdaş Sanatın Eleştirisi"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 152 sayfalık kısmına ilişkin, 07/02/2024 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından (Turnitin)* aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %4'tür.

2- Uygulanan filtrelemeler:

3- Kaynakça hariç

4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

5- 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.

6- Gereğini saygılarımla arz ederim.

07/02/2024

Adı Soyadı:	Naile Gül AYAZ
Öğrenci No:	702021002
Anabilim Dalı:	Felsefe ve Din Bilimleri / Felsefe Tarihi
Programı:	Felsefe ve Din Bilimleri Tezli Yüksek Lisans
Statüsü:	Y. Lisans

Danışman

Prof. Dr. Ahmet DAĞ

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "Baudrillard ve Chul Han Bağlamında Sanat ve Çağdaş Sanatın Eleştirisi**"** adlı 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	**: Naile Gül AYAZ**
Öğrenci No	**: 702021002**
Anabilim Dalı	**: Felsefe ve Din Bilimleri / Felsefe Tarihi**
Programı	**: Felsefe ve Din Bilimleri Tezli Yüksek Lisans**
Statüsü	**: Yüksek Lisans**

ÖZET

Yazar adı soyadı	Naile Gül AYAZ
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
Tez Danışmanı	Prof. Dr. Ahmet DAĞ

BAUDRILLARD VE CHUL HAN BAĞLAMINDA SANAT VE ÇAĞDAŞ SANATIN ELEŞTİRİSİ

Jean Baudrillard'ın hususiyetle ortaya koymuş olduğu simülasyon kuramı içerisinde yer alan sanat felsefesi, onun için antropolojik bir alandır. Felsefesini daha anlamlı kılmak için sanatın yanılsama arzusunu tartışmış ve çağdaş dönemde bu arzuyu trans-estetik bir evrede kaybettiğini belirtmiştir. Chul Han'ın sıklıkla *öteki* üzerinden biçimlendirmiş olduğu felsefesi, sanat felsefesinde izlerini göstermektedir. Sanatta özellikle modern dönem ile yitirilen öteki unsurlar geç modern dönemde artarak devam etmiş ve zıtlıklarla birlikte anlaşılan varlığı parçalamıştır. Han, sanatın sonuna inanmayarak Baudrillard'ın radikal düşüncesine karşı ontolojik bir bakış açısı ile okumaya izin veren bir sanat felsefesi sunarak daha esnek bir varlığa işaret etmiştir. Hangi çağda olunursa olsun güzelin peşine düşülmesi gerektiğini belirterek yaşama pratiklerine etkisi olan bir sanat felsefesi önermektedir. İki filozofun birlikte ele alınma sebebi ikisinin düşüncelerinin birbirini tamamlıyor olmasıdır. İkisi de sanatı bir form olarak görse de Baudrillard, bu formun artık yüce değerlerini kaybettiğini belirtirken Chul Han ise "güzel" olan bu formun iyiye bağlayıcı unsurların takip edilmesi neticesinde hakikate ulaştırabildiğini düşünür. Baudrillard ve Han'ı birlikte alınmasının bir diğer sebebi ise çağdaş estetik eleştirilerinde sıklıkla aynı noktaları farklı bakış açıları etrafında değerlendirmeleri sebebiyledir. Bu çalışma klasik, modern ve postmodern dönemin sanatına dair bir literatür taraması yapılarak, Han'ın ve Baudrillard'ın eserleri kritik edilerek konu ile alakalı birincil, ikincil ve yabancı kaynakların analizi sonucunda hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Baudrillard, Chul Han, Simülasyon, Trans-estetik, Öteki, Güzel, Sanat, Çağdaş Estetik

ABSTRACT

Name & surname	Naile Gül AYAZ
University	Bursa Uludağ University
Institute	Institute of Social Sciences
Field	Philosophy and Religious Studies
Subfield	History of Philosophy
Degree awarded	Master
Supervisor	Prof. Dr. Ahmet DAĞ

ART AND CRİTİCİSM OF CONTEMPORARY ART İN THE CONTEXT OF BAUDRILLARD AND CHUL HAN

The philosophy of art, which is included in the simulation theory put forward by Jean Baudrillard, is an anthropological field for him. In order to make his philosophy more meaningful, he discussed art's desire for illusion and stated that he lost this desire in a trans-aesthetic phase in the contemporary period. Chul Han's philosophy, which he often shaped through the other, shows its traces in the philosophy of art. Other elements that were lost in art, especially with the modern period, continued to increase in the late modern period and fragmented the existence understood with contradictions. By not believing in the end of art, Han pointed to a more flexible existence by presenting a philosophy of art that allows reading from an ontological perspective, against Baudrillard's radical thought. He proposes a philosophy of art that has an impact on living practices, stating that beauty should be pursued no matter what age we are in. Although they both see art as a form, Baudrillard states that this form has now lost its supreme values, while Chu Han thinks that this "beautiful" form can lead to the truth as a result of following the elements that connect it to good. Another reason why Baudrillard and Han are taken together is that they often evaluate the same points from different perspectives in contemporary aesthetic criticism. This study was prepared as a result of a literature review on the art of the classical, modern and postmodern periods, criticizing the works of Han and Baudrillard and analyzing primary, secondary and foreign sources related to the subject.

Keywords: Baudrillard, Chul Han, Simulation, Trans aesthetics, Other, Beautiful, Art, Contemporary aesthetics

ÖNSÖZ

Sanatın insanın hayatı içerisinde hangi konumda bulunması gerektiği her dönem tartışılagelmiştir. Sanat için daha çok düşüncenin yapıp etmelere dönüştürülmüş nesneler olduğu söylenebilir. Bu sebeple felsefe, sanatın her çağda nasıl bir konumda bulunduğuna ve sanat eserlerin düşüncelerde nasıl bir değişime kapı araladığı konusunda önemli tespitlerde bulunmuştur. Jean Baudrillard ve Chul Han'ı tezin konusu olarak ele alma sebebim; sanatın anlamının ne olduğuna dair her zamankinden daha fazla ihtiyacımızın olduğu bu çağda *gerçekliğin* ve *hakikatin* dönüşümü içerisinde sanatın nasıl bir konumda değerlendirilmesine dair kafa yormalarıdır. Her ne kadar ikisinin de felsefesinde sanat önemli bir yer edinmiş olsa da felsefelerinin izi sürüldüğü zaman görülecektir ki sanat, bir form olarak kendisini ortaya koyduğu taktirde hakikatin kendisine götüren bir araç olabilmektedir. Baudrillard'ın trans-estetik felsefesi bir tez olarak daha önceden ortaya konulmuş olması sebebiyle onu tamamladığını düşündüğüm Chul Han ile ele almamın nedeni Baudrillard'ı hem daha iyi anlamama ve onun radikal olan bakış açısını esnetme fırsatını bu sayede yakalamamdır. Baudrillard'ın günümüz sanatında hakikatin kalmadığına inandığı görülmektedir. Onun bu radikal düşüncesi, sanatın güzelini bulmaya çalışan Han'ın varlık anlamıyla sanat düşüncesi ile yeniden düşünüldüğünde güzelin her çağda ontolojik bir değer olarak bulunduğu görülecektir. Baudrillard, bu güzelin simülasyon içerisinde yitirildiğini iddia etse de Han, öznenin güzeli, her an hakikate bağlayıcı unsurları takip etmesi neticesinde yakalayabileceğini belirterek sanatın insanı yetkinleştiren yanına işaret etmektedir. İkisinin de günümüz meselelerine dair gözlerini kapatmayarak çağdaş tartışmalara dair önemli olan düşüncelerini, sanata dair eleştirileriyle sıklıkla benzer konuları farklı söylemlerle ortaya koymaları nedeniyle birlikte anlamlandırılmaları gerektiğini düşündüğüm çağdaş estetik eleştirilerinde ikisini mezcettim.

Elbette her bitmiş çalışma ardında bin bir hikâyeyi barındırmaktadır. Bu tezim oğlum Huzeyfe ile doğdu. İlk anne olmanın verdiği kaygılarla birlikte yazılmış olan bu çalışmam elbette pek çok kusur bulundurmaktadır. Tüm başarı ve taktir Allah'ın, kusurları ise aciz olan benimdir. Bu çalışmamın süreci içerisinde beni destekleyen ve eleştirileriyle tezimin oluşması için çabalayan danışman hocam Prof. Dr. Ahmet Dağ'a, lisans ve yüksek lisans yıllarında felsefenin eleştirel dinamiklerini nasıl daha iyi kullanmam gerektiği yönünde bir uyanışa vesile olan üstadım Prof. Dr. Kasım Küçükalp'e, teknik işlerde ve uzaktan yürütmekte olduğum yüksek lisans dönemlerinde işlerimi kolaylaştırarak her an cevap vermesiyle hayran kaldığım Dr. Öğr. Üyesi Tuğşat Güzeloğlu'na, Chul Han'ı daha iyi anlamamda katkısı olan Sercan Ünğan'a, tez sürecinde kaynaklara ulaşım konusunda yardımcı olan Büşra Yapalak'a, tezimin son düzenlemelerinde eleştirileriyle tezimi olgunlaşmasına vesile olan can dostum Sümeyye Karlı'ya teşekkür ederim. Gerek yaşamım boyu gerek yüksek lisans sürecimde beni her zaman destekleyen ve bunun için oğlumla daha fazla vakit geçirerek içimdeki öğrenme iştiyakını sürdürmeme izin veren eşim İbrahim Ayaz'a, benim için her zaman en iyisini isteyerek maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen anne-babama ve abime, yine ismini sayamadığım ve bana her zaman destek veren kıymetli dostlarıma müteşekkirim.

Anlamlı bir yaşam için üretmenin önemini kavramama sebep olan bozkıra ve bozkırda hayatımı daha anlamlı kılan oğlum Huzeyfe'ye.

İÇİNDEKİLER

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

BİRİNCİ BÖLÜM
KLASİK VE MODERN DÖNEM BAĞLAMINDA
SANATIN KAVRAMLARI

A. Klasik (Antik Dönem ve Hristiyan) Dönemde Sanat 7
1. Tekhne-Orantı 9
2. Mimesis-Katharsis 14
3. Güzellik–İyi 20
B. Modern Dönemde Sanat 22
1. Sanat-Estetik 24
2. Yüce-Hoş 30
3. Kant'ın Dehası–Özgünlük 35

İKİNCİ BÖLÜM
POSTMODERNİZM VE SANATIN MUĞLAK OLANA YOLCULUĞU

A. Avangart Sanat 45
B. Postmodernizmin Sanata Etkileri 52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BAUDRILLARD VE CHUL HAN'DA SANAT

A. Baudrillard Düşüncesinde Sanat 61
1. Baudrillard Felsefesinde Simülasyon, Hipergerçeklik, Baştan Çıkarma, Ayartma Kavramları 61
2. Baudrillard Düşüncesinde Sanat'ın İzini Sürmek ve Simülasyon Evreleri 67
3.Baudrillard Düşüncesinde Sanat ve Trans-Estetik 73
B. Byung Chul Han Düşüncesinde Sanat 80
1. Chul Han Düşüncesinde Sanatın İzini Sürmek: Öteki ve Sanatta Öteki Unsurlar 82
a. Pürüzsüzlük İdeali ile Ötekileştirme 87
b. Doğayı Ötekileştirme Bağlamında Yüceyi ve Lüksü Ötekileştirme 89
(1). Yüceyi Ötekileştirme 92
(2) Lüksü ötekileştirme 94
c. Pasyon Olarak Ötekileştirme 97
(1) Pasyon Olarak Eğlence 98
(2) Pasyon Olarak Müzik 100
2. Chul Han Düşüncesinde Sanat: İdeal Olarak Güzel 105

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
BAUDRILLARD VE CHUL HAN'IN ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİLERİ

A. Bir Ticaret ve Tüketim Nesnesi Olarak Sanat 115
B. Çağdaş Sanatın Durumu: Tekrar-Kitch 124
C. Nesnelerin Çağdaş Zamanda Dönüşümü: Üretime Zorlanan Nesneler 128
D. Çağdaş Sanatta Fotoğrafların Dönüşümü: Sentetik Fotoğraflar 134
E. Jean Baudrillard ve Chul Han'ın Çağdaş Sanatçılara Dair Eleştirileri 138
SONUÇ 146
KAYNAKÇA 152

KISALTMALAR

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
bk.	Bakınız
bs.	Basım
çev.	Çeviren
DEÜ	Dokuz Eylül Üniversitesi
ed.	Editör
FLSF	Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi
İMÜ	İstanbul Medeniye Üniversitesi
S.	Sayı
s.	Sayfa
ss.	Sayfadan sayfaya
st.	Baskı
vb.	Ve benzerleri
Vd.	Ve diğerleri
yy.	Yüzyıl

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Jeff Koons'un Balloon Dog Adlı Eseri 139

Şekil 2 : Robert Rauschenberg'in Factum 1 ve Factum 2 Adlı Tuvalleri..... 140

Şekil 3 : Andy Warhol'un Marilyn Adlı Eseri..... 140

Şekil 4 : Marcel Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği Eseri..... 142

Şekil 5 : Marcel Duchamp'ın Pisuar Adlı Eseri 142

Şekil 6 : Damien Hirst'in The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (Yaşayan Birisinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı) Adlı Eseri..... 143

Şekil 7 : Damien Hirst'in Mother and Child Divided (Bölünmüş Anne ve Çocuk) Adlı Eseri..... 144

Şekil 8 : Damien Hirst'in Kelebekleri Kullanarak Gerçekleştirdiği Sanat Eseri..... 145

GİRİŞ

İnsanın düşünme melekelerinin işlediği yerde anlamlandırma adına gösterdiği çabalar her zaman kıymetlidir. Sanatın felsefesi olarak yorumlayabileceğimiz eylem, insanın karşı karşıya kalmış olduğu birtakım nesnelerin veya sözlerin anlamlandırılması anlamına gelmektedir. Kadim felsefenin geçmişinden günümüze kadar sanatın ne anlama geldiği tartışılmakla birlikte çağdaş dönemde neredeyse sanatın yokluğunun tartışılması sınırına gelinmiştir. Bu sebeple her zamankinden daha fazla sanatın felsefe ile olan ilişkisi anlaşılmalı ve tartışılmalıdır. Nitekim sanatın yokluğunu ya da varlığını tartışabilecek alan olan felsefenin eleştirel dinamikleri ile işlemektedir. *Sanatın Komplosu* adlı eserinde bu noktaya işaret eden Baudrillard, aşkın değerleri içerdiğini iddia eden sanatın çağdaş dönem içerisinde özne-nesne bağının değiş tokuş edilmesi neticesinde nesnelerin yanılsama gücünü kaybettiğini belirterek sanatın eleştirilmesinin de nihayetinde bu sebeple önemli olduğunu ifade eder.

Baudrillard için sanat, geliştirmiş olduğu simülasyon kuramının anlaşılması adına önemli bir daldır. Sanatı bir anlamda antropolojik bakışla ele alan filozof için sanat, temsil etme sistemi olan bir formdur ve günümüzde bu formun temsil etme gücü kalmayarak "sanatın" da tıpkı cinselliğin arzu yanılsamasını yitirmesi gibi yanılsama arzusunu yitirdiğini belirterek trans-estetik bir evrede değerlendirmektedir. Bu sebeple sanat, özgün bir form olarak yanılsama şeklinde gerçekliği insana anlatabilmelidir. Bu bakış açısı Platon'un sanatı bir yanılsama olarak ele aldığı sanat felsefesine benzemektedir. Platon, yanılsamanın yanlış bir biçimde gerçekliği sunarak insanları ayartmakla birlikte kandıran sanatın doğru olmadığını belirterek yanılsamanın ikiyüzlülüğüne karşı uyarmıştır. Baudrillard da sanatçıların sanatını illüzyona dönüştürmeden yanılsamanın kendisini insanlara anlatması gerektiğini belirterek hakikati gösteren bir unsur olması gerektiğini dile getirmiştir. Baudrillard'ın idealindeki bu sanat, Simülasyon kuramının anlaşılması neticesinde değerini kaybederek sanatın her yerde bulunması ile yokluğa mahkûm edildiğini görmek mümkündür. Baudrillard için sanat bu sebeple işlevini kaybetmiştir. Kadim dönemin sanatını modern sanattan ayırarak anlaşılması Baudrillard'ın sanat düşüncesini daha iyi anlamlandırılması açısından önemli görülmüş ve kavramlar bağlamında kadim dönemin ve modern dönemin sanatı ele alınmıştır.

Nitekim Baudrillard için modern dönemle birlikte orji sonrası dönem gelmekle birlikte her şeyin anlamsızlaşarak aynılaşması üzerine bir anlayışı dile getirmesi sanatın estetik pratiklere indirgenme süreci ile bağdaşmaktadır.

Güney Kore'li filozof olan Chul Han'ın ele alınma sebebi ise Baudrillard ile aynı noktadan bakmış olduğu bir estetik anlayış olan form anlamında sanatı ele almasıdır. Ancak Han, sıklıkla Baudrillard'ın aynılaşma üzerine geliştirmiş olduğu bağışıklık felsefesinden farklı olarak sanatın aynılaşma içerisinde kaybedilmediğine inanarak sanata Baudrillard'ın antropolojik bakışından farklı olarak ontolojik bir değer atfetmektedir. Bu ontolojik değer, Chul Han'ın Heidegger'e olan ilgisinden gelir. Sanat onda, Heidegger'in *Dasein* felsefesindeki yerinden farklı olarak gerçek bir hakikat anlamında ele alınmayarak, hakikate ulaştırabilen bir araç olarak A.Badiou'nun sadakate eriştiren bağlayıcı unsuru gibi güzel olan her şeyle irtibatlıdır. Han, günümüzde güzelin Baudrillard gibi modern dönem içerisinde kaybedildiğinden yakınsa da onun her zaman varlığını koruyan bu sebeple örtüsünün altına saklandığından bahsederek Baudrillard'dan farklı olarak sanatın çağımızın her türlü yanılsamaların hakikate karışması gibi değerlerin yitirilişi esnasında bile herhangi bir öznenin onu bir anlık bir hakikat ilişkisi ile bulabileceğini ifade etmektedir. Han, güzelin bu sebeple yalnızca nesneler düzleminde değil Foucault gibi daha çok yaşamın kendisinde insana bir yaşama sanatı sunabileceğini hatırlatmaktadır. Güzeli ontolojik bir değer anlamında ele almanın insanın yaşam pratiklerinde her zaman daha çok fayda veren bir etkisinin olacağına inanmaktadır. Bu sebeple Baudrillard'ın radikal eleştirilerini esneten bir yanı olan Chul Han'ın felsefesi, sanatın sonunu getirmektense güzeli her zaman daha değerli bir ideale ve aşkınlığa bağlamaktadır.

Çalışmanın ilk bölümü "Klasik ve Modern Dönem Bağlamında Sanatın Kavramları" başlığında; sanat felsefesinin klasik dönemde karşılaşılan ontolojik ve epistemik birlikteliğin çizgisinden ilerleyen düşünce, modern dönemde ayrılarak öznenin epistemik algılarına hapsedilen, özellikle Baumgarten ve Kant sonrasında estetik adı altında anlamlandırılmaya çalışılarak bir anlamda yaşamın kendisinden soyutlanarak ontolojik gerçekliğini kaybetmeye başladığı ele alınmaya çalışılmıştır. Sanatın düşünce geçmişini kavramlarla açıklanmış olan bu bölümde, sanat tarihinden çok sanatın Batı dünyasının zihninde nasıl bir yer edindiğini ve modern dünyanın düşünce yapısının hangi kavramlarla sanatın içerisinde ayrımlaşmalara neden olduğunu göstererek sanatın

felsefesi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Felsefenin kavram yaratma sanatı olduğu düşünüldüğünde izlenilen yolun haklılığı ortaya çıkacaktır.[1] Felsefede genellikle kavramların anlamları verildiği zaman İlk Çağ'a gidilerek kavramların anlamlarına dair bir *soykütüğü* çıkarılmaktadır. Henüz Klasik Dönemde estetiğin ve sanatın herhangi bir belirleyici anlamı verilmediği için sanat ve estetik kavramlarına da yer verilmemiştir. Felsefenin kavram yaratım sanatı olarak görülmesi ve kavramların kısa bir *soykütüğünün* yapılması sanatın, neden klasik ve modern dönem olarak ayrıldığını daha iyi açıklamaktadır. Modern dönem ile estetikleşen sanatın bir bilim dalı haline gelerek klasik dönemdeki zanaat anlamını kapsayan geniş yelpazesi dürülmüş ve sanat, beğeni yargısının nesnesine indirgenmiştir. Özellikle de Chul Han'ın sanat felsefesinde Kant'ın eleştirileri dikkat çekmektedir. Sıklıkla yaptığı Kant eleştirileri tüketim nesnesine dönüştürülen güzelin ilk duraklarından biri olarak görülmüştür. Bu sebeple hem Baudrillard'ın, Platon'un sanat anlayışına yakın bir düşünümü izlemesi hem de Han'ın sıklıkla klasik dönemin sanatına vurgu yaparak eleştirilerini zenginleştirmesi sebebiyle klasik ve modern dönem ayrı olarak ele alınmıştır. Modern dönem içerisinde Kant'ın ayrı olarak ele alınma sebebi ise Han'ın sıklıkla eleştirilerinde yer almasıdır.

Tezin ikinci bölümünde ise Modern sonrası dönem olarak postmodernizm ele alınarak postmodernizmin sanatı nasıl alımladığı konusunda ilerlemiştir. Her ne kadar hem Chul Han hem de Baudrillard, dönem olarak postmodernizme karşı olsalar da tarihi bir dönemeç olarak postmodernizm olarak isimlendirilmesi sanatın felsefe tarihindeki yeri açısından önemli görülmüştür. Nitekim postmodern dönemde değerin, anlamın, hakikatin ve gerçekliğin yeniden kazandığı anlamlar farklı yorumlamaların tümüne kapısını açarak sanatın da ne olduğuna dair bir soru işaretini beraberinde getirmiştir. Postmodernizmin anlaşılması gerek Baudrillard için gerekse Chul Han felsefesi için önemli bir konuma sahip olduğu için bu bölüm öncelikle Postmodernizmin genel anlamda ne anlama geldiği ve sonrasında sanat ve felsefe bağlamında önemli bir mesele olan sanatta temsil sorunun Batı düşüncesindeki anlamsal dönüşümüne yer verilmektedir. Dönemin nihayetinde oluşan Avangart sanatın ise modernizmin sonucunda bir buhran olarak okunabilmekle birlikte Avangardın ne olduğu ve Baudrillard için neden önemli olduğu konusuna gelinmiştir. Avangart sanatta dehanın yüceltilerek sanatçının neyi isterse onun adına sanat

[1] Gilles Deleuze - Felix Guattari, *Felsefe Nedir?* çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 12-44

diyebileceği dolayısıyla tek karar merci olarak görüldüğü bir dönem içerisine girilmektedir. Gadamer'in de ifade etmiş olduğu gibi bu dönem, aslında Kant estetiğinin bir devamı gibi okunabilmektedir. Postmodernizmi geç modernizm olarak gören Baudrillard'ın Avangart sanat vurgusu dönemsel olarak da bu sebeple önemlidir. Nitekim modern sonrası sanatta yeni bir şey gelişmediğinin altını çizen Baudrillard, Avangart sanatla modern sanatın zirveye ulaştığını belirtmekle birlikte bundan sonra sürekli aynı tözün etrafında temellük eden bir sanatın anlamsız gidişatına vurgu yapmaktadır. Bu sebeple Avangart sanat, postmodernizm bölümüyle birlikte ele alınmıştır.

Tezin ana iddiasını oluşturan üçüncü bölüm ise öncelikle Baudrillard'ın sonrasında Chul Han'ın felsefelerinde sanatın konumu aranarak bir iz sürülmek istenmiştir. Bu bölümde Baudrillard ve Chul Han'ın öncelikle felsefelerinde önemli olarak görülen düşüncelerine yer verildikten sonra sanat düşüncelerinin bu felsefelerindeki konumu tespit edilmiş, daha sonrasında ise ayrı olarak sanat felsefeleri ortaya konulmuştur. Nitekim konumuzun sınırları çerçevesinde ilerleme kaygısı neticesinde sanatın onların felsefelerindeki yeri ve dolayısıyla hem klasik sanata hem de modern sanata dair görüşleri bu iz sürme esnasında verilmeye çalışılmıştır. İkisinin de çağdaş filozoflar içerisinde her konuyu karmaşık ve edebi bir dil ekseninde vermeleri bu izlenceyi zorlamış olsa da nihayetinde sanat felsefelerinin ne olduğu eserleri incelenerek tespit edilmiş ve ikinci başlıklarda Jean Baudrillard ve Chul Han'ın sanat felsefeleri ortaya serimlenmiştir. Tezin bu başlığında iz sürme, aslında felsefelerinden bağımsız bir sanat anlayışının ortaya konulamaması sebebiyledir. Baudrillard, simülasyon kuramı ile sanatı anlamlandırmaktayken Chul Han daha çok ötekinin üzerinden bir felsefe ortaya koymasıyla birlikte "güzeli kurtarma" girişiminde aslında derdinin de ötekini kurtartmak olduğunu belirtmiştir. Bu sebeple her iki filozofun felsefeleri de sanat bağlamında nasıl bir anlama kavuşacağı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tezin son bölümü olan "Çağdaş Estetik Eleştirileri" bölümünde ise Baudrillard ve Chul Han'ı sıklıkla yan yana görmenin mümkün olduğu bölümdür. Bu bölümde sanata sıklıkla ortak paydalarda eleştiriler getiren bu iki filozofun çağdaş estetik eleştirileri bir arada verilmektedir. Nitekim bu tezin Baudrillard ve Han üzerine birlikte yazılan bir çalışma olmasının büyük olasılıkla nedeni ikisinin benzer yönlerden farklı kavramlarla ele almış oldukları çağdaş estetik eleştirileridir. Baudrillard'ın ve Han'ın ayrı olarak değil birlikte anlaşılması için maddelerin altında eleştirileri bir arada verilmiştir. Baudrillard'ın ve

Han'ın eleştirilerinin birbirini tamamladığı, bu okuma yöntemi ile daha net görülecektir. Nitekim ikisinin de çağdaş eleştirileri neticesinde tüketim toplumlarının düşünceyi yitirerek sanatın kullanılmasına ve bedenin üzerinden yürütülen bir güzel algısının varlığına, fotoğrafların dijital ortamla birlikte varlık kaygısını yitirdiğine değindikleri görülecektir. Bu sebeple son bölümde ikili bir okumaya izin verecek türden aynı konu farklı başlıklarla ortaya konulmuş ve bu sayede çağdaş eleştirilerin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacağı kaygısı güdülmüştür. Son olarak ikisinin de aynı çağdaş sanatçıları eleştirmeleri sebebiyle aynı başlık altında verilmiştir. Burada ise sanatçıların isimlerinin önemli olmadığının ancak sundukları eleştirilerin gerçekte hangi eserlerle insanın karşısına çıkacağına dair verdikleri örnekler olarak okunması çalışmanın amacına uygun düşecektir. İkisi de düşüncelerini birtakım sanatçıların eserleriyle birlikte somutlaştırma fırsatlarını yakalamış dolayısıyla da sanatın yaşamla düşünce birlikteliğine dair güdülen kaygının görülmesine de izin vermişlerdir.

Bu çalışmanın amacı; büyük oranda Baudrillard'ın sanata dair radikal eleştirilerini Chul Han felsefesiyle esnetilerek daha iyi anlamlandırılmasına izin vermesidir. Nitekim literatür taraması neticesinde Baudrillard'ın *trans-estetik* kavramı üzerinden yazılan tezler ile onun sanat düşüncesine sıklıkla atıf yapıldığı görülmekle birlikte sanatın sonuna dair olumsuz görüşleri Han'ın sıklıkla çağdaş estetik eleştirilerinde Baudrillard ile aynı noktalara temas etmesi ancak onun bu eleştirilere karşı sanatın varlığının devamı üzerine geliştirdiği argümanlarla daha yapıcı bir felsefe ortaya koyduğu görülmüştür. Chul Han'a dair henüz yazılan tez sayısının az olması sebebiyle de onun sanat felsefesinin ortaya konulması ile akademiye yeni bir çalışma konusu kazandırma umudunu taşımaktadır. Dolayısıyla bu tezin yöntem ve metodu, sanat felsefesinin klasik ve modern dönemlerine dair yazılan kaynakların taranması, çağdaş estetiğe dair ve postmodernizme dair yazılan makale, tez ve kitapların incelenerek sentezlenmesi ile başlayarak, nihayetinde hem Baudrillard'ın hem de Chul Han'ın eserleri okunarak sanat felsefelerinin izi sürülmesi ile kimi zaman makale, kitap, röportaj ve günlük yazı gibi metinler titizlikle araştırılmış ve tasnifleme neticesinde analiz edilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK VE MODERN DÖNEM BAĞLAMINDA SANATIN KAVRAMLARI

Klasik dönemde yaşamın içerisinde süregiden güzeli alımlama şekli tamamıyla insanın kendisiyle birlikte hem ahlaksal hem siyasal hem de pratik anlamda günlük yaşamın kendisinde içkin bir şekilde bulunmaktaydı. Sanat dolayısıyla bu dönemde ereksel bir döngünün içerisinde bir yaratım ve teknik olarak sürdürülmüştür. Kadim dönemin içerisinde bu şekilde anlam bulan sanat daha çok insanın hakikatle kuracağı bağa hizmet sunmakta ve yine insanın nesne ile girdiği bu döngüde gerçeğin insanı dönüştüren bir büyülü gücü hissedilmekteydi.

Taklit ile yaratımın bir arada olması doğaya karşı insanın daha çok gizemli ancak verimli bir ilişkiye sokarak doğayı tahakküm altına alarak hor bir şekilde kullanmasına engel olmuştur. Sanatı toplumun ahlakına ve siyasetine olumlu yönde bir etkisi olması doğrultusunda kullanılan klasik dönemde iyi yalnızca epistemolojiye hizmet eden bir kategoride değildi. Bu sebeple sanatın dönüştürücü bir etkisinin her alanda görüldüğü klasik dönem güzelin tanımını sıradan bir zevk unsuru haline gelmesine müsaade etmeyen kurallar içermekteydi. Bu kurallar dikte edici olmaktan çok insanın tutkuyla gerçekleştirebileceği ve yaratıcı olana karşı haddini korumasında etkili unsurlar olmuştur.

Modern dönemde öznenin özgürleşme pratiği doğrultusunda atmış olduğu adımlardan birisi sanat olmuştur. Sanatın bu dönem içerisinde duyusal alana indirgenmesi ile birlikte Aydınlanma aklına sunduğu destek neticesinde sanatın metafiziksel ve ontolojik kaygısı yok olmuştur. Modern dönemin Aydınlanma dönemi ile bilimlerin alanlaşması ve her bir dalın tanımlanmaya çalışılarak sınırlarının ortaya konması neticesinde ‘estetik’ adı ile yeni bir boyut kazanan sanat, klasik dönemin anlayışında görülen varlık, hakikat ve bilginin mündemiç düşüncesinden kopmuştur.

Modern dönemin sanat anlayışını net bir şekilde resimlediği düşünülen yüce, hoş ayrımları ile Kant’ın modern felsefenin temellerini atması, estetiğin sınırlarını ve dehanın kendisine verdiği gücün tartışılması öznenin özgürleşme pratiğine dair attığı önemli adımlar olarak görülebilmektedir. Modern dönem içerisinde ortaya çıkan sanat akımları

bunun bir örneği olarak okunduğunda gittikçe sanatın varlık nedenin büyük bir idealden çok öznel metafiziklere indirgendiği görülecektir. Aydınlanma aklının bilimsel yaklaşımına karşı çıkan Romantikler ise duyusal alana hapsedilen estetiğe karşı bir duruş olarak daha çok idealizm düşüncesi ile karşı çıkmışlardır. Sezgiye ve ilhama güvenerek felsefenin izi sürülen Romantik akımda doğa, canlı bir organizma olarak görülmekle birlikte insanın kendisini tabiat içerisinde arzulamış olduğu özgürlüğe ulaşabileceği bir alan olarak varlık kazanmaktaydı. Romantikler, dışsal olandan çok insanın özüne dair bir yolculuğu önemseyerek tecrübelerin izini sürmekteydi. Tecrübenin ve perspektiflerin önemi doğrultusunda hakikatin yaratılır bir şey olduğu sonucuna çıkan bu düşünce sanatın da öznenin kendi yaratımı doğrultusunda kendi belirleyebileceği bir alan haline getirmiştir. Gerçeklik bu durumda klasik dönemdeki gibi taklit edilen ve ilahi referanslara dayandırılan bir alan olmaktan çok yaratılarak insan aklının şekillendirmiş olduğu bir alana evrilmiştir. Sanat böylece gerçeğin ve hakikatin de keşfedilebileceği bir alan olarak ele alınmıştır. [2]

Sanatın modern dönem içerisinde savrularak her iki taraf için de tam olarak bir anlama kavuşamadığı açıktır. Nitekim bir yanda sanatın bir bilim alanı olarak sunularak ontolojik hakikatini yitirdiği görülürken diğer yanda öznenin tahayyülü içerisinde sınırlarının belirlenerek varlık nedeninin izi sürülemez olmuş, sanatın gerçekliği ise tüm metafizik referanslardan arındırılarak bir tür özgürleşme alanı haline getirilmiştir.

A. Klasik (Antik Dönem ve Hristiyan) Dönemde Sanat

Klasik dönemde sanatın büyük minvalde bir yaratım (poiesis) edimi olduğu görülmektedir. Sanatın bir yaratım olarak ele alınması onun, insanın düşüncelerinde bir form içerisine bürünerek karşısına alması anlamına gelerek tekniği kapsamakta ve dolayısıyla hakikatin de forma büründürülerek temaşasına (*aletheia*) hizmet etmektedir. Sanatın herhangi bir edim anlamında olmadığı bir amaca hizmet ettiğine dair tespitleri içeren bu ayrım, hakikati açığa çıkarmaya dair bir girişim olarak okunabilmektedir. Nitekim Platon, Ion diyaloğunda Ozanların yaptığı işlerin güzel olduğunu ifade eder ve bu işin aynı zamanda kendilerine de sirayet ederek kendilerini güzelleştirdiğini belirtir.[3] Dolayısıyla klasik dönemde herhangi bir edim aynı zamanda kişiyi güzel idealini takip

[2] Richard Tarnas, *Batı Düşüncesi Tarihi-2*, çev. Yusuf Kaplan (Külliyat Yayınları, 2019), 2018-220.
[3] Platon, *Diyaloglar*, çev. Teoman Aktürel vd. (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2022), 155.

etmesi neticesinde oldurmaktadır. Bu dönemde sanat; yaşamdan ayrı bir parça değil bütünüyle insanla, doğayla, aşkın olanla tamamlanarak, düşünceyi de bu minvalde etkileyen bir işti. Klasik dönem içerisinde henüz modern dünyanın düalitelerine dâhil olmamış ve ontolojik-epistemolojik birlikteliğin neticesinde ilerleyen sanat, ahlaka ve siyasete sirayet etmiştir. İnsanı geliştiren, tanrısallıkla bütünleşme derdinin sanat yoluyla gerçekleştirildiğine şahit olunabilen bir sanat felsefesinin hâkim olduğu klasik dönem, Orta Çağ dâhil Aydınlanma Dönemine kadar sürdürülmüştür.

Tekhne ve zanaat kavramları insanın yapıp-etmelerinin sanatla bir bağının hâlâ mümkün olduğunu göstermiş ve bunun sonucunda insanın yaptığı her işte bir reçete olarak güzeli ele alması mümkün olmuştur. Oran veya uyum ile yalnızca matematiksel hesaplara dayanmayan netice olarak varlığın bütününe uyarak kapsamlı bir ahenge katılabilen insanın doğayla olan arkadaşça ilişkisi ortaya konmuş bunun yanında Orta Çağ'da orantının, sanatın merkezinde bir konu olarak görülerek Michelangelo gibi sanatçıların hem düşünceyi hem de sanatı nasıl birlikte icra ettiklerine dair örnekler verilmiştir. Mimesis ile sınırlı bir varlık olduğunun farkında olan insan, yaratım gücüyle ne kadar çabalarsa çabalasın bir tür taklit içinde kalmıştır. Nitekim mimesis taklidin insanı kandırarak illüzyon şeklinde gerçekleşen sanatı tasvip etmeyerek daha ulvi değerleri insan yaşamına katmaktadır. Mimesis ile olan ilişki bu sayede insanı doğayla yakınlaştırarak doğaya tahakküm kurmasını engeller ve doğayı dostça keşfetmeye yönlendirir. Böylece insan farkına vardığı bir takım yetersizliği ile ahlakına ve yaşamına olumlu etkide bulunan bir sanat etkinliğine katılmış olacaktır.

Güzellik ile iyinin birbirinden ayrı düşünülemeyen iki mesele olduğunu klasik dönemin *kolakagathia*[4] ifadesi ile tanımlanmıştır. Daha sonra klasik dönem filozoflarında bu iki kavramın (mimesis-katharsis) nasıl bir manaya tekabül ettiği filozofların sözleri eşliğinde verilmiş olup dönemin sanat anlayışının yaşam içerisindeki durum ve etkisi ortaya serimlenmiştir.

[4] Kalokagathia: Kalos-güzel ve agathos-iyi/erdemli kelimelerinin birleşiminden türemiş grekçe bir kavramdır. Bu kavram genel olarak antik dönemin güzellik algısını yansıtmakla birlikte daha çok Platon ve Aristoteles'te kullanılmıştır.

1. Tekhne-Orantı

Klasik felsefe tarihinde filozoflar, sanatı yaşamın bir parçası olarak görüyorlardı. Onlara göre sanat, ayrı bir alan değil aynı zamanda yaptıkları işti. "Zanaat, bilim, sanat yapıtı, el işi" gibi birçok anlama sahip olan *tekhne*nin sözlük anlamına bakıldığında doğada var olan nesnelerin belli bir amacı olan araç-gereçlere dönüştürme eylemini ifade ederken aynı zamanda insanın doğru bir akıl yürütme ile ortaya koyduğu yetenektir.[5]

İnsanın olana yeni bir biçim kazandırması, onu ortaya koyması bir sanattır. Dolayısıyla *tekhne* aslında bugünkü bildiğimiz anlamıyla yalnızca güzel sanatlar ekseninde değil klasik dönemde insanın zanaatından, el becerilerine kadar pek çok yaratıcı faaliyeti kapsamaktadır. Larry Shiner, *Sanatın İcadı* adlı eserinde tekhne kelimesinin bu birlikteliğine şöyle dikkat çekmektedir: "Eski dünyada tıp ve askeri stratejiden tutun da çömlekçilik ve şiire kadar uzanan çeşitli sanatları icra eden insanlar, modern anlamda ne "sanatçı" ne de "zanaatçı" değil zanaatçı/sanatçıydı: Yani becerikli ve incelikli icracılardı." [6]

Sanat anlamına gelen Latincedeki *ars* kelimesi ile Yunancadaki *tekhne* kelimesi etimolojik açıdan aynı anlama tekabül etmekte olup "pratik kurallarla belirlenmiş bir zanaatı uygulama" demektir. Bu geniş anlamın sistematikleştirilmiş formülünü Aristoteles'te görmek mümkündür. Nitekim Aristoteles'e göre sanat, doğru bir akıl yürütmeye dayanan ve insanın bir yaratılış ortaya koymasını sağlayabilen bir yetenektir.[7] Burada da sanat teknik, bilgi ve beceri anlamında kullanılmıştır. Antik dönem filozofları, sanatı düşündüklerinde, hem dokumacıyı, dülgeri ya da ok atanı veya balıkçıyı, yani zanaatı; hem de ressamı, mimarı, heykeltıraş ve şairi, yani sanatı göz önünde bulundurmuşlardır. Demek ki zanaatkâr ile sanatçı arasında eski çağlarda bir ayrım olmadığı gibi, toplumsal üretim içinde, *teknik nesneler* ile *sanat nesneleri* arasında da bir kopukluk yoktu.[8]

Sanatın zanaat ile kullanımı Orta Çağ döneminde de devam etmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan mekanik aletlerle birlikte yaratıcılığın düşünce ile daha çok mezcedildiğini görmekteyiz. Nitekim Rönesans döneminin ünlü ressamı Leonardo Da Vinci, mekanik sanatlarla ilgilendiğinden dolayı hem teknisyen hem de sanatçıydı. Bu dönemde Hristiyanlar bedensel çabanın, ilk günahın sonucu olduğunu düşünmekte olduklarından

---

5 Ahmet Cevizci, *Büyük Felsefe Sözlüğü* (İstanbul: Say Yayınları, 2017), 1813.
6 Ömer Naci Soykan - Adem Beyaz, *Estetik ve Sanat Felsefesi* (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2015), 47.
7 Aristoteles, *Ethika Nikomakheia*, çev. Zeki Özcan (Bursa: Sentez Yayınları, 2014), 4-6.
8 Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1992), 17.

bu sebeple de mekanik sanatları gereksiz görüyorlardı.[9] Orta Çağ Hristiyanları, bu inanıştan ötürü birtakım yasaklar belirlemişlerdi. Umberto Eco'nun Orta Çağ'da sanat ve tasvir yasağının karşısında konum alan ilahiyatçılar ve kimi tarikat mensupları tarafından yazılmış kitaplardan titizlikle ayıkladığı sanat görüşleri şu şekilde sıralanabilir:

> "• Sanatın ürettikleri, birer dünyevi "iş" tir (opificia) ve bu işlerin mistik işlevleri olamaz.
>
> • Hiçbir doğaüstü etki tasvirlere hayat veremez.
>
> • Hiçbir melek, sanatçının resim yapma sürecine katılmaz; sanatçıya yardım etmez.
>
> • Sanatın kendisi nötrdür; konunun dindar veya dinsiz (hatta saygısız) olması onu icra edene bağlıdır.
>
> • Tasvirde tapılacak ya da saygı duyulacak bir şey olamaz; (var olan) imge, sanatçının yeteneğine göre ya güzellik kazanır ya da güzellik kaybeder.
>
> • Sanat, değerini bir azizi tasvir etmesinden almaz; iyi yapılmış olmasından ve değerli materyalleri ihtiva etmesinden alır.[10]"

Resim ve heykellerin putlaştırmaya sebep olan kaygıları sonucu getirilen yasaklarla birlikte sanatın büyüsel gücü etkisini kaybetmeye başlamış olsa da aksine Da Vinci, sanatı salt bir dünyevi iş olarak görmez. Sanat onda düşünsel bir edim olarak içerisinde bilgiyi de düşünceyi de barındırmalıdır. Sanatçı, doğayı önce incelikli bakışıyla gözlemler sonrasında tasarlayarak onu bütünlüklü bir göz sayesinde yeniden biçimlendirir. Leonardo'nun bu bütünlükçü bakış açısından ötürü onun sanat ile felsefe yaptığını belirtenler vardır.[11] Leonardo gibi sanatçıların varlığı göstermektedir ki sanatı insanın yaptığı işten ayrı düşünmeden yapmak felsefeyi daha çok ortaya çıkarmaktadır. Zanaat her ne kadar teknik bilgi gerektirse de insan eline geçince tinsel bir dokunuş da nihayetinde olacaktır. Bu insanın düşünce dünyasının bir sırrıdır.

---

[9] Mevlüt Albayrak, *Estetik'in Serüveni* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2019), 120.

[10] Görkem Kutluer, "Sanat ile Dinin Mutual Yaşamı: Antikite ve Erken Hristiyan Sanatı Örneği", *Medeniyet Sanat - İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 7/1 (2021), 92.

[11] Albayrak, *Estetik'in Serüveni*, 121.

Sanat ve zanaat ayrımı, Kant ile başlamıştır denilebilir. Nitekim *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde sanat ile tekniği birbirinden ayıran Kant bu durumu şöyle ifade etmiştir: *"*... Sanat, zanaattan da farklıdır; çünkü sanatın özgür, zanaatın paraya bağlı olduğu söylenir". [12]Sanat, kendi içinde hoş bir uğraş olarak oyuna benzetilirken, zanaat; zahmetli ve ticarete bağlı bir uğraş olarak görülür. Kant'ın zanaatı ekonominin içerisine almasıyla birlikte sanat, daha çok beğeninin bir ürünü haline gelmiştir. Sanat ve zanaatın ayrılması süreç için belki de zorunlu bir hâl almıştır. Nitekim Sanayi Devrimi ile makinelerin hayata dâhil olmasıyla insanın el becerileriyle oluşturturmuş olduğu her türlü iş azalmıştır. Bu azalma neticesinde makine işi ve el işi ayrımı ortaya çıkmış böylece sanatın konumu tartışılmıştır.

Sanat, postmodern çağdan farklı olarak modern dönemde henüz bir el emeği olarak görülmekte olduğu için sanat özelleştirilerek sanayi işi olarak görülen zanaat işlerinden ayrılmasını gerekli kılmıştır. Sanat'ın varlık nedeni her dönem değişikliğe uğramıştır. Nitekim toplumun gelişimi ya da gerilemesi sonucunda sanat da insanla olan ilişkisini farklılaştırmıştır. Sanayi dönemi ile nesnelerin konumu değişmiş ve özneyle irtibatları güçlenmiştir. Nesnenin özne ile olan irtibatını Sanayi Devrimi ile bir değiş tokuş olarak ele alan Baudrillard da zamanla nesnelerin öznelerin yerine geçtiğini ifade etmektedir. Bu sebeple daha çok fayda üzerine kurulu olan teknik araçların sanattan ayrı olarak ele almak Kant için sanatı özerkleştirmek anlamına gelecektir. Sanat fayda amacı güderek herhangi bir gelir getirisi getirmemeli, sanatın kendisinden başka herhangi bir amacı olmamalıdır. Nesne olarak görülen sanat bir özgürleştirme ya da özeyi eğlendiren onu hoşlandıran bir beğeni nesnesi olarak kalmalıdır. Aydınlanmacı özne her şeyi kendi aklıyla hesaplayarak ayrıştırması ile daha da belirleyici olacak ve böylece bilimlerin ya da sanatların da alanlaşmasına sebep olacaktır. Bu bölümde tekhne'nin sanat felsefesi içindeki seyrine değinmekle yetinilen Kant'ın sanat hakkındaki düşüncelerine modern dönemde ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

Klasik dönemde sanatın en önemli ilkelerinden birisi *ölçü* ve *uyum* olmuştur. Klasik dönemde ortaya çıkan bu ilke, sonrasında modern dönemin de en önemli ilkelerinden biri olsa da orantının metafizik ile olan bağlantısı klasik dönemde daha çok öne çıkmaktadır. Güncelliğini geçmişten günümüze kadar taşıyan klasik eserler, bu ilke ile ayaktadır. Müzik, mimari resim gibi alanlar bu orantıyı her zaman kullanmak durumundadır. Klasik

[12] Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları* (Bursa: Asa Kitabevi. 2004), 17-18.

dönemde, doğanın mükemmel uyumundan ortaya çıkarak sanatçıyı salt bir mimesis düşüncesinden kurtarmayı başaran geometri ve matematik, tanrısal olan güzelliğin de bir işareti olarak görülmüştür. Tanrısal olan her şeyde bir uyum ve matematik gören bu düşünürlere göre sanatçı bu uyumu yakalamalı ve örnek almalıdır. Dolayısıyla bu uyum salt bir matematik orantıdan ziyade kaynağını Tanrı'dan alan, doğanın mükemmel formundan esinlenen metafizik uzantılara dayanmaktadır.

Her ne kadar daha eskiye dayansa da bu düşüncenin kaynağını, matematiğe dayandıran ve temellendiren Pythagoras olmuştur. Matematiksel olarak görünen bu uyuma "harmonia"[13] diyen Pythagorascılar her şeyin temelinde birim, geometrik nokta ve fiziki atom olarak şekil alan sayılar olduğunu iddia ederler.[14] Pre-Sokratik dönemden oran ikonusunda önemli meseleleri dile getirmiş olan Pythagoras, doğanın hakikati ile tanrısal hakikati bir görmüştür. Bu birliği ise sayıların orantısına bağlamıştır. Bu düşünce doğayı, tanrısal olanı bilmenin yolunun sayıları bilmekten geçtiğini göstermektedir.[15]

Aristoteles'e göre Pythagoras ve Pythagorascılar, matematiğe ve müziğe önem vererek matematik ilkelerin her şeyin ilkeleri olduğunu düşünmüş, bu ilkeler arasında da sayıların doğal olarak ilk olmaları gerektiğini kabul etmişlerdir. Evrendeki canlı cansız bütün varlıklar, sayılarla anlatılabilir, müzikteki ölçülerin değişimleri ve oranları da sayılarla ifade edilebilir. Bu sebeple onlara göre bütün kâinat sayılar arasındaki ahenkle açıklanabilmektedir. Sayılardan tek olanların sınırlı, çift olanların ise sınırsız ve sonsuz olduklarını söyleyen Pythagoras, tüm sayıların da *bir* 'den çıktığını; tüm evrenin birbirine zıt olan on ilk temel çiftten meydana geldiğini savunmaktadır.[16]

Bu öğreti pek çok filozofun felsefesini de etkilemiştir. Platon'un idealar felsefesinde görünümlerin ve bunun yansıması olacak olan sanatın düzenli bir uyum içerisinde olması hayli önem taşımaktadır. Platonun Pythagorasçılığın etki çevresine girdiği bu çağda gerek kozmosu gerekse kozmos içindeki varlıkları, bir harmoni, bir orantı içinde görmeye başlar. İdealar kozmosu, bir aritmetik kozmos halini alır.[17]

---

[13] Harmonia; "birbirine zıt olan şeylerin, karşıtlıkların harmanlanmasıyla ortaya çıkan dengeden doğan uyum".
[14] Ahmet Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi* (İstanbul: Say Yayınları, 2012), 40.
[15] İsmail Tunalı, *Grek Estetik'i* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007), 57.
[16] Aristoteles, *Metafizik*, çev. Ahmet Arslan (İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 1993) 985 b-986 a.
[17] Tunalı, *Grek Estetik'i*, 59.

Platon'a göre bir sanatçı ölçüye-orantıya ve simetriye yani matematiksel- formal estetik ilkelerine bağlı olmalıdır. Onun güzellik ile orantı arasında kurmuş olduğu bu bağlantıyı ele alan kişiler, güzelliğin formda aranan bir şey olduğunu dile getirmişlerdir. Hâlbuki Platon'un formdan önce içeriğe, öze önem verdiğini bilmekteyiz. "İyi olan her şey güzeldir" düşüncesinde olan Platon'un iyi tanımlaması özün varlığını göstermektedir. İdeaları hedef belirleyen görünümler form olarak kabul edilirse, öze öykünen bir form aranmaktadır. Sanatçının güzel olarak ele aldığı duyusal formlar, güzel bir şeydir, fakat güzelliğin kendisi değildir.[18] Dolayısıyla burada salt formdan bahsedildiğini söylemek yanıltıcı olabilir. Orantı, aynı zamanda formun ve özün uyumluluğunda aranır. Ancak maddesel form her zaman en aşağı sırada yer almaktadır. Bu bağlam ile Platon'a göre güzel, aslında "orantıdan ve doğru orandan" başka bir şey değildir.[19]

Orta Çağ'da bu orantı anlayışı korunmuş ve güzellik, oran ve ölçülük olarak ele alınmıştır. Var olan nesneyi *var olan olarak güzel* bulan Thomas Aquinas, nesneyi alımlayan öznenin duyularının güzele ve orantılı olana haz duyma özelliğine dikkat çekmiştir. Özne ile nesne arasında güzelin doğrultusunda bir uyum ilişkisi kurulmaktadır. Ona göre herhangi bir bilme yetisinde oran göz önünde bulunduruluyor ise duyular da bir tür oran aramaktadır. Güzelliğin tanımı bu anlamda bakılacak olursa daha çok biçimin özüyle olan uyumu neticesinde doğan ve algılandıklarında insanda zevk uyandıran şey olarak verilebilir.

Güzel'i "algılandığında zevk alınan şey" olarak ele alırken *visa placent* kelimesini kullanan Aquinas, "görme" kavramı için Latince visa yani visio sözcüğünü kullanırken de bilinçli bir biçimde algılamayı içeren "visio" kelimesini kullanarak salt görme anlamından kurtarmaktadır. Bilinçli bir biçimde algılama olarak kullanılan bu kelime Aquinas 'ta bir anlamda ruhla görmek anlamını çağrıştırmaktadır.[20] Dolayısıyla burada algılayan özne öznel bir algı çerçevesinde değil güzelin kendi biçimine sebep olan tözsel hakikatinin alımlanması ile nesnel bir alımlama eylemi gerçekleştirmektedir.

Aynı şekilde güzelin doğrulukla dolayısıyla iyiyle olan bağı Orta Çağ'da özelliğini korumaktadır. Nitekim Thomas'a göre iyilik, arzulama yetisiyle ilişkilendirilirken

---

18 Platon, *Devlet*, 476c

19 Tunalı, Grek *Estetik'i*, 145.

20 Hanife Ölmez, "Thomas Aquinas'ta Sanat: Güzel ve İyi", *Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 14 (Eylül 2016), 18.

güzellik bilme yetisiyle alakalıdır. İkisi de orantılı ve uyumlu olanın peşine düşerek duyulara benzer zevkleri uyandırmaktadırlar.[21] Herhangi bir şey eksikse o şey biçimden de yoksun anlamına gelmekle birlikte Tanrı, her şeyi güzel yaratması ile hiçbir eksiklik bırakmamıştır. Bu bağlamda Orta Çağ'ın sanatında sıklıkla Tanrı'nın varlığına ve onun orantılı yaratımına benzeme çabası gerek düşünürlerde gerekse de sanatçılarda yüksek bir arzu olarak varlığını korumuştur.

2. Mimesis-Katharsis

Mimesis kavramını münferit olarak sanat felsefesinin içerisinde değil, külli olarak Antik felsefe düşüncesini ortaya koyan bir kavram olarak düşünmek gerekir. Nitekim bu kavramın antik dönemdeki filozofların çoğunun düşüncelerinde yer aldığını ve yalnızca sanat felsefesi bağlamında düşünülmediğini görüyoruz. Literatüre baktığımız zaman mimesis kavramı, genel olarak karşımıza "taklit etmek" anlamıyla çıkmaktadır. Daha çok sahne sanatları ile ilgili olduğu için Yunanca mimesis ''fiziksel bir jestle etki yaratmak'' anlamına gelir. Bu sebeple yalnızca basit anlamda kopyalamak değil; benzetmek, tasavvur kazandırmak, ifade etmek ve biçimlendirmek anlamlarını da ihtiva etmektedir. Burada şuursuzca öykünülen taklitten mimesisi ayırmak için anlamını ''nitelikli taklit'' olarak belirlemek daha uygun olacaktır.[22] Sanata tasavvur kazandırmaya çalışırken aslında insan aklının süzgecinden geçirilerek bir tür etkileşim ortaya koymaktadır. İnsan şuuru ile olan bu etkileşimi sıradan bir taklitten çok daha fazlası haline gelmektedir. Aynı zamanda mimesis, antik dönemin metafizik düşüncesine bir örnektir. Taklit edilen şey insanı daha iyi bir erdeme eriştirmek içindir. Bu daha sonra katharsis bağlamında detaylandırılacaktır.

Klasik düşünceye bakıldığı zaman bu kavramı Xenophon, Platon ve Aristoteles'te görmek mümkündür.[23] Xenophon, *Sokrates'ten Anılar* kitabında Sokrates'in heykeltıraş olan Kleiton'u ziyarete gittiğinde yaptığı güzel eserlerin bir tür taklit olduğunu söyler. Ancak bunların yalnızca insan bedenlerinin görüntüsünü değil aynı zamanda iç dünyalarını da taklit edilebildiğini belirtir.[24] "Nitelikli bir taklit" anlamını bu bağlamda düşünmek uygun olacaktır.

---

[21] Umberto Eco, *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik,* çev. Kemal Atalay (İstanbul: Can Yayınları, 1999), 122.
[22] M. Akif Duman, *Mimesis* (İstanbul: Litera Yayınları, 2014), 15-16.
[23] Tunalı, *Grek Estetik'i,* 74.
[24] Tunalı, *Grek Estetik'i,* 75.

Mimesis kavramı Platon'un sanat hakkındaki görüşlerini, psişik bir varlık olan insanın tragedya gibi geleneksel sanatlar sayesinde ahlakını iyiye yöneltmesi ve varlığını daha da yücelten bir sanatın var olduğunu göstermesinin yanında toplumsal etkisi de olan katharsis kavramı ise Aristoteles'in sanata dair görüşlerini anlamamıza yardımcı olabilir. Mimesis düşüncesini filozoflar farklı noktalardan değerlendikleri görülmektedir. Platon'da varlık asıl düşünce alanı olduğu için mimesis onda bir metafizik olarak inşa edilirken, Aristoteles, *Poetika'sında* bu kavramı bir insan etkinliği olarak sanatta ele almaktadır. Platon, mimesis kavramı ile doğrudan bir hakikat eleştirisi sunmaktadır. İdealar öğretisinde ortaya koyduğu felsefesinde Platon mimesisi bir yanılsama olarak ele almaktadır. Fakat bu eleştirisi sanatın iyi ya da kötü anlamına geldiğini göstermemektedir. Nitekim eserlerinin kimi yerinde sanatçıları överken kimi yerinde onları yermesi bunun bir göstergesidir. Onun mimesis eleştirisi hakikati yanıltıcı bir tutum sergileyenleredir.

Platon'a göre doğadaki görüntüler ideaların yalnızca birer yansıması iken, sanat, üçüncü elden bir yansımadır. Nitekim bir marangoz, idea olarak gördüğü bir masanın yansımasını yapmaktadır. Düşünen sanatçı ideadan faydalanmak zorundadır. Burada ruh işin içine girdiği için mimesis ile açığa çıkarılmak istenen gerçek boyut ideanın ötesidir. Dolaylı olarak burada Platon'un mimesis kavramı ile amacı sanatı anlatmak değil idealar öğretisinin anlaşılması için bir örnek olarak sanatı anlatmaktır.

Yanılsamanın yanılsaması aslında doğru olmayan ve izleyeni aldatan bir illüzyon olmaktadır. Platon, bu sebeple taklit ile bu illüzyonu ayırmaktadır. Taklit salt bir kopyalamadan ziyada belli bir ideal için yapılırken, illüzyon bir uydurmadır ve kandırır. Sanatçı duyumsanabilen olanın görünümünü yansıtmaktan çok daha ötesini yapabilmelidir. Sanatı daha çok etik bağlamda değerlendiren Platon'un rasyonel bağlamda değerlendirdiği felsefesinde doğru olmayana yer yoktur bu sebeple sanatın ideadan uzaklaşmasını tasvip etmez. Şiiri eleştirmesi de bundan dolayıdır. Platon aldatıcı ve natüralistik bir estetik anlayışa karşı çıkarak, güzelin duyusal alanda aranmayacağına ve tek tek güzel şeylerin, güzelin kendisi olmayacağına vurgu yaparak duyusal güzelden, mutlak güzele aşamalı olarak geçiş yapmaktadır. Platon'un karşı durduğu şey, sanat ya da mimetik etkinlik değil, Yunan sanatının sofistlerin düşünceleriyle şekillenen bir illüzyonizm ve natüralizme doğru gidişidir.[25] Şayet sanatçı, aklı referans almadan

[25] Muharrem Hafiz, "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi", *İslami Araştırmalar* 24/1 (2015), 47.

yalnızca duyumsanabilir olanı taklide kalkışırsa Platon'un Devlet'inde yeri yoktur. Farago'ya göre, Platon'un tamamen sanata karşı olduğunu söyleyenler, onun sanat olmasaydı, şu an bile çekilmez olan hayatın, yaşanması imkânsız hale geleceğini belirttiği görüşünü göz ardı ederler.[26]

Platon onu metafiziği içerisinde değerlendirirken Aristotales'e göre varlığın birebir kopyası olan mimesis insanın bizatihi bir etkinliğidir. Ona göre, doğduğu andan itibaren taklit ederek öğrenen ve taklit etmeyi seven insanlar ilk bilgilerini de taklit ile öğrenmektedirler. Aristoteles bunu şiir sanatı ile örneklendirmiştir.

> "Taklit etme insanlarda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkar, insanları diğer hayvanlardan ayıran şey taklit etmeye en yatkın hayvan olmaları ve ilk öğrendiklerini taklit yoluyla öğrenmeleridir, ayrıca bütün insanlar taklitlerden hoşlanır."[27]

Mimesisi insan tabiatı içine sokarak onu bütün bilgileri sağlayan temel bir güdü olarak ele alan Aristoteles'e göre insan, bir zoon mimetikotatondur (taklitçi varlık).[28] Aristoteles, diğerlerinden farklı olarak mimesisi akla aykırı ve olağanüstü kategoride de değerlendirir. Onun bu anlayışı, modern sanatta etik-estetik ayrımlarında etkili olmuştur. O taklidi üçe ayırır. Sanatçı olmuş olanı kopya edebilir (mit), olağanüstünü ortaya koyabilir (tragedya) veyahut epik şiirde olduğu gibi akla aykırı olanı ortaya koyabilir. Dolayısıyla Platon'un sanatında görülen kısıtlama burada yoktur. Aristoteles'te sanatçılar özgürdür. Taklit sırasında seçilen tarz tamamen sanatçının özgür seçimidir.

Klasik dönemde mimesis aynı zamanda doğaya bakış açılarını da yansıtmaktadır. Nitekim doğa, canlı bir varlık olarak algılandığı için salt bir taklitten ziyade, ders alınan ve hayatın anlamına dair sorgulanan bir yerdi. Doğaya bakarak tefekkür eylemini gerçekleştirenler asıl olan bir başka gerçekliğe ulaşmaya çalışmıştır. Platon öncesi klasik dönemde doğa ve insan öncelikli konulardı. Bu sebeple mimesis de dönemine uygun bir taklit anlayışını sergilemekteydi. Platon sonrasında ise varlık öne çıkmaktadır. Varlığın

---

[26] France Farago, *Sanat*, çev. Özcan Doğan (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2020), 40-41.
[27] Aristoteles, *Poetika - Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Ömer Aygün - Ari Çokona (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), 9.
[28] Hafiz, "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi", 49.

ortaya çıkması ile idealar ve görünürler dünyası ayrımı doğanın görünümünün ötesine bir merak uyandırmıştır. Böylece doğanın muhteşem uyumundan örnek alan insana çok daha ötesini imleyen aşkın bir doğa tasavvuru oluşmaya başlamıştır.

Katharsis, sanat felsefesinde sanat eylemi ile arınma anlamında kullanılmıştır. Francis Peters'in *Antik Yunan Terimleri Sözlüğü*'nde katharsis, müzik aracılığı ile etki içerisine alınan ruhun arınması, bir nevi ruhun ahenkli bir hale getirilmesi ile oluşan arınma olarak yorumlanır.[29] Arınma gerçekleşirse kişi, kötü ruhlarından kurtulmuş olacak ve iyiye doğru yol almış olacaktır. Bu kavramı sanat bağlamında kullanan ilk kişi Aristoteles'tir. Katharsis Aristoteles'e göre sanatın işlevidir. *Poetika* adlı eserinde, Tragedya için bu arınma yönteminin gerçekleştiğini belirterek şöyle söyler: "Tragedya'nın görevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhun tutkulardan arınmasını sağlamaktır."[30] Aristoteles için ortalama bir insandan daha iyi olan insanların taklidi şeklinde gerçekleşen Tragedya, karakterlerle bir özdeşim kurulmasını sağlar. Bu özdeşim izleyende empati oluşturarak acıyı veya rastlantısal oluşabilecek hataları önceden deneyimleyerek katharsis bir arınmaya sebep olmaktadır. Aristoteles'in bu bilgiyi yalnız Tragedya özelinde söylemediğini *Poetika'nın* 8.bölümünde müziğin katharsis amaçlar için kullanılabildiğini belirtmesinden anlaşılabilmektedir. Dolayısıyla katharsis, sanatın insanın iyileşmesi için gerçekleştirmiş olduğu bir sonuçtur denilebilir. Bu düşünce için önemli olan nokta ise sanatın verdiği hazdan çok etik bir değere odaklanılmasıdır. İnsanı ruhen eğiten bir yönü olan katharsisin ruhu arındırması ile estetik bir değer etikle birleşmektedir. Böylece etiği estetik içerisinde değerlendiren klasik dönem aslında salt hazzı benimsemekten uzak kalmıştır.

Antik Dönem içerisinde en önemli sanatların başında tragedya gelmektedir. Aristoteles'in sanatı taklit eylemi ile açıklamış olduğu mimesis başlığı altında değerlendirilmişti. Bu bölümde Aristoteles için Tragedya'nın mahiyetine ve katharsis ile olan bağına değinilecektir. *Poetika'da* taklit etmek için kullanılan araçların ritim, harmoni ve söz olduğunu vurgulayan Aristoteles'e göre taklitçi olan insanların kendilerinden ya daha kötülerini ya da daha iyilerini taklit edebilmektedir. Bu durumda sanatlardan ya komedya veya tragedya bu taklit edilebilirliği ortaya çıkartmaktadır.[31] Anlatı yoluyla taklit eden

---

[29] Hülya Can, "Aristoteles'te Katharsis Kavramı", *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (Eylül 2006), 63-70.

[30] Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı (Remzi Kitabevi, 1987), 6.

[31] Aristoteles, *Poetika*, 10.

sanat "destan"; eylem içinde olanları taklit eden sanat ise "tragedya" dır. Kısacası tragedya; söz, ritim ve harmoniyi bir arada kullanan iyi/soylu eylemlerin taklidi olan bir sanattır.[32]

Tragedya başı, ortası ve sonu tamamlanmış olan bir öykü olarak Aristotales'e göre altı niteliğe (öykü, karakterler, dil kullanımı, düşünce, görsellik, şarkı) sahip olmalıdır.[33] Öyküler için olay örgüsü, bütünlük ve bir öykünün uzunluğu önemli olmakla birlikte olağan veya olacak olan olayları işlemesi açısından da hayli önemlidir. Hatta Aristoteles olabilecek olan meseleler üzerinde duran Tragedya'yı tarih bilgisinden daha felsefi bulmaktadır.[34] Tarihte olaylar olmuş bitmişken, Tragedya'da düşünce ile yoğrulmuş bir içerik bulunmakta üstelik Tragedya tarihte gerçekleşmiş olan olayları ya da tarihte bulunan karakterleri sanatı aracılığı ile bütünleştirebilmektedir. Yine şiir geneli ele alırken tarih ise olayları veya durumları tek tek ele almaktadır. Bu tümellik aslında Arslan'ın vurguladığı gibi Aristoteles düşüncesinde madde-form bütünlüğü ekseninde sanat ve tümellik meselesine dayanmaktadır. Platon, İdealar'ı doğanın dışında ve üstünde yorumlarken Aristoteles onları duyusal nesneler içerisinde var olan formlar veya tümeller olarak düşünmüştür. Dolayısıyla sanatçı duyusal şeyleri sanat formlarına çevirdiğinde aslında tümellerle doğrudan bir iletişim halinde olmaktadır.[35]

Bir taklit olarak betimlenen Tragedya, sanatının en önemli ögesi olay örgüsüdür. Olay örgüsü seyredene/okuyana neyi taklit edeceğini yani aslında konusunun ne olduğunu açıklamaktadır. Karakterin eylemleri olmadan iyi ya da kötü olarak nitelendirilemezler nitekim kişi eyleminin tekrarı veya değişkenliği ile bir karaktere bürünmektedir. Tragedyanın asıl görevi, karakterlerin yaptıkları eylemleri sahnede sergilemektir. Olay merkezli sanat anlayışı kişiyi sanatın içerisinde bir seyirciden çok özne konumuna getirerek genel bir duyguyu yaşamasına vesile olabilmektedir.[36]

Aristoteles'in eylemi sanatın içerisine dâhil eden bu düşüncesi yani olay örgüsü merkezli sanat anlayışı, pek çok çağdaş estetikçiyi de etkilemiştir. Örneğin: Gadamer'e göre oyun (sanatsal etkinlik) kendi başına bir öze sahiptir ve oyunun öznesi oyuncular değil,

---

[32] İlyas Özdemir, "Aristoteles'te Taklit ve Katharsis Açısından Tragedya", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (2019), 211.
[33] Aristoteles, *Poetika*, 16.
[34] Arnold J. Toynbee, *Tarihçi Açısından Din,* çev. İbrahim Canan (İstanbul: Kayıhan Yayınları, 1978), 20.
[35] Ahmet Arslan, *İlkçağ Felsefe Tarihi* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2007), 375.
[36] Aristoteles, *Poetika*, 16.

oyuncuların eylemleridir. Oyun katılımı temsil ederek oyuncuyu ve seyirciyi kendi merkezine çeker.[37] Bu etkileşim sebebiyle izleyen oyundan estetik bir haz almaktadır. Bu, oyunun heyecanından gelmekte olup öğretici bir etkinlik içinde olmayı gerektirir. Gadamer'e göre Aristoteles gerçekçi bir sanat görüşüne sahiptir. Nitekim oyun içerisine dâhil olan onun karşısında değil içinde bulunur ve bilfiil var olanı gözetleyerek bilinçlenir. Estetik haz ile oluşan sanat deneyimi bizzat sanat eserinin kendisidir.[38] Ricoeur'a göre de Tragedya'da taklidin verdiği estetik haz aynı şekilde öğretici bir etkinlik içerisinde olmayı gerektirmektedir.[39]

Tragedya'nın amacı, korku ve acıma duygusunu hissettirmekten çok evrensel bir bilince varmaktır. "Tragedya insanlık acısının bilincine varmaktır ve bu bilince ulaşma bizi hazla coşturur."[40] Seyircinin tragedya ile olan hesaplaşmasında Aristoteles, olması mümkün olanın çıkarımını yapan diyalektik akıl yürütme biçimini kullanır. Tragedya'nın bu özelliği hayatın akışı içerisindeki acı ve korkuyu ele aldığını gösterir. Burada absürt ya da abartılmış bir acı olmamalıdır.

Sonuç olarak, Tragedya'dan yola çıkılarak ele alınan katharsis aslında doğru, saf bir akılla ahlaksal iyiyi bulmanın bir yoludur. Yolculuk zihinsel bir yolculuktur. Yazgının rastlantısallığına ve hayatın bilinmeyen yönlerine karşı savaş açmadır; özgürleşmektir, yeniden kişilik ve değer yaratmadır. Aristoteles için güzel ya da iyi, kozmik ve metafiziksel olarak görülür. Nitekim onun düşüncesinde temel ilke *entelectie*'dir. Yani ereğin gerçekleşmesidir. Sanatta veya doğada yaratılmış olan her şeyin tek nedeni iyidir.[41] Böylece katharsis Aristoteles için sanatını tamamlayıcı bir özellik taşımaktadır. Onun için sanatın başlangıcı mimesis iken sonucu katharsis'tir. Mimesis'te sanatçı ve nesne bağ kurarken katharsis'te ise alımlayıcı ve sanat eseri arasında sıkı bir bağ kurulmaktadır. Bu bağın neticesinde felsefe *noesis*'e[42] dayanırken, sanat da *aisthesis*'e[43] dayanmaktadır. Böylece metafiziksel ve kozmik olarak estetik eksiklik tamamlanmış olur.

---

37 Hans Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem* (İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2008), 143.

38 Özdemir, "Aristoteles'te Taklit ve Katharsis Açısından Tragedya", 216.

39 Paul Ricour, *Zaman ve Anlatı*, çev. Mehmet Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007), 77.

40 Andre Bonnard, *İnsan ve Tragedya*, çev. Yaşar Atan (Evrensel Yayıncılık, 2004), 11.

41 Albayrak, *Estetik'in Serüveni*, 75.

42 Sezgiye karşılık gelen düşünme edimi. Yunan felsefesinde, nousun ürünü, insan aklının, zihninin, entelektüel yetinin eseri olan bilgiye verilen ad. Duyumsal bilginin karşısında yer almaktadır.

43 Duyumsal düşünme, duyumsananı algılamak. Kelime Antik Yunan'da "varolanlar arasından birisinin farkındalığına varabilmek" anlamındadır. Ayrıca Heidegger *Varlık ve Zaman'*da bu kelimeyi şu şekilde ele alır: "Bir şeyin salt duyusal müşahede edilişidir."

3. Güzellik–İyi

Sanat'ın ana kavramı güzelliktir. Sanat felsefesi henüz konu olarak felsefe içerisinde konumlandırılmamışken güzellik, filozofların sorguladığı kavramlardandı. Ancak güzellik klasik dönemde daha çok iyiyi, faydayı ve her türlü yarar sağlayacak işlerin tümü için kullanılmaktaydı. Sanatın en büyük amacı estetik öznenin güzel olanı algılaması, tasarlaması ve en nihayetinde ise bir bütünlüğe ulaşabilmesidir. Bu sebeple "Güzellik, doğada ya da insan üretimi/yaratımı olarak estetik öznenin deneyimidir."[44] Doğanın güzelliği ondaki uyum ve düzeninden gelmektedir. İnsanın üretimi ise tüm zıtlıklar içerisinde bir birliği oluşturabilir ve bu düzene güzel bir anlam verebilmektedir.

Güzelliği Grek felsefesinde ilk olarak ciddi bir sorgulamaya tabi tutan Xenophon[45], güzelin iyi ve yararlı olanla bir bağı olduğunu *Sokrates Hatıraları* adlı eserinde şöyle ortaya koymuştur:

> "Bir keresinde Aristippos Sokrates'e güzel bir şey tanıyıp tanımadığını sorar. Sokrates: Pek çok. Aristippos: Bütün güzel şeyler birbirine benzer mi? Sokrates: Bazısı birbirine hiç benzemez. Aristippos: Güzel olana benzemedikten sonra bir şey nasıl güzel olabilir? Sokrates: Bu oluyor. Güzel koşan bir insana güzel güreşen bir insan benzemez; bir kalkan güzeldir: çünkü korur; ama o, tesirli ve hızlı gitmesi bakımından "güzel" olan bir mızrağa hiçbir şekilde benzemez."[46]

Sokrates'e göre bir şey güzelse amacına uygun olmalı ve yararlı olmalıdır. Nitekim bu diyalogun devamında Aristippos Sokrates'e iyi bir şey bilip bilmediğini soruyormuş gibi cevap verdiğine yakındıktan sonra Sokrates şöyle söyler: "Sokrates: İyi ve güzel arasında bir fark olduğunu mu sanıyorsun? Aynı şeyin hem iyi hem de güzel olduğunu bilmiyor musun? İlkin erdem bir bakıma iyi bir bakıma güzel değil midir? Kısacası: Güzel ve iyi; aynı ilgi içinde ereğini doğru olarak gerçekleştiren şeydir." [47]

Kadim felsefede güzel, ahlak ve bilgi alanında iyi olanla doğrudan bir ilişki içerisindeydi. Platon ve Sokrates eserlerinde bu uygunluğu "kalokagathia" olarak kullanmışlardır. Bu

---

[44] Albayrak, *Estetik'in serüveni*, 53.
[45] Sokrates'in öğrencisi.
[46] Tunalı, *Grek Estetik'i*, 23.
[47] Tunalı, *Grek Estetik'i*, 23.

bütünlük 18.yy'da beğeni kavramları ile bozulmuştur. 18.yy'da yaşanan düalitelerden birisi de bu bütünlüğün güzellik ve beğeni olarak parçalanması ile gerçekleşmiştir.

Platon ile felsefe, metafiziksel bir konum kazandığı ifade edilmişti. Güzelliği bir metafizik ekseninde düşünen ilk filozof olan Platon güzelliği her döneminde farklı bir bakış açısı ile ele almıştır. Bunun sebebi onun düşünce dünyasındaki geçirdiği evrimsel döngüdür. Bu döngü gençlik çağı, olgunluk çağı ve yaşlılık çağı olarak ele alındığında net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Gençlik çağlarında güzeli ele aldığı kitabı *Büyük Hippias*'tır. Bu diyalogda Platon, güzeli felsefe içerisinde ilk kez ele alarak düşünce dünyasında sorguladığını görmekteyiz. İyi ve güzelin öz bakımından aynı şey olduğu vurgusu yapıldığı eserde Sokrates, güzelin kendinden güzel mi olduğu yoksa şeylerin birer farklı güzel mi olduğu konusunda bir sorgulama yaptığını görmekteyiz. Dolayısıyla bugünün estetik tartışmaların kökleri Platon'a kadar dayanmaktadır.

Platon'un mutlak güzelliği, iyi ve güzelin birleşmesi ile mümkündür. Bu birleşme aynı zamanda erdemin, estetik içerisinde değerlendirildiğini gösterir. Bu sebeple de erdemli insan hem iyi hem de güzeldir. Her ne kadar *Büyük Hippias*'ta iyi ve güzelin felsefesi yapılmış olsa da asıl anlamını *Politeia (Devlet)*'da görmekteyiz.[48] Nitekim *Politeia* eseri, Platon'un olgunluk evresinde yazmış olduğu bir eserdir. Olgunluk evresinde Platon, güzelliği Eros aracılığıyla anlatmaktadır. Eros, güzelliğe ulaştıran araçtır. Platon, bir insanın bedenine duyulan aşk yoluyla güzelliği tanımanın evrelerini Şölen, Phaidros, Phaidon ve Devlet dialoglarında serimlemiştir. Şölen'de Platon'un güzeli hiyerarşiktir. Eros'un bu hiyerarşide karşısına çıkan ilk güzel duyularıyla algılayabildiği bedendir. Bu beden, rölatif bir güzeldir. Bedenlerden sonra kişi ruh güzelliğini fark eder. Beden her ne kadar çirkin olsa da bu ruh güzelliğini fark eden kişi bu bedenlere kanmaz. Nitekim bütün bedenlerin aslında tek bir güzellikten geldiğini fark eder. Bu kendinde güzeli fark eden kişi ise onun bu güzelliğin dolup taştığını görür ve aslında onun hakiki varlık olduğunu idrak eder. Varlığın ereği iyi ve güzel olmaktır. Bütün tek tek güzel olanlar bu özden güzelliklerini alırlar. Varlığı bir bütün olarak düşünen Platon, güzeli bu tanrısal güzelden mülhem açıklamaktadır. "O hâlde, bu tümel ve öz güzelliğine götüren yol, güzel bedenlerden· kalkıyor, buradan güzel bir hayat yaşamaya, ruh ve erdem güzelliğine yükseliyor, oradan da güzel bilgiye geçerek sonunda kendi başına güzelliğe, öz güzelliğine, mutlak güzelliğe erişiyor."[49]

---

[48] Tunalı, *Grek Estetik'i,* 30.
[49] Tunalı, *Grek Estetik'i,* 34.

Antik dönemin ontoloji-kozmoloji bütünlüğünü güzelin bu anlamında görmek mümkündür. Platon'un *Büyük Hippias*'ta ele aldığı güzel yalnızca kelimenin anlamına dair bir düşünce sunarken *Şölen*'de Platon ontolojik anlamıyla bu güzeli zenginleştirir. Eros'un ereği olan bu salt, mutlak güzellik, aynı zamanda hayatın da ereğidir; çünkü bu salt güzelliğe erişmiş olan kişi, ölümsüzlüğe ve mutluluğa da erişmiş olur. Platon, *Şölen* adlı eserinde Diotima'nın sözleriyle bu durumu şöyle ifade eder: "İnsanın salt güzellikle (auto to kalon) karşı karşıya geldiği an yok mu, sevgili Sokrates, işte yalnız o an için insan hayatı yaşanmaya değer."[50]

Grek felsefesini araştırarak onu tespit etmeye çalışan Orta Çağ'da düşünürler ve sanatçılar, tıpkı klasik dönemdeki gibi güzeli iyi ile ele almışlardır. İkisinin de alımlayıcısı olan öznenin hem bilgiyi hem de sanatı ortak bir paydada ele alarak iyinin izini de uyumlu olan güzelde bulmuşlardır. Tanrısal güzelin yaratımının sanat için bir örnek teşkil ettiği bu dönemde güzellik orantı bölümünde bahsedildiği gibi henüz ahlaktan ayrı düşünülmemiştir. Güzellik tecrübesi Orta Çağ'da tıpkı klasik dönemdeki gibi akılla kavranılabilir olarak kabul edilmesi sebebiyle ahlaki ya da psikolojik bir gerçeklik olarak görülmekteydi. Yine bu tecrübe Orta Çağ'da henüz duyulara indirgenmemesi sebebiyle doğadaki şeylerle ilişkili olarak ve sanatın güzellikle olan bağı doğrultusunda geniş bir metafizik alana kapı aralamaktaydı. Ancak akılla kavranabilen güzellik duygusu, modern dönemde yitirilerek duyulara indirgenmesi ile etiğin bu konuda herhangi bir sözünün bulunamaması doğrultusunda yitirilmiştir.[51]

B. Modern Dönemde Sanat

Charles Taylor, modern öncesi çağa *sihirli dünya*[52] tanımlamasını yaparak metafizik referansları içerisinde barındıran modern öncesi çağdan bahsederken insan zihnine indirgenen anlamın üzerinde durmaktadır. Bu düşünceye göre, zihin merkezli bakış açısı ile şeyler bizde birtakım tepkiler uyandırırsa ancak anlamlıdır ve bu da insanın hislere, arzulara, nefretlere sahip bir zihinle donatılmış olması ile ilgilidir. Modern öncesi dönemde ise anlamlar yalnızca zihinlerde değil, şeylerde insan ötesi ya da kozmos içi çeşitli öznelerde de var olabilmekteydi.[53] Bu ontolojinin ve kozmolojinin bir bütün olarak

---

50 Platon, *Şölen*, çev. Azra Erhat - Sabahattin Eyüboğlu (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1958), 211.
51 Eco, *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 18.
52 Taylor, bu tanımlamayı Weber'in modern dünyayı tanımlamakta kullandığı sihirsizleşme ifadesine gönderme yaptığını belirtir. (Seküler Çağ s.32)
53 Charles Taylor - Dost Körpe, *Seküler Çağ* (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 41.

görüldüğünün bir örneği olarak okunacak olursa modern dünyanın net ayrımları dolayısıyla ontoloji-kozmoloji etkileşimi düşünce dünyasını büyülü olandan, düş gücünden uzaklaştırmıştır.

Sanat; düşten, sihirden, gizemden beslenen bir alandır. Dolayısıyla beslendiği bu alanlardan yoksunluğu onun dünyasındaki zenginliklerden uzaklaşması demektir. Nitekim Hegel, Heidegger gibi filozoflar sanatı zamansal bir düzlem içerisinde değerlendirdiklerinde modern dünyada sanatın sonunun geldiğini haber vermişlerdir. Estetiğin kartezyen ayrımların tampon bölgesini oluşturduğunu dile getiren Hakkı Hünler, modern felsefeye yardımcı bir terim olarak doğduğunu ifade etmiştir.[54] Ona göre, Descartes akılsal bilgi ile duyusal bilgi arasında ortaya koyduğu ayrımlar ile estetiğin doğuşuna önemli bir adım atmıştır.[55] Bu ayrımla birlikte duyusal olan özneleşme pratiğini pekiştirerek düşünsel olanın insan zihninde yer bulan bir teoriye dönüştüğünü görmek mümkündür. Nitekim geleneksel olanla girilen bu çatışma içerisinde özneleşme hareketi bu yeni hareketin en önemli ayağını oluşturmaktadır. Estetik ile özellikle beğenin ölçütü tartışılır olmuş, düşünen öznenin yerine duyusal özne geçmiştir.

Modern dönemin estetik düşüncesine örnek teşekkül eden Leibniz'in açıklık teorisine bakıldığı zaman iki tür açıklıktan bahsettiğini görürüz: Açık tasarımlar ve seçik tasarımlar. Açık tasarımlar aslında kaplamsal açıklıktır. Örneğin: Bir masanın dört köşe olması, renginin kahverengi olması gibi. Ne kadar ayrıntılı verilirse o kadar öznel ve iyi bir tasarım alanıdır. Ancak seçik tasarımlar tam tersi bir şekilde işler. Özsel olmayan özelliklerin soyutlanması ve genelleştirilmesi ile ortak noktaları, temel ayrımları seçen bir tasarımdır.[56] Özellikle bu ikinci tasarım dolayısıyla aslında Leibniz'in ortaya koyduğu felsefe de ancak nesnelliğin tamamen öznel algı içerisinde öznede yer edindiğini göstermektedir. Duyusal dünya ancak düşünülür olanın çizgisinde akıl tarafından kavranabilen bulanık dahi olsa sistematik bir düzen ortaya koyduğu kadar hakikate uygun bir gerçekliği içermektedir. Kartezyen ayrımlarda estetik için önemli olan düş ile gerçekliğin ayrımı da bu paradokstan dolayı ortaya çıkmaktadır. Laibniz'in akıl-duyu ilişkisi, ortaya koyduğu metafiziksel felsefe içerisinde karşımıza çıkan monadların ilahi olanla irtibatı dolayısıyla insan ancak Tanrı'nın bütünsel bakış açısı içerisinde duyusal

[54] Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi* (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011), 88.
[55] Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, 76.
[56] Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, 78.

şeyleri algılayabilmektedir. Bu sebeple insan da seyrettiği duyusal alan içerisinde yalnızca ufak bir alanı bilebilmektedir. İnsan bu acizliğinden ya Tanrı'ya yaklaşarak ya da asla ulaşamayacağı Tanrısal bakış açısından vazgeçerek akılsal evrene geçerek kendi duyusal alanını hakikate dönüştürerek kurtulabilecektir. Duyusal alana bir merkez noktası belirlemekten uzak durmuşsa da Leibniz'in açtığı bu dikotomiye bir son veren Baumgarten olmuştur. Estetiği duyumsal bilgi olarak ele alan Baumgarten onu insanın düşünsel bir yetisi olan mantıkla birlikte ele almaktadır. Baumrgarte'nin bıraktığı yerden devralan Kant ise duyumsal bilgi alanını estetik alanı içerisinde tartışarak insanın beğeni yargısına indirgemiştir. Kartezyen felsefenin bir uzantısı olarak okunabilecek estetik, felsefî arka planını bu çerçeve içerisinde şekillendirmiş dolayısıyla sanatın sihirli dünyasını duyumsal bilgi alanına hapsetmiştir.

1. Sanat-Estetik

Sanatın anlamı üzerine pek çok dalda pek çok düşünür veya sanatçı tanımlamalar yapmıştır. Sanatın kültür, din, varoluş veya hayatla kurduğu sıkı ilişki sebebiyle genelleyici tanımlamalar yapmak zor görünmektedir. Bu sebeple sanatı daha çok farklı tanımlamalarla birlikte vermek daha doğru olacaktır: "1) Bir etkinliğin yerine getirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tümü. 2) Herhangi bir işi belli bir estetik duyguyu da katacak biçimde gerçekleştirme tarzıdır. Rasyonel bir faaliyet olarak bu tanımlama, doğada var olmayanı yaratma anlamındadır. 3) Sanat eserlerinin yaratılmasını mümkün kılan doğal yeteneğe dayanan veya tecrübe yoluyla kazanılan beceri, ustalık. 4) Güzelliğin idesi ile kullanılan bir düşünce, duygu, tasarım etkinliğinin üstün bir yaratıcılık sergilenmesi yoluyla gerçekleştirilen temelde işlevi güzellik yaratmak olan öznel faaliyet."[57]

Ancak bu tanımlamalar çağdaş sanat açısından düşünüldüğünde büyük ölçüde yetersiz kalacaktır. Nitekim güzellik üzerine yapılan bu tanımlamalar günümüzün çirkin, saçma, absürt ya da pornografik gibi sıfatlamalarla kurulan ve sanat olduğu söylenen gösterileri içine almamaktadır. Geleneksel sanat anlamının bir tanımı olarak görülebilecek bu tanımamaların her daim kendi anlamını koruması için belki de sanatı estetikten ayırmak doğru bir adım olacaktır.

[57] Ahmet Cevizci, ''Sanat'', *Felsefe Ansiklopedisi* (1999), 748.

Aydınlanma sonrasında yaşamış olan Rus edebiyatçı-yazar Tolstoy *Sanat Nedir?* adlı eserinde pek çok sanat söylemlerine yer verdikten sonra bu değişimin dinden ve ahlaktan uzaklaştırdığını belirterek, sanatın da hazcı bir anlayışa indirgendiğinden yakınmakta ve sanatın anlamının eski tanımlamalardan uzaklaştığını belirtmektedir:[58]

> "… hayatı kavramada dinsel dünya görüşünden yoksun kalan güç sahibi bütün bu varlıklı insanlar, ister istemez yeniden yaşamın anlamını kişinin haz duymasında bulan putperest dünya görüşlerine döndüler. Böylece yüksek sınıflar arasında "bilim ve sanattan yeniden doğuş" adı verilen, özünde yalnızca her türlü dinsel inancın yadsınmasından da öte, bunların tümüyle gereksiz olduklarının kabulüne dayanan bir eğilim doğdu."[59]

Sanatın anlamı üzerine kafa yormuş olan ve kurumsal sanat anlayışını benimseyen Arthur Danto'ya göre güzellik fikri üzerine kurulmuş olan sanat anlayışı, büyük ölçüde Sokrates ile başlayan ve ona dayandırılan taklitçi sanat fikriyle kalmıştır. Günümüzde sanatın özünü kaybettiğimizi düşünen Danto, sanatın bir tanımlamasının muhakkak olması gerektiğine inanarak onu çağdaş sanatın muğlak alanından korumaya çalışmıştır. Sanatı Descartes ve Platon'un sözlerinden yola çıkarak ikisinin ortak bir paydasını bulduğunu belirten "gündüz düşleri" terimiyle tanımlamayı uygun bulmuştur. Dolayısıyla sanat Danto'ya göre, gündüz düşleriyle kurulan cisimleşmiş bir anlamı içermektedir. Bu tanımlama aslında hazır nesnelerle kurulan, kopyalama yoluyla eser meydana getirdiğini varsayan sanatçıları bir anlamda sanatın anlamından uzak tutmaktadır. Düşünüre göre dünyanın her yerinde insanlar düş görmektedir. Normal bir düş uykuyu gerektirirken gündüz kurulan düş ise uyanıklığı gerektirir ve gündüz gördüğü herhangi bir şey üzerinde anlamlandırma yapmasını ister. Yine bu düş, gündüz görüldüğü zaman diğer insanlarla o anda paylaşılabilirdir. Sanatın insanları güldürüp ağlatan ve onları ortak bir duyguda birleştiren gücü sanatın evrenselliğine işaret edecektir. Anlamın cisimleştirilmesi tezi ise gerçekliğin sanat ile arasındaki mesafenin varlığına işaret etmektedir.[60]

---

58 Lev N. Tolstoy, *Sanat Nedir?* çev. Mazlum Beyhan (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019), 44-45.

59 Tolstoy, *Sanat Nedir?* 61.

60 Arthur C. Danto, *Sanat Nedir?* çev. Zeynep Baransel (Sel Yayıncılık, 2021), 57-59.

Tolstoy, Arthur Danto gibi daha pek çok kişilerin sanata dair söylediği şeyler yazılabilir ve üzerinde tefekkür edilebilir olsa da bu farklılıklar sanatın tarihsel süreç içerisinde değişen anlamını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Klasik dönemde tekhne, sanatı anlatabilen bir kavramken modern dönemde daha çok teknoloji bağlamında ele alınan veya herhangi bir teknik iş olarak görülen bir kavram olmuştur. Modernizmin epistemolojik krizleri, Rönesans dönemi içinde başlayarak ilk nüvelerini sanatta ortaya çıkarmıştır. Hristiyan Tanrı tasavvuru değişerek, Hz. İsa'nın yerine yeni bir evrensel İdea olarak taciri, kâşifi, entelektüel beyaz burjuva öznesini ya da bir bilim adamını ikame etmiş ve insan-Tanrı arasındaki ulvi ayrımı sekülerleştirmiş ve bunun bu değişimleri kiliselerde resmedilmiştir.[61]

Modern dönemde kendisiyle nesne arasında uçurum yaratan öznenin sanattaki konumu da değişerek daha çok bilincinden, kendinden bir şey eklemleme kaygısı artmıştır. Klasik mimetik anlayış içerisinde ne kadar çok hakikatin kendisini sanatında var edebilirse, ona ne kadar yakın olmayı başarabilirse o kadar çok değerli sayılan sanatçı artık hakikatin içine kendisini konumlandırarak öznel bir bakış açısı ile üst bir bilince geçerek doğadan uzaklaşır ve onu kendisi şekillendirir. Dolayısıyla modern dönemde değişimin esası sanatçıda gelişmektedir. Sanatçı, modern dönemde özellikle Kant'ın felsefesinde deha olarak adlandırılarak yaratıcılığına yapılan vurgu sayesinde özgür bir öznenin temelleri doğrultusunda şekillenmektedir. Mimesisin içeriğinde bulunan ritüellere ve kurallara uygunluk ilkesi sanatçının istemiyle altüst edilebilecek ve daha çok her türlü hümanizm düşüncesinin kabulü neticesinde sanatın uygunluk, doğruluk kaygıları ortadan kalkacaktır. Sanatçının bu sebeple değişimin ana unsuru olarak kabul edilmesi önemli bir nokta olmakla birlikte değişen bu bakış açısının temellerine inmek gerekmektedir.

Değişen bakış açısının ilk örneklerini 14.yüzyılda Rönesans döneminin perspektifinde resim içerisinde görmekteyiz. Bu yüzyıldan önce mutlak gözü hedef alan perspektif *spectum* kavramı ile özetlenirdi. Bakış açısı bir bireye ait olmayan, oluşun içinde değerlendirilen ve o anda yer alan bir gözdü. Bakış açılar nesnenin kendi içinde bizatihi bulunmaktaydı. Dolayısıyla dünya öznenin bakış açısına göre konumlanmak yerine özne, dünyanın bakış açısına göre konumlanmaktaydı.[62] Pavel Florenski'ye göre, Orta Çağ'ın bitiminden bu yana hâkim olan düşünce, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve

[61] Mehmet Mengü, "Modern ve Postmodern Sanat Nedir?", *Hece Dergisi* 1/42 (2021), 289.
[62] Ulus Baker - Tansu Açık, *Sanat ve Arzu* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), 52-53.

ona dünyanın ve bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Ona göre bu durum, gözü bedenden retinaya dokunmaksızın koparan bir dünya algısıdır. Yeniçağın görme biçiminden kastedilen şey ise merkezi perspektiftir. Resimde neyin önde neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bir yöntemdir. Bu bakış açısı kartezyen egemenliğin bir uzantısı olmuştur. Florenski, bu uzamın insanı ehlileştirdiğini söyler. Bu bakış açısına hizmet eden ilk gelişme, *camera obscura (1650)*'dır. Sonra ise *stereoskop (1800)* ve *panopticum* olmuştur.[63]

Florenski'nin *Tersten Perspektif* adlı kitabında ele aldığı en önemli noktalardan biri ise Mısır piramitlerinin yapıldığı yıllardan bu yana aslında merkezi perspektifin bilinmesidir. Onun kullanılmama nedeni ise onların varlıksal olarak duydukları kaygıdır. Sanatın amacı görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde bir hâkimiyet kurmak değil, çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslim olmaktır. Onun benzeşim ilkesi ile ele geçirilemeyeceğini ortaya koymak gerekir.[64] 19.yy.'da stereoskop'un icadıyla birlikte optik olan ile gerçek görme arasında fark giderek azalmıştı. Bu, insanın görmedeki kaymasıydı. Camera'nın meşru bir modeli ancak 19.yy.'ın başlarında otoritesini yitirmiştir. Görme artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi değildir. Göz artık "gerçek bir dünyayı" teyit etmemektedir. Dünyayı bir deney alanı olarak gören 17.yy. Batı felsefesi, söz konusu bu araçlarla birlikte aslında deneyci olan ve ciddi anlamda değerli olan özneyi de nesne konumuna indirdiği görülmektedir. Heidegger'in *19.yy. için modern dünyanın en karanlık yü*zyılı betimlemesi bu bağlamda hayli yerinde bir tespittir. Fotoğraflarla ve hatta çağdaş dünyada dijital ortamda bulunan fotoğraflarla birlikte insan kendi gözünden vazgeçmiş ve kendini de bir nesne haline getirmeyi başarmıştır.[65] İlk başlarda karanlık bir odadan ışık vasıtasıyla odaklanılan tek bir noktayı insanın perspektifine sunan *camera obscura,* bu ilk deneyimini daha da ilerleterek her yerde bir inceleme alanına dönüştürmüş ve *panapticonlara* alan açmıştır. Bu konu siyaset felsefesinin ayrıca bir konusu olduğu için girilmiyor olunsa da sanatın da çağdaş dönemde iktidara hizmet ediyor olması bu hususta düşündürmelidir.

Sanatın anlamını değiştiren bakış açısından sonra estetik kavramının oluşumuna bakmak uygun olacaktır. Kartezyen felsefenin *özne- nesne* ayrımı ile kendini ve aklını doğadan

---

63 Pavel Florenski, *Tersten Perspektif,* çev. Yeşim Tükel (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), 11-12.
64 Florenski, *Tersten Perspektif,* 13.
65 Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri,* çev. Elif Daldeniz (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 152-153.

ayıran modern öznenin, Descartes'in düşüncenin sınırlarını çizmeye başlaması sonucu estetiğin oluşumu için sağlam bir zemin hazırlamasına sebep olmuştur. Marc Jimenes, *Estetik Nedir?* adlı eserinde Descartes felsefesi ve estetik ilişkisi için, "efendi ve yaratıcı özne ileri sürülmeseydi estetik belki de doğmayacaktı" demiştir.[66] Descartes, her ne kadar güzellik üzerine göreceli bir duruş sergileyerek güzelliğin varlık nedeni hakkında malzeme vermemiş olsa da onun Kartezyen felsefede aklın ilkelerine duyduğu güven sanatın felsefesi içerisine işleyecektir.[67]

Batılı öznenin 17.yy.'da doğal bilimleri bağımsızlaştırma sürecinde edebiyat ve sosyal hayatın da ikinci yüzyılında bu tartışmalar içerisine dahil etmesi sonucunda sanatın bir çerçevesi çizilmiş ve seküler bakış açısına uygun bir girişimle dini alandan, kiliseden, el işçiliğinden ve metafiziksel anlamlarından ari bir sanat kendisine modern bir isim olan estetik terimi ile bir yer açmıştır. Felsefi arka planına göz atılan "estetik" sözcüğü Grekçe "aisthesis" ya da "aisthanesthai" sözünden gelir. "Aisthesis" sözcüğü; duyum, duyulur algı anlamına geldiği gibi "aisthanesthai" sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir.[68]

Alexander Gottlieb Baumgarten modern estetik kavramını geliştirir ve felsefenin bir alt disiplini olarak kabul eder. Estetik kavramını ilk kullanan kişi olduğunu söyleyenler de vardır. Onun çabası güzel düşüncenin kapısını aralamaktır. Bu düşünceyi ayrı bir yere konumlandırarak ona "schöne wissenschaften" adını verir. Güzel bilimler demektir. Leibniz'in önceden kurulmuş uyum sisteminden ve Wolff'un mantığından etkilenerek güzelin bu bağlamda heyecanlandıran bir şey olduğunu söyler.[69] Dolayısıyla estetiği, insanı heyecanlandıran ve kutsal olanın kusursuzluğunu görmek anlamında kullanmaktadır. Baumgarten'e göre duyumsal bilgi, estetik için bilgi kuramı olan mantığın işlevini görmektedir. Bilginin ölçüsü açıklık ve seçikliktir. Şu hâlde estetik bilgi ise bulanıktır. Onu bir çeşit mantık sistematiğine sokma girişimi de bu bulanıklığı gidermeye yönelik bir adımdır. Baumgarten'e göre mantık, zihnî bilginin kapsamı anlamında yukarı bilgi alanını araştırırken estetik ise duyusal bilgi alanını işaret eden aşağı bilgi alanını araştırır. Kavramsal olarak bilinebilenler mantığın bir nesnesi iken duyusal hâlde olanlar ise estetiğin bir nesnesidir. Baumgarten, akıl benzeri terimini kullanarak aşağı yetileri tanımlar. Baumgarten'in değindiği yetiler ise şunlardır: Şeyler

66 Marc Jimenez, *Estetik Nedir?* çev. Aytekin Karaçoban (Doruk Yayınları, 2008), 43.
67 Jimenez, *Estetik Nedir?* 41.
68 Tunalı, *Estetik,* 13.
69 Albayrak, *Estetik'in Serüveni*, 148.

arasında farklı olanı bilme, duyusal hafıza, poetik, değerlendirme, benzer durumlar beklentisi ve duyusal imleme yetisi.[70]

Bu yetiler sayesinde duyusal olanlarla bağlantı sağlanır. Bunların akla benzer (analogon rationis) olarak adlandırılma sebebi ise nesnelleştirme çabalarını bu yetilerle yapmasındandır. Soyut olan bağlantılar akılla kavranırken somut olan bağlantılar ise anologon rationis ile kavranmaktadır. Baumgarten, her ne kadar sanatın ne olduğuna dair bir tanımlama yapmış olmasa da estetiğin güzelliği aradığı felsefesinden çıkartılabilir. Baumgarten'e göre güzellik, akılla değil duyumlarla bilinebilmektedir. Duyumların gelişimi ise sürekli bir alıştırma sayesinde mümkün olur. Doğuştan estetik bir duyuma sahip olunur yani öğrenilerek bu estetik duyum elde edinilmez. Ancak alıştırma yapılmazsa kolaylıkla yitirilebilir. Güzeli keşfetmenin yolu bu alıştırma tecrübesini edinmekle mümkündür.[71]

Baumgarten'in estetiği bir mantık bilimi gibi tanımlayarak güzeli bir yere dâhil etme çabası, Aydınlanma düşüncesinin izlerini taşımaktadır. Daha sonra Nietzsche, bu durum hakkında şöyle diyecektir: "Estetik bilimi konusunda mantığa özgü bir görüşe değil de doğrudan doğruya gözlemin kesinliğine dayanırsak çok kazancımız olur."[72] Bu eleştiri, elbette sanatın sürekli olarak bir gelişim göstererek dış biçimlerinden ötürü farklı düşünce biçimlerinin doğuşuna zemin hazırlaması sebebiyledir. Farklı sanat dallarının bir mantık içerisinde eritilmesi o güzelliği kavramada eksik kalır. Bu sebeple estetik kavramına karşı birtakım filozoflar uzak kalmış ve yerine farklı kavramlar kullanmışlardır. Örneğin; Hegel "Güzel Sanatlar Felsefesi" ismi ile sanatı ele almayı uygun bulmuştur.[73]

Estetik ile rasyonelleşmenin, bilinçlenmenin deneyimi modern dönemde yeni sanatsal akımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim sanatçılar için artık öznel bir alan açılmış ve sanatın alımlayıcısına bakılmaksızın eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Gerçeklik ve görünüm, yaşam ve sanat, pratik ve kurgu, duygu ve akıl gibi ayrımlar modern dönemin düşünce pratiğinden derslerini almışlardır. Romantik dönem, Aydınlanmaya sunduğu eleştirileri olsa da bu eleştiriler modernliği geciktirmemiş aksine özellikle sanat anlayışında modernleşme sürecini hızlandırmıştır. Hümanizme sıkı sıkıya

---

70 Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, 75-76.

71 Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri, Ankara Üniversitesi Açık Öğretim, (Erişim:09.03.2024)

72 Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu,* çev. İsmet Zeki Eyuboğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2005), 17.

73 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetiğe Giriş,* çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2011), 7.

bağlı olmaları ve akla duyulan sınırsız güvenle yaratıcılığın öznedeki gücüne vurgu yapmaları modern dönemin dehasını oluşturmaya büyük bir adım olmuştur. Aydınlanma Dönemi ile ortaya çıkan Alman Romantikleri ise, modern dönemin sanatsal akımlarının bir fragmanı niteliğinde klasik mimetik anlayıştan sıyrılmış ve doğayı bir tür malzeme olarak gören yaratıcı aklın gücüne vurgu yapmışlardır.[74] Onların sanatçının yaratımına, özgürlük fikrine duydukları ilgiye dair düşünceleri modern ve postmodern dönemin sanat akımlarının ve sanatçısının alt yapısını oluşturmuşlardır.

2. Yüce-Hoş

Yüce kavramı, özellikle Edmund Burke (1729-1797) ve Immanuel Kant (1724-1804) tarafından temelleri atılan bir kavram olarak sanat felsefesinde yer edinmiştir. Klasik dönemde sanatın kaynağını aşkın olandan alarak insana, doğaya doğru bütüncül bir aktarım halinde geliştiğini ve bunun düşüncede bu aşkınlıkla ele alındığını tezin ilk bölümünde aktarılmıştı. Dolayısıyla klasik dönemde böyle bir kavram sanattan ayrı düşünülmemekteydi. Ancak insan aklının merkeze alındığı ve dolayısıyla tanrısal olanı konumlandırarak bir sınırın çizildiği modern dönemde yüce, aşkın olan yerine kullanılmıştır.

Edmund Burke, estetik anlayışını *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (1757) adlı kitabında ortaya koymuştur. Güzel ve yüce olarak net bir ayrım yapmamış çoğu kez birbiri yerine kullanılan kavramlar olarak ele alan Edmund Burke'ün kitabından, estetik düşüncesinden etkilenmiş olan Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* (1764) adı altında bu meseleyi ayrıca ele almıştır.

Collingwood'a göre, yüce bir nesne, kendinde bazı özellikler taşıyan bir nesne değil, aksine o, nesneye bakan kişinin yüceliği imgelem olarak kabul edip, mutlak anlamda güzelliği sayan yaratıcı tutumun kendisine özgü değişiklerle dikkate aldığı nesnedir. Yüceliğin temeli ayrı düşünülen bir nesneden ziyade insanların nesneyle olan ilişkilerinde aranmalıdır. Collingwood'un ifadesiyle yücelik; kendisini zihnimize dayatan, kendimize rağmen kendi istencimize karşıymış gibi bizler üzerinde etki bırakan, edilgin olarak kabul

[74] Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* (İstanbul: İletişim Yayınları 2018), 107-108.

ettiğimiz, istemli bir arayışta bulmayı umduğumuz yerde keşfetmediğimiz bir güzelliği yansıtır.[75]

Burke, yüce ile güzel arasındaki ayrımı anlamanın yolunun insan zihninin duyumcu yetisinden geçtiğini belirtir. Kimine göre onun bu izahı döneminin önemli estetik filozofu olan Francis Hutcheson'un "iç duyu" melekesine dayandırdığı felsefesine karşı geliştirilmiştir.[76] Hutcheson, güzelliğin insanda bir tür iç duyu mekanizması ile ortaya çıktığını söylerken aslında geleneksel dönemin sanat anlayışını benimseyerek erdemin estetikle olan bağlantısını kabul etmektedir. E. Burke için bu tahammül edilemez bir düşüncedir. Çünkü ona göre, estetik aslında iyinin ve kötünün ötesinde bir alanın empirik ve analitik değerlendirmesidir. Bu meseleyi açıklamaktansa daha çok karşımıza bazı objelerin doğal etkileriyle kendilerine tekabül eden tutkulara muhayyilenin aracılığıyla nasıl yol açtığını inceleyip ortaya koymaya çalışan bir psikolog olarak çıkar.[77]

Burke yüceyi muhayyileye indirger ancak daha sonra Kant estetiğinde görüleceği şekilde keskin bir ifade ile sınırsızlığı aşma girişiminde bulunmaz. Analizine "kendini koruma ve toplum" ayrımından hareket eden Edmund Burke, kendini koruma tutkularının kırılgan, savunmasız ve ölümlü yanımızla dolayısıyla acı alanıyla ilintiliyken, toplum tutkularının ise üremesi gereken ve insani, iletişim ihtiyacımızın bütünleştiği karakterimizle, dolayısıyla hazla ilgili olduğunu belirtir. Güzelin hazza yol açtığı pekâlâ tahmin edilebilirken, yücenin nasıl acıya yol açtığı noktasında açıklamaya ihtiyaç duyulur. Burke bunu şöyle açıklar: "İnsanın savunmasızlığı ile karşı karşıya bırakan yüce tecrübesidir. Bu tehdit belli bir uzaklıktan gelir ve bu uzaklık bu mesafeyi koruma zorundadır. Ancak bu mesafe ona göre bizim muhayyilemizdedir."[78]

Daha sonra detayları ile ele alınacak olan Chul Han'ın *Güzeli Kurtarmak* adlı eserinin pürüzsüzün estetiği bölümünde,[79] modern estetiğin pürüzsüz bir dokuda algılanmasından ötürü yücenin Burke tarafından öznenin zihninde pozitifleştirilmek istendiğini; dolayısıyla yücenin etkisi olan acının ve dehşetin negatifliğini pozitif olana çevirerek öznenin hizmetine girdiğini ve böylece yabancılığını yitirdiğini belirtir.

---

75 Robin George Collingwood, *Kısaca Sanat Felsefesi,* çev. Talip Kabadayı (Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2011), 38-39.
76 Stephen K. White, *Edmund Burke*, çev. Mihriban Şenses (İstanbul: Paradigma, 2013), 36.
77 White, *Edmund Burke*, 36.
78 White, *Edmund Burke*, 40.
79 Byung-Chul Han, *Güzeli Kurtarmak,* çev. Kadir Filiz (İstanbul: İnsan Sanat Yayınları, 2018), 18.

Yücelik duygusunu ve güzellik duygusunu örneklerle betimleyerek birbirinden ayıran Kant, karla kaplı bir doruğu bulutların üzerine yükselen bir dağın görüntüsünün, şiddetli bir fırtınaya ilişkin betimlemenin zevk verdiğini ancak bu zevkin korku ile gerçekleştiğini vurgular ve bunlar için insanın bir yücelik duygusuna sahip olması gerektiğini ifade eder. Diğer yanda, çiçeklerle kaplı çayırın, derelerin kıvrılarak aktığı ve sürülerin otladığı vadi görüntüsünün ise hoş ama gülümseten şen bir duyuma sebep olduğunu dolayısıyla da insanda bu izlenimlerin yeterli ölçüde etki edebilmesi için bir güzellik duygusuna sahip olması gerektiğini söyler.[80]

Kant yüceyi daha sonra *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde bir gözlemciden ziyade filozof edasıyla ele alarak sanki *Gözlemler* kitabını açıklar ve kritik eder. Yüce, bu sefer bir kavram olarak analiz edilir ve Matematiksel Yüce ve Dinamik Yüce olarak ikiye ayrılır. Antropomorfik terimlerle ölçülebilen Matematiksel Yüce, insanın net bir şekilde ölçmeye gücü yetmediği objeler karşısındaki yaşantımızdır. Örneğin Samanyolu sistemleri, devasa Mısır piramitleri veya St. Petersburg Kilisesi'nin hemen girişinde insanı yakalayan o şaşkınlık ve büyüleyici etkinin imgelem yetisi için yetersiz kaldığı dolayısıyla bu yetiyi aşma çabasının kendi içine gömülerek bir tür heyecanlı hoşlanmaya kaymaktadır. Bu yapılar karşısında biz ölçüm yapamayız sadece antropomorfik ifadeler kullanarak betimleyebiliriz.[81]

Dinamik Yüce ise, Kant'a göre, doğanın estetik yargı içerisinde üzerimizde hiçbir erki [82] olmayan güçtür. Burada Kant, doğa karşısında insanın gücünü analiz eder ve insan aklının bu türden bir yüceyi aşabildiğini söyleyerek bu analizini şöyle temellendirir: Süje bu türden bir görüntü karşısında –eğer güvende ise- farklı bir çekicilik hisseder. Kant bu çekicilik hissine *direnme yetisi* der. Bu çekicilik hissi insanın yüceyi aşmadaki tahayyül gücüdür. Bu direnme yetisi ile insan doğanın görünürdeki her şeye gücü yeterliliği karşısında ölçebilme yürekliliğini kazanır. Burada sonsuzluk duygusu karşında aklın gücüne vurgu yapıldığında, fiziksel olarak her ne kadar yetersiz kalan insan olsa bile, aklın dolayısıyla insanın duyuları sayesinde doğadan bağımsız olarak doğa karşısında daha güçlü bir üstünlük sağlanır ve böylelikle her tür saldırıya karşı bir "öz-sakınım"

---

80 Immanuel Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler,* çev. Ahmet Fethi (İstanbul: Hil Yayınları, 2017), 50.

81 Immanuel Kant, *Yargı Yetisini Eleştirisi,* çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: İdea Yayınevi, 2006), 77.

82 Buradaki *erk* ifadesi kendisi bir güce, iyiye olanın direncine üstün gelme anlamındadır.(Kant, *Yargı Yetisini Eleştirisi*, 83.)

onun üzerine temellenerek insanlığın, doğanın üstünlüğüne boyun eğmesi imkânsız hale gelir.[83] Kant'ın burada yüceyi güzelin karşısında koymadığını aksine güzel için bir başka kavramlama ile güzeli yüceden ayırdığını görmekteyiz. Yücenin sanat yönünden tasvir ve tanımının güzel olması gerektiğini açıklar. Nitekim ona göre, vahşi ve kaba kalan yüce beğeniye yakışmayan bir değerdir.[84]

Sonuç olarak hem Burke de hem de Kant da benzer niteliklerde ele alınan yüce, temelde insanın sonsuzluğu aşma idealine karşı bir direnişini betimlerken, Burke'de insandan uzaklaşarak soyut bir tahayyüle imkân verirken Kant da ise insanın kendi içerisindeki tanrısallığına yaklaştığını görmek mümkündür. Korku, heyecan bazen bir tedirginlik hissettiren; kendisiyle karşılaştırıldığında her tür büyüklüğün küçüldüğü, büyüklük ve derece bakımından huşu uyandıran yücenin özellikle sanat yapıtlarında geçmişten günümüze kadar büyük bir etkisi olmuştur. Ancak modern dönemin imgeleştirme yetisi ile ele aldığı yüce kapitalist toplumun özellikle doğa karşısında insanın savaşa girdiği ve bu kavramla güç kazandığı bir kavram haline gelmiştir. Klasik dönemin doğa ile uyumlu ontolojik ve estetik birlikteliğin, insan merkezli perspektife doğru kayan gözün, aşkın olanı aşması üzerine yücenin yeni bir formda ele alındığını görmek mümkündür.

Güzelin yüce ile ele alındığı bir estetikte Chul Han'a göre, güzel ile yüce ayrımı son bulur Yüce olan güzelden ayrı olmadığı takdirde her güzel insanı şaşırtıp rahatsız eder ve bu rahatsızlık insana bir şeyler öğreterek insanı besler. Pozitif olanın içerisinde eritilmeye çalışılan güzel[85] modern felsefenin bir amacı sayılmış dolayısıyla da bunu yeni bir kavram olan yücenin estetiği ile gerçekleştirmiştir. Fragman niteliğinde açıkladığımız bu mesele Chul Han estetiğinde ayrıca ele alınacağı için daha fazla üzerinde durulmamıştır.

Hoş kavramına özel bir başlıklandırma yapılma sebebi Kant'ın estetik düşüncesinde estetik yargıyı beğenip beğenmeme üzerinde söz sahibi olması ve hoşlanma kapsamında yüceye veya sübjektiviteye bir alan açmaya çalışmasıdır. Kant'ın bir anlamda nesnellik illüzyonunda (beğeni yargısının evrensel anlamına dair bir yorumlama) tarif etmiş olduğu hoşlanma, nesnenin insan üzerindeki etkisi sebebiyle gerçekleşmektedir. Hoşlanma yoluyla çıkarsız bir hoşlanmadan bahseden Kant'ın estetiğinde güzel ile hoş kavramlarını birbirinden ayrılır.

---

83 Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 84.
84 Immanuel Kant, "Analytic of the Beautiful", 68.
85 Han, *Güzeli Kurtarmak*, 20.

Hoş kavramı, kişisel eğilimlere bağlı olan ve kaynağını duyusal olandan edinir. Bu sebeple hoşlanmanın getirdiği yorumlar tartışma kabul etmez. Ona göre her bir hoşlanma duygusu hoşlanan süje açısından haklı bir yorumdur. Örneğin bir kimse herhangi bir resme bakarak "bu bana göre çok güzel" yorumunda bulunması saçmadır. Nitekim estetik yargının genelleyici özelliği sebebiyle herkesi kapsamalıdır. Bir estetik nesne kendisini deneyimleyen bir süje için hoş ise o güzel anlamına gelmemektedir. Estetik yargı olarak ifade etmek için o nesnenin herkes için güzel kabul edilmesi gerekir. Bir kimsenin bir şeyi güzel bulması o nesneyi hoş bulması demektir. İkisi de duyumlarımızla ilgili bir kavramdır. Güzel her zaman haz verebilir ve hoş olabilir ancak hoşa giden veya haz veren her zaman güzel olmak zorunda değildir. Güzel zatında hoşa gitmeyi barındırırken hoşlanma yalnızca nesneyi alımlayan herhangi bir estetik süjeye haz verir. Dolayısıyla güzel aslında estetikte her şeyin kendisine kayıtsız kaldığı şeydir. Hoşlanma esnasında bizim eğilimlerimiz bizi yönettiği için özgür bir haz almayı içermemektedir. Sonuç olarak bir şeyi güzel bulduğumuzda onun başkaları tarafından da güzel olduğunu düşünerek güzel buluruz.[86]

Güzel ve hoş ayrımı, bir anlamda duyusal hoşlanma ve estetik haz ayrımı anlamına gelmektedir. Duyusal hoşlanma o anda kişinin bulunduğu konum ve sadece o an için aldığı hazken estetik haz çok daha genel, tüm ilgi ve çıkarlardan bağımsızdır. Estetik haz yalın olarak duyusal uyarım olarak görülmeyerek aksine bilgi yetilerinin de devrede olduğu duyarlık ve zihin arasındaki eşitlik ve uyumla bağlantılıdır. Kant'a göre duyusal hoşlanma, çıkar ve ilgilere bağlı bir hoşlanmadır, bu duyguyu duyanın o an içinde bulunduğu ruhsal duruma bağlıdır. Bu ayrımın bir noktada dayandığı asıl yer aslında klasik dönemde görülen iyi ile ilişkisi bulunan güzeldir. Nitekim bir kimse tarafından hoş görülen iyi olabilir ama güzel anlamına gelmeyecektir. Bu ayrım yine faydayı ve hakikati de güzelden ayırmaktadır. Bu ve bunun gibi özellikle bir anlamda kavramsal nitelikler olarak görülür. Hoşlanma ve estetik haz ayrımı neticesinde Yüce olan kavrama da yol açılacaktır. Çünkü bir anlamda sübjektif bir yolun önünü açan hoşlanma, bir anlamıyla ötekileştirmenin, korkunç veya çirkin olanın güzel anlamına gelmesini sağlayan yücenin kapısına dayanmaktadır. Örneğin Terry Eaglaton'a göre yüce, estetiğin ideolojik boyutunu temsil etmektedir. Bu ideolojik boyut merkeze özneyi alan ve bu yolla ötekini

[86] Kant, *Yargı Yetisini Eleştirisi*, 64.

bir anlamda kibarca yargılayabileceği bir alana dönüşür. Yüceyle beraber gelinen bu nokta güzelin nasıl olup da başka bir özneyi kimlik bunalımlarına soktuğunu, onu bir anlamda baskılayıcı bir tarzda terbiye etmeye çalışması noktasında akıllarda kalan soru işaretlerine bir cevap olarak bu özsel saygının güzelin arkasına saklanarak meşrulaştırıldığını ifade eder. Bu haklı yorumun en açık ifadesini Kant'ın yüceyi askerî olan ve erkeksilik ile birleştirmesinde görmek mümkündür. Nitekim bu yolla ideolojinin tam olarak işlevi yerine gelmekte ve merkezden bütünüyle yok edilmeyen özne aslında bir anlamda tatlı sözlerle uyutularak yurdunda olduğu hissettirilirken bir diğer yandan ise yurtsuz olduğunu anlatmaktadır. İşte bir anlamda güzel ve hoşlanma ayrımı neticesinde güzel ve yücenin ayrımı bu ideolojik etkiye sebep olmaktadır.[87]

Kant'ı bir otoriter, karizmatik ya da tam anlamıyla modern bir filozof prototipinde görenler onun felsefesinde yatan ideolojik etkilerini görmüş ve özellikle estetik hakkındaki felsefi düşünümlerini bu yolla kurduğunu dile getirmişlerdir. Terry Eagleton, *İdeolojinin Estetiği* adlı kitabında-Kant'ı ele aldığı başlığın girişinde modernizmin sürekli neden bir epistemolojiye yönlendirdiği üzerinde sorgulamaya davet ederek Estetiğin modern dönemde bir epistemeye dönüştürülerek aslında düşünsel anlama taşınan sanat gibi değerlerin gerçeklikle bağ kurulmasına zemin hazırladığını söyler. "Özne, gerçeklik üzerindeki muhteşem hakimiyetini ne kadar geniş bir alana yayarsa, dünyanın dayandığı tözü kendi duyuları için hammadde kılacak şekilde eritmek suretiyle, bu alanı kendi ihtiyaçlarına ve arzularına o kadar bağlı hale getirir."[88]

3. Kant'ın Dehası–Özgünlük

Özne olarak "Sanatçının" temelleri Rönesans döneminde atılmıştır. Fakat sadece sanatının bir ustası değildi. Shiner'e[89] göre henüz modern anlamda sanatçı ve zanaatçı ayrımı bu dönemde bulunmadığına göre, Michelangelo gibi insanlar sanatçı olarak değil, bir zanaat adamı belki de usta bir heykeltıraş olarak bilinmekteydi. Sanatın ana temasını bu sanatçılar belirlemese dahi belli bir üslup onların elinde şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemle birlikte sanatçıların yaptıkları eserler kendi isimleri ile anılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yalnızca bir el ustası olmanın ötesinde kendi ölçütlerini belirleyen, pratikte özgür davranan bir bilinç görmek mümkündür.

---

87 Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1991).
88 Terry Eagleton, *Estetiğin İdeolojisi*, çev. Kolektif (Doruk Yayınları, 2010), 103.
89 Larry Shiner, *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı, 2004), 67.

Sanatta dönüşüme uğrayan asıl kırılma, Aydınlanmayla gerçekleşmiştir. 18.yy.'da değişen dünyaya ayak uydurmaya çalışan sanatçı, zanaatçıdan ayrılarak kendi kabuğuna çekilmeye başlamıştır.

> "Bu bağlamda, esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi bütün "şiirsel" vasıflar sanatçıya atfedilirken, beceri, kurallar, taklit ve hizmet gibi bütün "mekanik" vasıflar zanaatçıya düşüyordu. Örneğin, Académie Française'nın 1762 tarihli sözlüğünde "sanatçı" "dehayla elin el ele vermesi gereken bir sanatı icra eden kimse" olarak tanımlanırken zanaatçı sadece "bir mekanik sanat işçisi, bir meslek sahibi" olarak anılıyordu." [90]

Descartes'in özneyi inşa etmesi, Bacon'un doğaya karşı üstün gördüğü insan anlayışıyla modern dönemde öncelenen insan düşüncesi sanatta da varlığını öncelemeyi başarmıştı. Özellikle özne-nesne bağlamındaki düaliteler sonucu doğa ve insan, dolayısıyla da kozmoloji ve ontoloji birbirinden kırmızı çizgilerle ayrılmıştır. Bu artık temsilin, taklitten çok daha önemli olduğunu salık veriyordu. Bakış açısının öznenin temellerine inmesi ile sanatta yeni bir özne inşa edilmekteydi. Bu öznenin adı Immanuel Kant'a göre "deha" olmuştur. Nitekim artık insan/sanatçı, herhangi bir dinin ya da metafiziksel/ahlaksal ilkenin buyruğu altında olmadan kendi hayal gücüyle kurallar koyup yaratıyordu.

Bu noktada Kant'ın estetik anlayışını anlamak önemlidir. Kant'ın felsefesi, üç kritik başlıklı kitapta özetlenir: *Salt Aklın Eleştirisi, Pratik Aklın Eleştirisi, Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Ona göre *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, bilgi kavrayışımızın anlama yetisi ile akıl arasında herhangi bir organın olup olmadığını inceler. Bilme ve isteme yetileri arasında aracı olan yargı yetisi, zevk veya zevksizlik duygularının herhangi apriori bir kural verip vermediklerini ele almaktadır.[91] Kant, bu eleştirisinin ilk bölümünde estetiği diğer bölümde ise teleolojiyi ele almıştır. Buna göre bu iki alan da salt akla içkin hale gelmiş olur. Sanatın kuramını oluşturan estetik, hakikat ve etik kuramıyla aynı minvalde değerlendirilir. Kant'ın insana üçüncü bir yeti olarak sunduğu estetik boyut, sistematik olarak felsefe içerisinde yerini hazırlamıştır. Baumgarten'de estetik bilgiyi tamamlayan bir boyutta iken

[90] Shiner, *Sanatın İcadı*, 160.
[91] Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 13-14.

Kant'da herhangi bir nesneyi izlerken ortaya çıkan düşünme ve anlama yetisi arasında ortaya çıkan etkileşimden doğan hoşlanmadır.

Kant için güzel olan, beğeni yetisinin oluşmasına sebep olan nesnedir. Güzeli yargılama ihtiyacı duyan zihin bu beğeni yetisine ihtiyaç duyar. O, bu eylemin gerçekleşme anında meydana gelen süreci inceleyerek insan zihnin dikkate almış olduğu anlarını öncelikle mantıksal olarak araştırır ve bunun sonucunda ilk olarak nitelik anının üzerinde düşündüğünü söyler. Şu hâlde nitelik anı, hoşlanma esnasında meydana gelen özelliklerdir. Çünkü beğeni yargısı çözümlenmeden güzellik ortaya çıkmamaktadır. Güzel olan hoşlanma duygusundan önce gelmelidir. Bunun ise sebebi güzel olanın evrensel, beğeni yargısının ise öznel olmasıdır.[92] O hâlde Kant'ın yargı yetisinin en önemli özelliği, evrensel olmasıdır. Nasıl yanan bir sobaya her dokunan "sıcak" diyorsa, hiçbir önyargısı olmayan kişilerin de beğenmeleri güzeli ortaya çıkartacaktır. Dolayısıyla yargı yetisinin diğer özelliği çıkarsızlık olacaktır. Nitekim Kant'a göre bir şeyi istemek ve var oluşundan hoşlanmak, yani ondan bir çıkar elde etmek aynı şeydir.[93]

Hoşlanma; nesne üzerinde sadece yargı oluşturulması değil, aynı zamanda kişinin ortaya koyduğu durumu ile de bağlantısı olmasıdır. Bu oluşumun gerçekleşmesi için ise kişinin durumu nesne tarafından etkilenmesini gerektirir. Şayet bir kişinin bir nesneyi kendi durumuna göre ifade etmesi söz konusu ise bunu kavramla "iyi" olarak ifade edecektir. Bu tamamen öznel bir çıkarı beraberinde getirir. Dolayısıyla Kant'a göre estetik yargı hem evrensel hem de içerisinde öznelliği barındıracaktır. Bu durum Kant'ın estetiğinde en çok eleştirilen yönü olmuştur. Bu hususta *Yargı Yetisi*nde onun özellikle vurguladığı nokta kavramsal ifadelerdir. Estetik duygular bu kavramsal yol ile evrenselliğini korur. Kişi estetik gözlem esnasında beğeni duygusunu taşıyorsa ve bunun herhangi bir öznel etkiden, ilgilerinden, arzularından bağımsız olarak oluştuğunu düşünüyorsa o şey "evrensel güzel"dir. Örneğin bir heykel görüldüğünde onun hiçbir etki olmaksızın beğeni yetisiyle ifade ediliyorsa güzellik onun nesnel olarak kavramsal ifadesidir. Ancak bu evrensellik anlayışı bir paradoks olarak görülebilir zîra her ne kadar çıkarsız bir düşüncenin öznel bir ifade oluşturacağı varsayılmış olsa bile insanlar zamansal ve mekânsal farklılıklar içerisinde ayrı kültür ve değerlere sahip olmaktadırlar. Bu sebeple her ne kadar ortak bir beğeni yargısı içerisine katılmaya çalışılsa da daha çok aynı tipte

---

92 Taylan Altuğ, *Kant Estetiği* (İstanbul: Payel Yayınevi, 2007), 89.
93 Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 60.

ve aynı dış etkenler içerisinde olan insanlar için geçerli olacağını düşünerek salt evrenselliği burada öngörmek mümkün değildir. Kant, estetiğinde ortak *duyudan/sesus communis* bahseder. Bu ortak duyu Shaftesbury'nin sanat felsefesinin merkezine aldığı ortak duyusu gibidir. Kant'a göre estetik yargı yetisi, ortak duyu adını taşımayı entelektüel yargı yetisinden daha çok hak eder.[94] Onun estetik anlayışının en önemli özelliği, beğeninin evrensel olmasıdır. Bu hususta *Yargı Yetisi*'nde özellikle vurguladığı nokta kavramsal ifadelerdir. Estetik duygular, bu kavramsal yol ile evrenselliğini korur. Kişi bir estetik gözlem esnasında beğeni duygusunu içinde taşıyorsa ve bunun herhangi bir öznel etkiden, ilgilerinden, arzularından bağımsız olarak oluştuğunu düşünüyorsa o şey "evrensel güzel"dir. Örneğin bir heykel görüldüğünde onun hiçbir etki olmaksızın beğeni yetisiyle ifade edildiğinde güzellik onun nesnel olarak kavramsal ifadesidir.[95]

Kant'ın evrensellik anlayışı bir paradoks olarak görülebilir. Zira her ne kadar çıkarsız bir düşüncenin öznel bir ifade oluşturacağı varsayılmış olsa bile insanlar zaman ve mekân farkından dolayı ayrı kültür ve değerlere sahiplerdir. Bu sebeple her ne kadar ortak bir beğeni yargısı içerisine katılmaya çalışılsa da aynı dış etkenler içerisinde olan insanlar için geçerli olacağını düşünerek salt evrensellik burada öngörülememektedir.

Kant'a göre güzelin nasıl anlaşılacağı problemi ise Shaftesbury'nin ortaya koyduğu *sensus communis* (ortak duyu) kavramı ile çözülebilir. Ona göre bir duygu iletilebiliyorsa ortak bir duyu sayesindedir. Dolayısıyla herhangi bir şeye güzel dediğimiz zaman başkasının ona güzel değil deme hakkı yoktur. Çünkü buradaki beğeni yargısı kavramlara dayanmaz. Söz konusu olan duygulardır. Duygular ise Kant'a göre kişiden bağımsız ortak duygulardır. Kant beğeni nesnesini temsil eden sanatı belirlemek için sanatları mekanik ve estetik sanatlar olarak ikiye ayırmaktadır. Buna göre mekanik sanatlar, onun tanımıyla "mümkün bir nesnenin bilgisine uygun olan sanat, gerekli edimleri yalnızca bu edimleri gerçekleştirmek için yerine getirilmesidir." Estetik sanatlar, "zevk duygusuna sahip olduğunda" meydana gelir. Bu sebeple estetik sanat "güzel sanat" adını alır.[96] Salt beğeniyi ayrı tutan Kant, estetik olan sanatı hoşlanma ve güzel diye ikiye ayırır. Hoşlanma sanatı, nesnelere karşı olan duyumlamayı ifade ederken, güzel sanat, *kendisi için ereksel olan bir temsil biçimi* olarak görülür.[97]

---

94 Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 31-8/162.
95 Kant, *Yargı Yetisini Eleştirisi*, 17.
96 Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 53-174.
97 Albayrak, *Estetik'in Serüveni*, 159.

Güzel sanat duyum yerine kolektif yapıyı ölçüt alır. İnsanların kendi yargılarını gerçek bir bilgi sanıp kesin yargı olarak ele almak pek çok problemi doğuracağı için Kant, başkalarının öznel beğeni yargılarını estetik yargı olarak kabul etmez. Dolayısıyla güzelin evrensel olduğunu gösteren şey kültürlü ve eğitimli kişilerin önyargısız söylemleri olacak gibi görünür. Kant'ın ifadesiyle *anlık* üzerindeki etki; evrensel olanı, ortak duyuyu ortaya çıkartmaktadır. Ona göre sanat sadece sanat için değildir. Bir işlevi vardır. Her ne kadar amaçsız bir hoşlanma sanatı oluşturmuş olsa da o toplumun güzeli fark etmesine hizmet edecektir. Evrensel bir beğeni yetisinden bahsetme sebeplerinden birisi bu toplumsal işlev olsa gerek. Sanat eserleri kişilerin ortak tecrübelerine bir alan açar. Bu sayede alt sınıf üst sınıf bir dilde buluşabilir. Casey Haskins'e göre de Kant'ın estetik düşüncesi, yalnızca güzelle ilgili zevklerimizin ayırıcı özelliklerini anlamanın yollarını sunmaz, o aynı zamanda insanların diğer alanlardaki ilişkilerinde sanatın ve güzelin etkin rolü ve öneminin ne olduğunu anlamak için bir taslak veya çerçeve de sunmaktadır. Dolayısıyla Kant için sanatın sunduğu iletişim, ahlaklı bireyler olmamızı sağlamış olmasa bile düşüncelerde nezaketi, incelik duygusunu öğretir ve aslında *medenileştirmeye*[98] vesile olur.

Evrensel güzelin belirleyicisi olanlar dehalardır. Kant'a göre deha, insanlara doğanın bir lütfudur. Doğa güzel nesneyi üretir ve deha da doğanın bu evrensel güzelinden ilham alır. Eğer sanat eserleri üretmek istiyorsak bu dehalara ihtiyacımız vardır. Deha, hiçbir kurala uymadan özgün eser üretebilir ve bu üretimi ile de sonrasında kurallar koyabilir. Kant'a göre dehalar içerisindeki ahlak yasasını ortaya çıkarabilir. Dehanın ortaya çıkarttığı ürünler model alınabilir, örnek olarak sunulabilir olmalıdır. Deha taklit ederse ortaya çıkan özgün ruhu kaybedebilir. Bu sebeple o özgün oluşturur ancak diğer insanlar onu taklit ederek yeni şeyler oluşturabilir. Kant'ın ifadesiyle, "Dehanın örneği başka iyi zihinler için okul üretebilir."[99] Okul belli kuralları kapsayan kurumsal bir yapı olduğuna göre deha yeni kurallarla yeni ekoller ortaya çıkartabilmektedir. Kant'a göre sanat alanında iki tip insan vardır: Biri deha, diğer de akıllı kişilerdir. Akıllı kişiler, dehayı taklit eden kimselerdir. Güzel sanat deha sayesinde vardır. Doğuştan gelen zihnin bir eğilimi

98 Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 375.
99 Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, 162.

olan deha, zihni canlandırır ve estetik ideler oluşturabilir. Kant'a göre dehanın yaptığı bu şey "estetik fikirleri sunma yetisidir."[100]

Kant'ın estetik düşüncesinde öne çıkan bu deha, Aydınlanma sonrasında da her zaman sanatın en önemli etkeni olmuştur. Nitekim bilimin de aynı minvalde gelişmesiyle özne doğaya, şeylere tahakküm kurarak araştırmalarını yapmaya başlamıştır. Elbette modern dönemde öznenin bu kadar öne çıkmasının en büyük nedenlerden birisi ise klasik dönemdeki kadar aşkın varlık tasavvurunun yitirilmesidir. Klasik dönemde öznenin kendisini doğanın, tanrının ya da herhangi başka metafiziksel bir varlığın aracı olduğuna inandığı için sanatta asla doğadan ya da metafizikten bağımsız bir alan olmamıştır. Kant'ın dehasında ise görüldüğü gibi, yaratıcı sanatçı doğadan ilham alsa da kendi kuralları güzeli belirlemektedir.

[100] Kant, Yargı Yetisinin Eleştirisi, 157.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE SANATIN MUĞLAK OLANA YOLCULUĞU

Postmodern dönem; modern dönemin inşa etmiş olduğu insan, kültür, sanat, toplum gibi kavramlarını yeniden ele alarak baştan tanımlar. Postmodernizmin tarihsel konumu hakkında farklı yorumlamalar mevcuttur. Bazıları bu dönemi modern dönemden ayırarak yeni bir dönem olarak tanımlayarak günümüzün tarihsel konumu olarak görürken bazılarına göre ise modernizmin devamıdır. Bu sebeple bazı düşünürler modernizmin bittiğini haber vermek ve onu modern dönemden farklı bir zaman dilimi şeklinde ele almak için modernitenin başına 'post' kavramını getirirken; bir kısım düşünür (postmodernizm isimlendirmesini kabul etmeyenler) ise 'late' kavramını modernitenin başına getirerek geç modernizm şeklinde ele almışlardır. Dolayısıyla geç modernizm, modernizme karşı düşüncelerin yerine modernizme sıkı sıkıya bağlı görünmektedir. Geç modernizmi savunanlara göre postmodernizm adlandırması, modern çöküşün bireysel bilinçte açığa çıkartmış olduğu bir alçaltmadır. İster postmodernizm ister geç modernizm denilsin ikisinde de bir durumun tanımlama hassasiyeti bulunduğu ortadadır. Bu ayrımın tez bağlamındaki önemi ise Chul Han'ın felsefesinde bir tartışma konusu olarak ele alınması ve bu tartışmada modernizmin bir sonucu şeklinde düşünülen geç modernizm ifadesini ele almasıdır.[101] Bu sebeple çalışma içerisinde postmodernizm ifadesi yerine kimi zaman geç modernizm ifadesi kullanılmıştır.

Postmodernite; Lyotard, Vattimo, Derrida, Foucault, Habermas, Baudrillard ve Jameson gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla beraber felsefenin tartışmalı bir konusu olmuştur.[102] Modernliğe veya Descartes'in temellerine dayanan akılcılığa, insanlığın problemlerine çözüm iddialarını ile toplumu ıslah etme çabasına karşı olan eleştiriler postmodernizmi belirleyen ana unsurlar olmuştur. Postmodern düşünceye göre hakikat karşısında daha temkinli olunması gerektiğine inanılarak keskin ikili ayrımlardan ziyade olguların daha basit yorumlanabileceğini ve hakikatin tek bir anlama hapsedilemeyeceğine karşı geniş

[101] Sercan Ünğan, *Byung-Chul Han Bağlamında Şiddetin Geç Modern Görünümü Üzerine Bir İnceleme* (Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023), 14.
[102] Kasım Küçükalp, *Nietzsche ve Postmodernizm* (İstanbul: Kibele Yayınları, 2010), 148.

bir düşünme ufku önerilmiştir. Hakikati, rasyonel bir zihnin ürünü olarak keşfedilmeye açık bir gerçeklik olarak değil, yaratılabilecek bir gerçeklik olarak algılamaktadır. Yine postmodern düşünce, Descartes ve Sartre'nin bireyi merkeze alan görüşlerinden uzak; bireyi toplumsal ilişkilerin, dilin ve bilinçdışının bir sonucu olarak görmektedir.

Tarihsel anlamda postmodernizm aslında modernizmin sunduğu rasyonalizme ve Batı metafiziğinin söylemlerine karşı oluşan başarısızlığın bir tecrübesi olduğu görülmektedir. Kapitalizme dayanan sömürgecilik girişimleri, iki büyük dünya savaşının neticesinde oluşan maddi ve manevi tahribatlar, sosyalizm ve faşizm gibi totaliter rejimlerin baskıları, ekolojik sorunlar ve daha pek çok değişime kapı aralayan sosyal ve ekonomik buhranlar genel anlamda modernizmin tarihte görülen etkileridir. Nitekim modernizm gerçekleşen olumsuz olaylara karşı mutluluk vadeden projeler geliştirerek kültür, sanat, yaşam ve sosyal teori gibi alanlarda kuşkuya yer verecek girişimlerle özellikle modernite ve Aydınlanmanın pozitif yönde ideallerini göreceli hale getirmiş ve bilginin, hakikatin anlamı tekrar düşünülmeye başlanmıştır.[103]

Postmodern düşünce felsefi olarak ise modernizme yönelik eleştiriler bağlamında düşünülecek olursa postmodernizm kavramının kullanılmasından önceye kadar götürülebilir. Batı düşüncesine özellikle modern sonrası dönemde eleştirileri ile büyük bir çığır açmış Nietzsche, postmodern olarak ilk söylemlere başlayan filozof olmuştur.[104] Ernst Gelner'e göre postmodernizm, Aydınlanmanın akabinde oluşan Avrupa felsefesinin biricik hakikat fikrinin eleştirilmesine dayanmaktadır.[105] Yapısalcılıktan sonra oluşan postmodernizm, özelde Nietzsche ve Heidegger bağlamında düşünüldüğünde tarihin ve modernizmin sonu olarak anlaşılabilmektedir. Nitekim Vattimo'ya göre her şeyin değişmesine değer veren postmodernizm varlık dâhil her şeyin yeni bir imkânına kapı aralamaktadır.[106]

Baudrillard postmodern dönem içerisinde hakikati sorgulayan bir felsefe ortaya koyması sebebiyle her ne kadar postmodernist olarak adlandırılsa da o postmodernizm döneminin de asılsız bir söylenti olduğunu dile getirmiştir. Jean Baudrillard ise postmodern çağı klasik düşüncelerin anlamını yitirmesi ile kaybolan hakikatin, kodların enformasyon ve

[103] Küçükalp, *Nietzsche ve postmodernizm,* 148.
[104] Steven Best - Dauglas Kellner, *Postmodern Teori* (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998), 292.
[105] Ernest Gellner, *Postmodernizm, İslam ve Us*, çev. Bülent Peker (Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994), 41.
[106] Gianni Vattimo, *Modernliğin Sonu*, çev. Şahabettin Yalçın (İstanbul: İz Yayıncılık, 1999), 68.

medya ile sahte ile gerçekliğin birbiri yerine geçmesi neticesinde tüm ayrımların ortadan kalkması ile tanımlayacaktır. Yapısalcılığı ve Marksizm'i eleştiren Baudrillard, fenomenlerin gerisinde bulunan gizli yapıların da anlamsız olduğunu ve yapısalcıların eleştirilerini bu anlamda eleştirirken metnin dışında hiçbir şeyin olmadığı yönündeki anlatıların simülasyon kavramıyla beraber yok olduğunu belirtir ve gerçekliğin ya da tasvirin aşılması gerektiğini söyler.[107] Dolayısıyla hakikatlerden arındırılmış evrensel ve zorunlu taklitler dışında hiçbir şey yoktur. Postmodernizm içerisinde her şeyin bir kategori dâhilinde anlamlandırılan genelleştirmesi mantığı aslında hiçbir şeyin de belirleyici bir ilke gücünün kalmadığına işaret edecektir. Televizyon ve reklam ile özel hayatın ihlali neticesinde toplumsalın sonu görünmektedir. Yeri ve konumu yitirilen bir çağda post tarih içinde kaybolan insan modernitenin tuzaklarından kurtulamamış ve postmodernizmin kucağına düşmüştür.

Baudrillard, toplumsalın yitirilmesiyle ile kozmopolit bir bölümlenme gibi görünen dünyanın anlamsızlığının her yerde estetikleştirilmesinden ve bunun neticesinde her alanda sahnelenerek görüntüye dönüşebilen dünyanın görülecek bir şeyi kalmadığından bahsetmektedir. Göstergelerin aşırı üretimi sonucu kaybedilen işaret eden ve işaret edilen ayrımı gerçeğe yönelik bakış açısını zorlaştırarak postmodern kültürün göstergelerini ve onların süjelerini yitirmiştir.[108] Hakikat hakkında sorgulamaların giderek çoğaldığı bir dönem olan postmodernite, hakikatin anlamının kaybolduğunu vurgularken aynı zamanda onu üretmeyi hedeflemektedir.

Postmodern düşünce açısından öznenin konumuna bakıldığında modernizmin özneyi tek gerçek hakikat olarak görerek merkezi bir konuma alma düşüncesinden uzaklaşır ve posthümanizme dönüşerek kendini sürekli olarak diğer varlıklardan ayırarak tanımlayan insanın dışlayıcılığından daha geçirgen ve tüm ekolojilere açık ve etkileşimli olduğu görülür. Nitekim Nietzsche'nin oluş felsefesine dayanan bu mantıkla birlikte ötekileştirmeye dair yeniden düşünmeye çağrı yapılmaktadır. Ancak insanın özüne dair bir sorgulama içerisine giren postmodern düşünürler, insanın sosyal ve kültürel bir inşa olduğunu söyler. İnsanın özgür ve özerk olarak tanımlanmasına dair eleştirel bir düşünce sunan Foucault, insanın tarihi bilincin bir inşası olduğunu söyler ve aslında insan

[107] Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon,* çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2010), 11.

[108] David Ashley, *History Without A Subject: The Postmodern Condition* (Routledge, 2019), 5.

yönetildiği bir iktidar ile içinde bulunduğu dünyanın bir parçası olarak biyolojik, kültürel ve ekonomik ihtiyaçları ile var olmaya çabalamaktadır. Dolayısıyla modernizmin öznesine sunulan eleştiriler düşünüldüğü zaman postmodern özne daha çok süreç bağlamında- esnek ve geçirgen görünmektedir.[109]

Postmodernizm hakkında önemli düşüncesiyle öne çıkan Lyotard'a göre modern düşüncenin rasyonalizme dair kırılan güvenin etkisi en çok bilimde etkisini göstermiştir. Postmodern dönemde bilginin meşruluğu sorgulanarak yeni bir konum kazanmış ve küçük anlatılara dönüşmüştür. Bilimsel bilginin karşısına anlatısal bilgiyi konumlandırarak bilginin yalnızca betimsel bir hüviyetinin olmadığını onun neyi nasıl yapacağımıza dair bir şeyler ifade etmesi gerektiğine dikkat çeker. Anlatısal bilgi hakkında örnekler veren Lyotard, mitlerin, hikâyelerin, masalların ya da bir karakterin yapmış olduğu işi anlatmanın toplum nazarında çok daha etkili olduğunu belirterek aslında bilimsel bilginin de bu anlatılardan yararlanarak bilimselliğini sürdürmesi gerektiğini düşünür.[110] Postmodernizmin modernizmin genel karakteristik özelliklerinden biri olan lineer tarih anlayışına karşı düşüncesi Lyotard'ın düşüncesinden yola çıkarak modernizmin bir bitişi olmadığının Postmodernizmin doğum halindeki modernizmin bir sürekliliği olarak okumak gerekecektir.[111]

Modernizmi Aydınlanma' dan tasarlanan henüz tamamlanmamış bir proje olarak gören Habermas, Postmodernizme karşı eleştirel tavrıyla dikkat çeker. Habermas'a göre neo muhafazakâr olarak gördüğü Foucault, Deleuze, Lyotard gibi isimler postmodern teoriyi sunarken herhangi bir toplumsal teori sunmamakla yadırgar.[112] Ona göre postmodern teorinin öne sürdüğü düşünceler modern dönem içerisinde araçsal aydınlanma aklı ile aynı düşünceleri kapsamaktadır. Aydınlanmanın özgürlükçü anlayışının devam etmesi gerektiğini düşünen Habermas'a göre özne merkezli bir felsefeden ziyade özneler arası iletişimi öngören ve toplum için daha iyileştirici ve zorlaştırıcı bir etkiye sahip olmayan özgürleştirici yeni bir demokratik teori sunmaktadır.[113]

---

[109] Başak Ağın, *Posthümanizm* (Ankara: Siyasal Kitabevi, 2020), 209.
[110] Jean François Lyotard, *Postmodern Durum,* çev. İsmet Birkan (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2013), 41.
[111] Ashley, *History Without A Subject: The Postmodern Condition*, 2.
[112] Richard Rorty, *Modernite Versus Postmodernite,* çev. Mehmet Küçük (Ankara: Vadi Yayınları, 1994), 164.
[113] Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi*, 445-446.

Genel anlamda postmodernizme bakıldığında modern düşüncenin değeri, anlamı, hakikatin insana indirgediği düşüncenin imkânsızlığı fark edilmesi ile başladığı görülmektedir. Postmodernizm bu durumu fark etmekle bir çözüme kavuşamamış ancak özneler arası bir birlikteliğin varlığını, hakikatin tek bir gerçekle olmayıp geçirgen bir yapıya sahip olduğunu ve en önemlisi posthümanizmle beraber insanın tanımlanmasını çok yönlü olarak ifade ederek tarihsel ve çok yönlü bir bakış açısıyla anlamaya çalışması olumsallık düşüncesiyle tıpkı Nietzsche'nin oluş felsefesinde olduğu gibi varlığa dair açılımlarını kapatmaması gibi geniş bir yaklaşımla yeni düşüncelere kapı aralamıştır.

Postmodernizm isimlendirmesi özellikle teknolojinin varlığı ile geldiği bu düzlemde önemli bir noktada durmaktadır. İnternet aracılığı ile bölünen insanın varlığı emilimi yüksek kodlar içinde kaybolurken, hakikatin bir değer olmaktan çıkarak herkesin dilinde bir tür söyleme, anlatıya dönüşmesi ve pek çok kuralın ihlal edilerek etik değerlerin yitirildiği bu çağda Baudrillard'ın ifadesiyle simülasyon çağında *gerçek* yok olmuştur.

A. Avangart Sanat

Postmodernizme önemli bir geçiş köprüsü üstlenen Avangart[114] oluşum tezimizin Baudrillard ekseninde yazılan sanat felsefesi adına önem arz ettiği için burada ayrı bir başlık olarak ele alınmıştır. Nitekim Baudrillard'a göre Avangart sanat, sanatın varoluşsal anlamdaki arayışını üretime dönüştüren kültür ayağı olmuş ve bundan sonra ise bir daha sanatın öncülüğünde kurtuluşun mümkün görünmediğini dile getirmiştir. Simülasyon

[114] Avangart, askeri bir terim olarak, öncü olan birlikler için, sonradan gelen birliklere yol gösterici bir tutumu sergileyerek kendini feda eden birlikleri ifade etmek için kullanılmıştır. Bu terimi sanat içerisinde ilk değerlendiren kişi ise Saint Simon'dur. Ona göre sanatın devrimsel bir gücü vardır ve bu güç kullanılarak toplumun inşası daha kolay olabilmektedir. Saint Simon'a göre toplumun üç ayağı vardır: Sanatçılar, Bilim İnsanları ve sanayideki zanaatçılar. Bu üç kesim içerisinde bulunan sanatçıların, manevi öngörüleri sebebiyle özel bir konuma sahip olup en dolayımsız ve en hızlı bulunan güce sahiptir. Dolayısıyla Avangartın terimsel olarak anlamıyla sanat içerisindeki anlamı düşünüldüğünde, sanatta yeniliklere ışık tutacak, gelecekteki sanat camiasına geleneğin kurumsallaşmış sanatına karşı en önde ölümü göze alarak mecazi anlamda bir çatışma sunarak yeni bir sanat ve estetik alan açma girişimi olduğu söylenebilir. Avangart sanat hareketi hakkında ayrıntılı ve hayli etkili bir eser kaleme almış bulunan Peter Bürger ve Andereas Huyssen tarihsel süreklilik çerçevesinde erken Avangart yönelimlerinin postmodernizme geçiş için önemli bir ayrıntı olduğunu öne sürerek felsefi bir bakış açısı ekseninde değerlendirmişlerdir. (Hünler, *Estetik'in kısa tarihi*, 430.) İlk olarak Fransada estetisist bir hareket ile ortaya çıkan avangardism Luc Ferry'e göre 1882-1889 tarihlerinde çokça ismini duyuran Incoherent toplulukları ile başlamıştır. Bu topluluk, bizzat burjuva içinden çıkan ancak Burjuvaya meydan okuyan ve bu işi mizah üslubu kullanarak nüktedan gösteri ve sergilerle yapmış ve tamamen eğlence merkezli çocuksu bir etkide kalmıştır. Bu oluşumun sağlam olmayan direkleri sebebiyle Avangart hareket de sadece belli ses getiren kimi zaman temelleri net olmayan akıl yürütmeleri kullanarak kimi zaman ise derin araştırmalara dayanmadan sanat ve düşünce bağlamlarından kopartılarak sorgulamadan manipüle etmekten öteye geçememişlerdir. (Hünler, *Estetik'in kısa tarihi,* s. 437.)

kuramı içinde dönüşen sanatın tarihteki önemli uğrak yerlerinden biri olarak Avangardı görmektedir. Tezin Baudrillard düşüncesinin bölünmemesi ve Avangart sanatın postmodern sanat ile olan ilişkisini daha iyi anlatabilmek amacıyla Avangart sanat, Baudrillard'ın sanat düşüncesinden önce ele alınmıştır.

Kant'ın estetik anlayışında beğeni ve deha'nın önemine değinilse de sonrası için beğeni ve deha diyalektiğine değinen Gadamer'in düşüncelerine yer vermek, Avangart sanatı anlamlandırmak ve Baudrillard'ın ne için Avangart sanat ile sanattaki kırılmanın gerçekleştiğini ifade ettiğini açıklamak için önemlidir. Kant'ın beğeni yargısı öznel bir yargı yetisi olarak karşımıza çıkarken aslında kültür ve sanayi bağından koparılmış görünür. Ona göre deha her ne kadar özgür olsa da beğeni yargısı onu kontrol altında tutan genel müdürdür. Sanatın üreticisi hayal gücü iken hayal gücünün bir anlamda kısıtlandığı bir yargı gücü bulunur. Bu diyalektik süreci iyi kavramış olan Gadamer, Kant'ın doğa vurgusunun kültür ve sanata doğru evrilmesiyle beraber postmodern dönemde beğeniyi de içine alan bir dehanın hiyerarşiyi ortadan kaldırarak tek karar merci haline geldiğini belirtir. Gadamer, Kant'ın beğeni temelli dehasının bir anlamda deha konumunda anlaşıldığını ve dolayısıyla Kant'ın estetik düşüncesinde de bir anlamda dehanın yüceltildiğini söyler. Nitekim Kant, bunu açıkça ifade etmese bile sonrasında temellerini Kant'ın öznesine dayandırarak kuran Alman filozoflar (Schiller, Fichte, Schelling, Hegel) sanatı dehanın sanatı olarak bu anlamda sanat eserlerinde kendilerini göstereceklerdir.[115]

Dehanın kendisini pratik anlamda sanatın kurallarından sıyrılarak kendi bireyselliğini mutlak manada sağlama alma girişimiyle sanatın bizzat kendi pratiğine dışsal yollarla içeri giren bir figür haline gelmeye başlamıştır. Nitekim Adorno'nun başını çektiği kültür endüstrisinde görüldüğü gibi soy sahibi ile deha bir araya gelerek yeni sanatın tarihini yazmışlardır. Bu anlamda Hakkı Hünler, önemli bir noktaya değinerek postmodern sanat adı altında Avangart sanatın prototipini okuduğumuzu ve böylece aslında Kant'ın estetik düşüncesinin de devam ettiğini ifade etmektedir. Gerçekten de Kant'ın estetik düşüncesi güzelin ve beğenin estetiği anlamına geldiği gibi yücenin ve dehanın da estetiğidir. Onun bu temellendirmesi üzerine kurduğu *Estetik'in Kısa Tarihi* adlı eserde modernizmin merkezi çerçevesinde tarihin diğer dönemlerini (postmodernizm gibi) anlamlandırmaya

[115] Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, çev. Joel Weinsheimer- Donald G. Marshall (New York: Continuum Intl Pub Group, 1989), 51.

çalışırken modernizme olan benzerlikleri öne çıkardığı görülür. Descartes'in inşa ettiği özneyi dağın zirvesine yerleştiren Kant'tan sonra öznenin bir tür sert düşüşle beraber nefes alıp vermeye çalışan Avangart sanatı bu bağlamda sanatın postmodern konumu için önem arz eder. Sanatın krizini Avangardı anlamakla çözümleyebileceğimizi düşünen yazar, bu bağlamda Baudrillard'ca düşünceyle örtüşmektedir.[116]

Avangardı bir dönem içerisinde ele alıp almama konusunda sanat ve felsefe eleştirmenleri farklı görüşlere sahip olmuşlar, kimisine göre Avangart sanat Modern Sanat içerisine dâhil edilebilirken, kimisine göre ise kesinlikle modern sanata dâhil edilemez. Örneğin Habermas Avangart sanatı modernizm içerisinde değerlendirmiş ve estetik bilincin yıkıcı gücünü Avangart olarak ele almıştır.[117] Her ne kadar Avangart sanat modernliğe karşı bir başkaldırı olan Romantiklerin selefi gibi görünse de bu başkaldırı aslında büyük bir düşüncenin ayaklanması olarak modernizmin çizgisinden ayrılır. Nitekim modern sanat her ne kadar geleneğe karşı bir duruş gibi görünse de içten içe gelenekseldir. Kendi içinde kurumsal kalan modern sanat estetik adlı başlık çerçevesinde kitleden uzaklaşarak kültürleşmekten ve yaşamsal duruştan özerkliğini korumuştur. Avangart sanatın ve modernizmin farklarından birkaç tanesi ele alınacak olursa en başta özerk bir yapı olarak ele alınan estetiğin kurumsal yapısı sayılabilir. Modern sanatta eserin özellikleri ele alındığı takdirde gösterene yapılan vurgu dikkat çekicidir. Dış dünyaya önemli bir gönderimde bulunmaz ve başka bir eleştiri veya yorumu dinlemez. Elit bir sanat olarak görülen modern sanatta topluma konuşma eylemi gerçekleşmez.

Avangart sanat için ise en önemli mesele eleştiridir. Deneyimleri neticesinde öğrenmiş olduğu şeylerle sürekli yeni olan düşünce veya oluşumlara karşı reformu önemser.[118] Avangart sanatın modern sanattan ayrıştığı nokta bu eleştirinin kalıcı ve yeni bir metot ekseninde gerçekleşmesidir. Modern sanatın sonunda ortaya çıkan Aydınlanma eleştirisi ya da Orta Çağ'ın eleştirisini yapan Rönesans eleştirileri birbirlerine benzeyerek birkaç çağ sonunda benzer eleştirilerde bulunurken Avangart sanat, geleneğin tahribatı esnasında geçmiş çağlara dönmekten kendisini uzak tutmaya çalışır. Onun öncü durumu

[116] Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, 428.
[117] Ahmet Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1997), 33.
[118] George Kubler, *The New Reality in Art and Science Comment*, "Comparative Studies in Society and History", Special Issue on Cultural Innovation, 11/4 (1969), 399.

sebebiyle geleceğe yeni biçimde atılmaktan korkmaz. Yeni bir bakış açısını geçmişin izini sürerek değil aksine üzerini örterek adımlarını atar.[119]

Burjuvanın güzel sanatları kendini geliştirici bir unsur olarak kabul ederek sanatı yüceltmesi ve Greenberg gibi eleştirmenlerin modern sanatı kurumsal bir alana dahil etmesi neticesinde 1950'lerde ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm, sanatta politik ve ana bir akım olur. Avangardın özellikle Amerika'da yayılması bu akım ile gerçekleşmektedir. Avangart, sanatın özerkliğine karşı çıkarak biçimsellik kazanmayı önemser ve içini boşaltmak suretiyle toplum için faydalı bir araç olmaktan çıkmaktadır. Estetik özerkliğin gittikçe muğlaklaştığı bu dönem Adorno'ya göre bu sanatsal özerklik sanatçıların eleştirel mesafesini sağlamasına yarayacaktır. "Sanat, sanat içindir." düşüncesini toplumun bir değişimi neticesinde ortaya çıktığı düşünülürse aslında sanatın özerkleşmesi bir anlamda geliştirici bir yere hizmet edebilmektedir. Avangartların sanatın özerkleşmesine karşı çıkışları onun kendisinden başka bir yere etkide bulunamayacağı sebebiyledir. Ancak tümüyle hayatın içerisinde bir sanat onu görünmez kılar. Baudrillard'ın da üzerinde durduğu sanatın her yerde olması ile yok oluşuna zemin hazırlaması meselesi de sanatın bir komplo girişiminde bulunduğunu göstermektedir. Sürekli bir yaşamın içerisinde kendi eleştiri alanını detaylar içinde veya her an bir mücadele içerisindeki sirkülasyonunda kaybedebilir.

Modern sanat ile Avangart sanatın en çok benzeştiği yön ikisinin de yabancılaşma yolunda attıkları adımlarıdır. Nitekim toplumun burjuvaya karşı almış olduğu tavırda ikisinin de dertleri aynıdır.[120] Modern sanat içinde Kübizm gibi akımların da gösterdiği gibi modernizmde bir ümit vardır ancak savaştan sonra yıkılan bu ümit neticesinde özellikle 19. yy.dan sonra nihilizmin sanattaki üslubu Avangart bir oluşuma evrilmiştir. O kötümser bir bakışla insanın varoluşunu ele alır ve duruşunu hep hızlı ama dayanıksız, ileride ama geçmişe sırtını dönmesi sebebiyle tarihsiz ve aslında bir oluşum olarak kalarak talihsiz kalmıştır. Avangardın nihilist tutumu sanatın, kültürün kendisinedir. Örneğin Mayayovski'nin "Ben daha önce yapılmış, herhangi bir şey üzerine nihil (hiç) yazıyorum." sözü bazı aktivistlerin ne kadar uçlarda bir nihilizm sergilediklerinin

[119] Gülce Sorguç, *Sanatın Sonu mu? Çağdaş Sanatta Özerklik Kaybı ve Eleştirellik Problemi Üzerine Bir İnceleme* (İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2016), 39.
[120] Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 14.

örneğidir.[121] Dadaizm akımı gibi Avangart akımlar insani değerlerin bütününe karşı bir öfke benimser ve bu radikal duruş edebi veya estetik bir düşünceden ziyade metafizikseldir.

Nihilist tutumun en uç noktasının görüldüğü Avangart akımın sanata ve onun kuralları olan biçimciliğine, renklerine, konusuna veya üslubuna ve hatta sanatçının kendisine karşı olan duruşunu Marchel Duchamp'ın eserlerinde görmek mümkündür. Ona göre ünlü çeşme adlı eseri hakkında söylediği yorumda bu eserin sanatçı tarafından yapılıp yapılmadığının, sanat anlamı taşıyıp taşımadığının hiçbir anlamı yoktur sadece nesnenin işlevsel bir konum kazanması gösterilmek istenmiştir. Ona göre nihayet sanatçının beceri veya göz zevkinin ve formun hiçbir anlamı yoktur.[122] Sıradan bir çeşmenin sanat eseri sayılabileceğini göstererek herkesin bir sanatçı olabileceğini ve her eserinde bir sanat eserine dönüşebileceğini göstermiştir. Bu bakışı, Aydınlanma aklına ve burjuva düşüncesine eleştirel bakıştır.

Avangart sanat her ne kadar burjuva sanatına karşı bir duruş sergilemiş olsa da onun sonunu getiren de bu olmuştur. Daniel Bell, *Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri* adlı eserinde Avangartlar ile burjuvazi arasındaki çatışmalı ortaklığına değinerek Marx'ın *Manifesto*sunda dikkat çekmiş olduğu burjuvanın aslında içinde barındırdığı devrimci ruhuna işaret eder.[123] Dolayısıyla Bell, Avangart sanattan daha önce burjuvanın bireysel temellerinde devrimci bir ruha sahip olduğuna ve gelenekten koparak kültür dünyasında her an yeni restorasyonlarda bulunmayı hedefleyen avangardizmin paradoks benzerliğine dikkat çekmektedir. Bu paradoksal benzerlikte aslında Nietzsche'nin nihilizminde tek kurtuluş yolu olarak gördüğü sanatın içerisinde var olmaya çalışan öznenin ruhsal bunalımının çarpışmasını gördüğümüzde, burjuvadan nefret eden ama içten içe onun kültürel dünyasına imrenen sanatçıların paradoksal kişilikleri vardır. P. Bürger'e göre bugün sanata karşı bir protesto niteliğinde karşı duran Neo Avangardın sanat olarak

---

[121] Renato Poggioli, *Theory of The Avantgarde,* çev. Gerald Fitzgerald (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1972), 68.

[122] Arthur C. Danto, *Sanat Nedir?* çev. Zeynep Baransel (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013), 40.

[123] "Burjuvazi, üretim araçlarında ve dolayısıyla üretim ilişkilerinde ve bunlarla birlikte toplumun tüm ilişkilerinde sürekli olarak devrim yapmaksızın var olamaz… Tüm sabit katı, dondurulmuş ilişkiler eski ve saygıdeğer önyargılar kervanıyla birlikte silinip süpürülür, yeni biçimlenen her ilişki kemikleşemeden eskiyip modası geçmiş hale gelir." Karl Marx, Friedrich Engels, *Komünist Manifesto* (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1976), 31-32.

adlandırılarak anlatılması aslında onun da kendi içinde yeterince ciddi bir manifesto yapamadığını ve dolayısıyla protesto iddiasını da geçersizleştirdiğini göstermektedir.

Avangart sanatın tıpkı Marksizm'de olduğu gibi kapitalizmin antagonistini sömürü yoluyla arttırdığı gibi kendi nefret ettiği burjuva dünyasını da bir anlamda protesto ederek daha çok tanıtır. Zira Duchamp'ın imzasını taşıyan ve tıpkı çeşme gibi hazır bir nesne varsayılan şişe süzgüsü müzede sergilenmesi ile kışkırtıcı olmaktan çıkmaktadır.[124] Modern ve tarihsel Avangart ayrımını oluşturan Peter Bürger, tarihsel Avangart olarak Duchamp'ın Avangart sanatını ele alır. Nitekim postmodern sanat kuramlarını içeren modern Avangart, daha çok sanatın içerisinde bir ayaklanma gibi görünürken Duchamp, avangardı daha çok tarihsel bir konum kazanarak yaşama ve sanata karşı bir tutum sergilemiştir.[125]

Romantizmle Batı düşüncesinde özellikle sanat alanında bir özgürleşme ideali olarak okuyabildiğimiz modernizm ile estetik alanının oluşumu gelenekten, siyasetten, toplumdan, kültürden, ahlaktan ayrılması bir tür anti estetik oluşuma da alan açmıştır. Nitekim Bürger'in dediği gibi sanatın her şeyi dışında tutma çabası aslında kendisine sorunlu hale gelen sanat ile uğraşmaya başlamasına sebep olmaktadır. [126] Modern sanatın estetik alan yaratımı ile şiir, mimari, resim, müzik ve heykel gibi disiplinlerin oluşumu ve bunların kendi ekseninde gelenekten koparak bir sınır çizme girişimleri ile bir anlamda sanatın kendine bir felsefe oluşturarak hem zanaattan hem de hayattan kopması estetiğin zincirlerinden koparak işlevsizliğe doğru bir adım atması anlamına gelecektir. Kendi içinde aydınlanma zihniyetini barındırması sebebiyle ise kopamadığı bir toplumsal inşa fikrini kendinde barındırmaya devam etmektedir. 18.yüzyıldan 20.yüzyıla kadar Kant'ın özerkleştirmiş olduğu estetik duyunun varlığı kültür ekseninde kendisini gösterirken sanatı ve sanatçının yüceltilen değerleri yeni oluşacak yüksek sanatın en önemli parçalarını oluşturacaktır. Fotoğrafın da kültür hayatına dahil oluşu ile gelişen galeriler, müzeler, eğitim kurumları ve medyanın da bir yandan estetik kültürün ekseninde çeşitlenmesi ile modern sanat kendine yeni bir eğlence ve deney aracı bulmuştur. Ancak bu oluşumun yanında sürekli olarak geçmişten gelen bir zanaat ezikliğini hisseden sanayici toplum gelişen teknoloji ile seri üretime bel bağlayarak yeni bir alt kitle

[124] Bürger, *Avangard Kuramı*, 109.
[125] Bürger, *Avangard Kuramı*, 22.
[126] Bürger, *Avangard Kuramı,* 23.

oluşturmuştur. Greenberg'e göre endüstrileşme sürecinin ortaya çıkması ile oluşan *kitch* kültürün karşısına eleştirel bir ilerlemeci tavır sergileyen avangardı koyarak kitle kültürünü iyileştirme girişimi olarak okumuş ve avangardı aslında yeni bir eleştirme toplumu ve tarihsel eleştirinin temsili olarak yorumlamıştır.[127] Greenberg'in bu yorumu aslında modern avangardın endüstriyel bir kitle kültürü ile sömürülmesinin ötesinde görülmek istenen bir yüksek sanattır. Sanatın alçaltılmasındansa kitlelerin bu kültüre çekilmesini söz konusu eder.

Duchamp, Avangardı 1.Dünya Savaşı sonrasında heykel olarak sunarak sanatçının seçimi ile meydan okuyarak sunmuş ve hijyenik tesisat firmasının pisuarını yani bir endüstriyel ürününü sanata dâhil etmiştir. Onun buradaki asıl amacı, bir nesnenin sorgulanması değil nesneye dair düşüncelerin üretilip üretilmediğine dair sanatın ne cevap verdiğini görmek olmuştur. Bu Avangart oluşum hem anti modernist olması itibari ile hem de postmoderne yeni bir soluk kazandırması dolayısıyla şok edici etkisi postestetizmin oluşumuna yeni bir yol çizecektir. 2. Dünya Savaşı sonrası oluşan ve teknolojinin sinema ayağı ile gelişen yeni Amerikan Avangardı da Duchamp Avangardı ile başlayacaktır.

Baudrillard tarihsel Avangart sonrası oluşumların geçmişi tekrar ederek aynı düşüşü yaşadıklarını belirtir ve bu avangardın aslında modern sonrası sanata karşı tekrar tekrar kullanılan bir töz haline geldiğini belirtir.[128] Neo Avangard olarak da adlandırılan tarihsel Avangardın şok etkisi çok sürmese de gelecek Avangard hareketler açısından ileri bir duruş sergilemiştir. Foster'e göre içinde bulunduğumuz zaman herhangi bir devrimden yoksun bir zamandır. Nitekim ilk Avangart oluşumlar, sanatı evcilleştirerek cisimleştirdiklerinden dolayı küresel düzlemde pragmatik ilişkilere karışan sanatın duvarlarını yıkması zor görünmektedir.[129] Jean Baudrillard, Terry Eagleton, Guy Debord, Fredric Jameson, Jürgen Habermas, Theodor Adorno, Donald Kuspit gibi düşünürlerin de işaret ettiği üzere yeni Avangardın; çoğunlukla onu postyapısal bağlamda başarısız kılan pastişe dayalı bir kültürel kararsızlık, çalışmayan bir form, genetik yapısı değiştirilmiş bir organizmaya evrildiği ve özgürleştirici söylemi yitirmiş olduğu açıktır. Baudrillard'ın 'simulakr evren' olarak ifade etmiş olduğu 'miş gibi'lik sendromu, sanatın

---

127 Ali Artun (ed.), *Sanat Manifestoları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 31.

128 Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, çev. Elçin Gen - Işık Ergüden (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 85.

129 Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü,* çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 52.

dünyasında dönemin en dikkat çekici göstergeleri arasında yerini alarak kitlesel bir halüsinasyon haline evrilmiştir. [130]

B. Postmodernizmin Sanata Etkileri

Postmodern düşüncede düşünürlerin ortak oldukları nokta; insanın toplumu, dili, sanatı ve bilimi kendisinin oluşturduğunu kendisinin de bunlar tarafından oluştuğudur. Dolayısıyla modernizmin evrensel niteliklerinden, akıl merkezli düşüncelerinden postmodernizmin insanın tekamülüne bir süreklilik hasrederek daha öznel hakikatlere doğru evrildiği görülmektedir. Bu bağlamda postmodern sanat, Kant'ın özne temelli dehasını bir anlamda parçalayarak hem sanatçının hem de nesnenin etkileşimiyle oluşmaktadır. Sanat eseri ile özne birbirinden kopuk anlamlandırılamaz. Özne, nesneyi oluştururken kendinden de birtakım özellikleri aktarmaktadır.[131]

Anlamın sanatçı ve onu alımlayan özne tarafından karşılıklı üretim sağladıkları noktasında Barthes'ın metinlerarası felsefesine bakmak yerinde olacaktır. Roland Barthes kültürden etkilenerek oluşturulan bir sanat eseri bağlamını sağlam tutarak yeni bir fikre ve anlama dönüşmekte olduğunun vurgusunu yaparak *Yazarın Ölümü* adlı eserinde metnin alışılmış şekliyle okunmasına karşı çıkmıştır. Eserin adından anlaşılacağı üzere Barthes, yazarın etkisini kırarak modern *deha* fikrine karşı yeni bir yorumlama sunar. Metinlerin anlaşılması yazarın niyetini bilmekle değil diğer metinlerle kurduğu ilişki ekseninde gerçekleşir. Bu bağlamda onun metinlerarasılık kavramı düşünüldüğünde her metnin diğer metinlerle bir diyalog oluşturması anlamın genişleyerek daha sağlam bilgilere zemin hazırladığı düşünülebilir. Modern anlamda yazar ve okuyucu arasında keskin hiyerarşik bir yapının varlığına karşı postmodern okuyucu yazardan belki de daha kıymetli bir konum kazanmaya doğru gitmektedir. Nitekim Barthes'e göre yazarın ölümü gerçekleşmeden okuyucunun doğumu gerçekleşmez. Gerek sanat eserini gerek bir metni kendi kültüründen ve okuyucusundan ya da izleyicisinden uzaklaştırarak anlamanın mümkün olmadığını dile getiren Barthes, postmodern düşüncenin aslında çok sesliliğini vurgular. Bununla beraber yazarın tek bir anlam vermeye çalışarak yazdığı bir metnin tartışılmaya açık hale getirilmesiyle yine gerçeğin ve hakikatin aslına dair yeni sorular meydana gelmektedir. Metinlerde ve sanat eserlerinde tek ve sabit bir fikrin varlığını

---

[130] Feyza Gürleşen İlkyaz, "Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 10 (Yaz 2013), 35.

[131] Dilek Doltaş, *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar* (İstanbul: Telos, 1999), 30.

reddeden bu görüşünde Barthes okura verdiği inisiyatifle beraber anlamın çokluğuna dair düşündürür. Metnin yazarı ortaya çıktığı zaman yazının/eserin de sınırlandırılması anlamına geleceğini ve onu sonunda tek bir gösterilen ile işaret edileceğini bunun ise yazının sonunu getirdiğini belirtir.[132]

Nihayetinde okur, adeta metni yeniden yazan ve yeni, farklı ya da daha özgün fikirlere açılım sağlamaktadır. Ancak Barthes, yalnızca burada bu farklılıkların vurgusunu yapmaz. Bir göstergebilimci olarak gösteren bağlamında sözcüklerin diğer sözcüklerle beraber değişen yeni anlamlarına da vurgu yapar. Metnin anlamına dair yapılan asıl yorumlama sözcüklerin birbiri yerlerine geçerek göstergebilimin özünde yatan değişken öze dairdir. Geleneksel anlamda düşünüldüğünde dışsal olan ile anlam arasında sıkı bir ilişki mevcutken bu yeni anlam kuramında dışsal olanın özle bağları yıkılmıştır. Göstergelerin yer değiştirmesi ya da sabit kalmaması ile dönüştürülürdür. Yazarın yaratıcılığı yalnızca ilk kodlamaları gerçekleştirdiği o ilk anda gerçekleşir. Belli anlamlar içerisinden birini seçen yazar kültüre hediye ettiği bir metinle kaybolur. Cullner'e göre yapısalcı bir çözümleme, bir metnin bir açıklamasını sağlamak yerine metnin ilk görünümden yola çıkar ve yalnızca sorumlu olan kodların yuvasına uğrar; terimleri açıklayarak sıralamalarını kesinleştirir, ama aynı zamanda ilk kodların perspektifinde görünecek olan diğer kodların gerçekliğini de öngörür.[133]

Yazarın tek otorite olarak görüldüğü bir durumda yazarın dışında yorumlar yapanların değeri kalmaz ve eser sadece yazar için kalarak toplumda yeni bir etkileşime sebep olmayacağını düşündüren Barthes, yazarı simgesel olarak öldürerek okuyucuyu sınırlandırmaz. Göstergelerin belirli formlara dönüşümü neticesinde anlam her an değişikliğe uğrayarak metnin anlatısını sürekli olarak değiştiren, çelişkili, okurun yorumlaması ile merkezi olmayan bir sürece gitmektedir.

Bir tür anlam gezintisinin resmini gördüğümüz göstergebilimin bu durumunu sanatçı ve izleyen/okuyan/dinleyen özne arasında kurulduğunda postmodern sanatın farklı versiyonda görülen şekillerini daha iyi anlamak mümkündür. "Ya bu ya o" fikrinin yerine geçen "hem o hem o" mantığı postmodernizmin söylemidir. Nitekim bu söylem

[132] Stephen Heath, *Image-Music-Text* (London: Fontana Press, 1977), 142-148.
[133] Jonathan D. Culler, *Barthes,* çev. Hakan Gür (Ankara: Dost Kitabevi, 2008), 94.

neticesinde bilgisayar görüntüleri, insan bedeni, geri dönüşüm artıkları, bir şov, video görüntüleri ve saçma olarak görülecek her şey sanat olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Hakkı Hünler'e göre postmodernizm, modernizmin büyük harflerle ele aldığı Özne, Tarih, Sanat, Bilim gibi olguların kesinlikli ve nesnel duruşlarından sıyrılmayı temsil etmektedir. Fakat postmodernizmin bu duruşu özneden vazgeçtiği anlamına gelmeyecek aksine öznelere dair daha çok alan açılması ile bir anlamda daha fazla sağlamlaştırma gayretini güdecektir. Postmodernizmin sanatı ile Kant'ın beğenisini isteyen beğenir, istemeyen beğenmez. Avangart sanatçı olan Don Judd'un "Bir kimse bir şeyi sanat diye adlandırıyorsa o şey sanattır" sözü öznel beğeni yargısının çözüme kavuşmasından çok çoğaltılarak onaylanıp sürdürülmesi yönünde olan postmodernist sanatı özetler.[134]

Postmodernist sanat, her şeyden önce modern sanata karşı durur. Modern sanatın belli başlı ilkelerinden sıyrılarak daha sıradan bir sanatı yaratır. Daha çok anlatı özgürlüğünden yola çıkarak modernizmde gösterilmeyene önem verir. Modernizmin bilimsel bilgi, felsefe ve estetik temelli sanatı yerine anlatısal bilgi ve fenomenin tekil görüntüsünü içeren sanatı koyar. Görüntülerin tek bir özellikle dışarıya yansımalarını "simulakrum" kavramıyla anlatan Baudrillard'a göre günümüzde gerçek, yalızca modelin bir kopyasından ibarettir. Kitleler, niteliklerinden çok niceliksel olarak önem kazanması sebebiyle içerikten daha fazla görüntüyle ilgilidir. Gerçek denilen şey daha önce başkaları tarafından sürekli üretilerek yeni gerçekliklerin varlığına inandırmıştır. Bu noktada özellikle sanat ve felsefe için önemli bir kavram olan temsile bakmak gerekecektir.

Temsil, kelime anlamı olarak: "Bir olgunun, bir şeyin ya da nesnenin dışsal bir gerçekliğin bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam ve içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesidir."[135] İnsanın düşünce dünyası ile gördüğü dünya arasındaki irtibatı neticesinde oluşan imgelem denebilir. Felsefe dünyasının gerçek ve görüntü ayrımlarını hatırlatan bu anlamıyla bakıldığında meselenin ne kadar geriye giden klasik bir mesele olduğu daha net görülecektir. Platon'un İdealar kuramı hatırlanacak olursa, İdea ona göre Yunanca biçim anlamına gelen *eidos* kavramıyla özdeş olup yalnızca maddi formlar anlamında ele almayarak düşünce yoluyla ulaşabildiğimiz şeylerdir. Descartes'e göre ise idea, doğuştan verilen şeyler anlamına gelirken Locke,

[134] Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, 480.
[135] Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü* (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999), 839.

deneyimle bir arada oluşabilecek şeyler olarak yorumlamıştır. Genel olarak, "düşünce, tasarım, kavram" gibi anlamlarda kullanıldığı görülmektedir.

Orta Çağ'a gelindiğinde algılanan gerçeklik ise kilisenin gerçeklikleri ile örtüşen skolastik düşüncenin hizmetine girmektedir. Sanat, bu dönemde kilisenin veya rahiplerin temsil ettiklerini temsil ederek yürümüş ve daha eğitici, betimleyici bir üslubun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Rönesans döneminde ise temsil etme şekli hümanizmin etkisiyle insanın kendisine gelmiştir. Bununla beraber artan heykelcilik ve insan bedeni portreleri tanrısal değerleri insana verdiğinin bir göstergesidir.

Gerçeğin beş duyunun ötesinde arama çabası olarak da görülebilecek olan bu düşünce özellikle modern sanatta soyut sanatla birlikte zirveye ulaşmıştır. Tunalı'nın da üzerinde durmuş olduğu gibi perspektiften uzaklaşarak oluşturulan ve Rönesans sanatı sonrası gelişen modern sanat dönemin fiziği ile maddeye bakış açısıyla da ilişkilidir. Atomun parçalanabilirliği ile her şeyin bir enerjiye dönüşümü aslında bir soyutlama düşüncesi anlamına gelmektedir. Maddenin değişmeyen bir nesneden değişken ve perspektifsiz bir oluşuma doğru evrilmesi de gözün hakimiyet kurduğu modern öznenin bakışı ile ilişkilendirilebilir. Yine gerçeklik hakkında düşünüldüğünde zamanın da anlamı hakkında düşünmek zorunlu bir hale gelmiş olduğu için modern dönemin bütünsel zaman anlayışı (geçmiş, şimdi, gelecek ayrılmaz, gelecek şimdi başlar ve geçmiş de şimdinin içerisinde aranmaz) bir nesnenin pek çok yerinden görülmesi ile oluşan kübist sanat tablolarında da görülebilmektedir.[136]

Kapitalizmin modernizm içerisine yayılan dalgaları neticesinde yeni izmlerin oluşumu ve endüstrinin gelişimi sanatın temsili konusunda bulanıklıklara yol açmıştır. Nitekim bu dönemde pek çok sanat akımının farklı versiyonlarda çoğalması bunun en büyük göstergelerinden biri olmuştur. Sanatın bir edim olmasını ortadan kaldıran modernizm işlevselliğe daha çok odaklanmaya başlamıştır. Böylece değişen yeni düşünceleri yansıtmak amacıyla değil geliştirilmeye çalışılan yeni dünyanın propagandasını yapan sanat toplumu bu yolla dönüşümün içerisine girdirmiştir. Topluma bir şeyleri dikte etmeye doğru giden sanatın bu pragmatistçe yaklaşımı, modern sonrası Romantikler tarafından eleştirilerek sanatın sanat için olması gerektiği yönünde yaklaşımları ile ortaya çıkmışlardır.

[136] Mehmet Yılmaz, *Modernden Postmoderne Sanat* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013), 103-104.

Özellikle sanat adına modernizmin içerisinde gelişen en önemli icat fotoğraf makinesinin icadıdır. Nitekim bu icat ile gerçeklik temsilini kökten değişikliğe uğratarak sanatçının bu gerçekliğe içsel ve dışsal yönden tekrar bakmasını gerekli kılmıştır. Nitekim resim sanatının fotoğrafla beraber bir miktar değersizleşmesi ile temsiliyet fikri nesnenin soyutlanmasına doğru gitmektedir. Kandinsky'nin sezgisel kompozisyonları kendine içkin bir soyut sanat fikrini göstererek dış gerçeklikten ayrılmaktadır. Tuvalin doğadan bağımsız bir şekilde özgül bir estetik alan oluşturmasına sebep olan özgün gücü modern sanatçıların birbirlerinden bağımsız akımları doğurmuştur.[137]

Gerçeklik, postmodernizm için sıradan bir şeydir. Bu sebeple nesnelere bir anlam yüklemeden olduğu gibi insanların önüne koyarak sanat olduğunu varsayan postmodern sanatçılar gerçeğin ardında bir hakikati aramazlar. Dadaizm[138] akımı, modern sanatın bitimi ve postmodern sanatın başlangıcına dair önemli bir gösterge olmuştur. Duchamp'ın Pisuvarı, Bisiklet Tekerleği ya da Büyük Cam eserleri başta olmak üzere nesnenin yeni anlamını belirlemişlerdir. Artık bir tuvale hapsolmaktan kurtulan sanat bu eserlerle beraber asli özgürlüğüne kavuşmuş görünmekte ve modernizmin inşa ettiği dehanın izi bu eserlerin sıradanlığı ile silinmiştir.

Postmodern dönemde çoğulculuk sebebiyle dilin, anlamın muğlaklaştırılması ile sanatın anlamı da dolaylı olarak ertelenmiş bu anlamda sanatta temsil fikri bir anlamda her şeyin temsil edilebilir olduğuna dair bir inanışla süregelmiştir. Sanatta postmodernizmin izlerini geleneksel ve modern araç gereçlerden kurtularak ortaya koyması değerin hiçbir anlama gelmediğinin de göstergesi olmuştur. Tüketim toplumunun fastfoodları misali sanatın hemen icra edilip ortadan kaldırılması istenilen bu dönemde zaman, mekân ve gerçeklik algısı düşünülmeye ihtiyaç duyulmayanlar listesine girmektedir. Görsel imajların, modanın, reklamların, kolajların dâhil olduğu sanat kendine herhangi sağlam bir zemin bulamamıştır. Kuralsız bir sanatın aynı zamanda disiplinler arası bir temsil sanatına da izin verdiği bu dönemde resimden tuvalden boyadan renkten çok bazen bir ambalajın bazen bir çizginin bazense bir metnin esere dâhil olması kaçınılmaz olmuştur.

---

[137] Kafiye Özlem Alp, "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi* 12 *(*Kasım 2013*)*, 49-50

[138] Dada akımı, 1.dünya savaşı sonrasında radikal görüşlerini sanatın içerisinde ifade ederek geleneksel olana karşı bir duruş sergiler. Gelenekselleşmiş malzemeler dâhil, inanılan auralara, sanatsal tabulara, ikonik bir nesne haline getirilen sanatsal eserlere karşı çıkar. Her ne kadar bu radikal karşı çıkış sanatın söylemini özgürleştirmiş de olsa büyük bir yıkımı da beraberinde getirmiş ve hiçbir şeyin şart olmayışı durumu her üretimin sanat ürünü sayılması gibi bir genellemeye sebep olmuştur.

Postmodern sanatın bir diğer önemli temsil aracı insanın kendisi olmuştur. İnsanın kendini bir sanat olarak sunması aslında insan bedeninin Bernard Andrieu'nun ifadesiyle çağımızın adeta bir dini olarak görüp kutsaması sebebiyledir. Modern dönemin beden ruh ayrımı neticesinde özellikle bilinçdışının keşfiyle Freudyen egonun baskılanarak süper ego oluşumuna karşı geliştirmiş olduğu sürekli bir ilkeler hiyerarşisi bedeni zapturapt altına almaya çalışan bir gözeticiye benzemektedir. Modern dönemin bu baskılayıcı tavrı neticesinde insanda oluşan ruhsal bunalım postmodern dönemde feminist hareketlerden narsisizmlere kadar pek çok kitlenin patlamasına sebep olacaktır. Modern dünyanın sürekli olarak çözümlemeye çalıştığı aile, toplum gibi yapılar insanı yalnızlaştırmış ve kendinden başka bir şeyi bulamayan bedenlerin türemesine sebep olmuştur. Beden bir aktivist olarak kendi bedenini temsil ederek kendinde bir şey olarak ortaya çıkacaktır. Bu beden sanılanın aksine kusursuz değil kusurları ile var olup acının ve şiddetin[139] bazense çirkinliğin sergilenmesi ile karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak Batı'da temsil tartışmaları gerçeklik ve onun kopyası üzerinden süregelmiş ve dönemin araçları üzerinden bir iletişim sağlanmaya çalışılarak zamanı sadece o an için harcayıp bir şey katma değerini yitirmiş görünmektedir. Postmodernist sanat, kitle iletişim teknolojilerinin oluşturmuş olduğu yapılanmaları ve toplumsal dönüşümleri göz ardı etmeden soyutlamaların yerine temsili anlatımlara yer verir. Bu temsil ise düşünsel bağlamdan çok kendinde bir şey fikri ile gerçekleşmektedir.

Postmodernizmin sanatını değişikliğe sürükleyen bir diğer mesele ise 1970'lerde pek çok sanat okullarının kriterlerini değiştirerek daha ulaşılabilir ve kolay kılması olarak görülebilir. Nitekim bununla beraber sanat okullarının dört yıl eğitim görme şartı ortadan kalkarak herkes için sanatın meşruluğu sağlanmak istenmiştir. Ustalaşmanın geleneksel bir bakış olarak kaldığına, bunun sonucu olarak ise bireysel yaratıcılık fikrinin daha önemli olduğuna kanaat getirilmiştir.[140]

Postmodernizmle beraber Kant'ın fenomen-numen ayrımı ile kurduğu özneden numene duyulan bir özlem ortaya çıkmaktadır. Nitekim numen nesneden vazgeçen modern sanat ve akımları bir özne düşünümünü parçalayarak sanat kuralları çerçevesinde tutunmaya

[139] Marina Abromoviç, bir performans sanatçısı olarak duruşuyla 1973'te acının ve şiddetin anlamını kendi bedeni üzerinden sergilemiştir. (ALP, Kafiye Özlem; Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil,2013, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Sayı 12)

[140] Metin Kuş, "Postmodern Sanat ve Günümüz", *İdil* 60 (2019 Ağustos), 1003-1010.

çalışmış. Postmodernizm de sadece kendinde şey felsefesiyle birlikte numenin kendisini yüceltmiştir. Nesnelerin Postmodern sanatta bu kadar değere binmesinin en önemli etkisi elbette modernizmin geleneksel sanat-zanaat ayrımına karşı olan düşüncesine hem bir meydan okuma hem de Kantçı öznenin fenomenal alana dair olan ilgisine karşıdır.[141] Postmodern sanatçılar mekanik üretim sayesinde sanatlarını icra ederek yine mekanik yollarla çoğaltım sağlayıp insanlara sunarlar. Sanat nedir, hakikat nedir sorularını cevapsız bırakan Postmodern sanat, içeriği boşaltılmış bir insana benzemektedir.

[141] Mengü, "Modern ve Postmodern Sanat Nedir?", 290.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAUDRILLARD VE CHUL HAN'DA SANAT

Baudrillard; çağdaş dönem içerisinde hipergerçek bir çağa geçtiğini tespit etmiş olduğu simülasyon kuramı, kitle iletişim araçları ve kodların dünyası sebebiyle gerçekliğin bir illüzyona dönüşerek bir tür imaj çerçevesinde algılandığından bahsetmiştir. Bu felsefesinde özellikle *ayartma* ve *baştan çıkarma* kavramları hem sanat için hem de kendi felsefesi için önemlidir. Baudrillard'ın simülasyonun dört evresi olarak yorumlamış olduğu evreler simülasyon kuramı içerisinde verilerek gerçekliğin yanılsamaya doğru dönüşümü ortaya konulmuştur. Kim Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard* adlı eserinde göstergeleri imaj olarak ele alarak Baudrillard'ın simülasyon kuramını sanatla bağdaştırarak ele almıştır. Sanat, Baudrillard için gerçekliği ve nesnelerin konumunu daha iyi anlamak adına ele almış olduğu bir alandır. Bu sebeple göstergeleri imaj kavramı bağlamında okumak Baudrillard felsefesinde sanatın izini sürmeyi daha da anlamlı kılacaktır. Günümüzde öznenin gerçekliği kaybettiğini iddia eden Baudrillard için üzerinde durulması gereken bir mesele olan sanat ile yanılsama ilişkisi her zamankinden daha fazla tartışılmalıdır. Nitekim sanat, onun için çağdaş dönemde yanılsama arzusunu kaybetmiştir.

Baudrillard için nesneler, gösterge değeri taşımaktadır. Bu göstergeler, insanların anlam dünyalarında yer edinerek bakış açılarına etki etmekte ancak özneler, nesnelerle gerçek bir bağ kuramamakta; daha çok üretilen imajları gerçek olarak algılamaktadırlar. Böylece nesneler ve özneler yer değiştirerek bir tür değiş-tokuş sistemi içerisinde hakiki anlamlarını yitirmektedir. Bu dönüşüm öznelerin, nesnelerin oyununa gelerek gerçeklikle kurduğu sarsıntılı bir ilişkiye sebep olmakta iken aynı zamanda sanatın da kitle iletişim araçları ile öznenin düşünce dünyasından çıkarak mekanik evrelere geçmesi ile paralel bir düşünce arz etmektedir.

Baudrillard'ın nesnelerin oyunun efendisi konumuna gelerek sanatın bir komploya uğramasından bahsetmiş olduğu *Sanatın Komplosu* adlı eseri, onun sanat felsefesini ortaya koymaktadır. Sanatın her yerde olması, kültürün içerisinde bayağılaşması dolayısıyla *trans-estetik* bir duruma gelmiş olan sanattan bahseden kitabın "Sanat ve

Trans-Estetik" bölümünde sanatın ne olduğu ortaya konulmuştur. Nihilist bir tutum benimseyen Baudrillard, radikal görüşlerini sanata da yansıtmış ve sanatın her yerde olması ile aslında gerçekliğinin ve hakikatinin yok olduğuna inanmaktadır.

Baudrillard'ın sanata karşı radikal görüşleri sanatın hakikate ulaştıran bağını görmemize engel olmaktadır. Chul Han'ın sanat felsefesi Baudrillard'ın antropolojik bakış açısına karşılık ontolojik bir bakış açısı sunarak sanatın hakikate ulaştırabilen bağını güzel ile kurmaktadır. Güzel, Han için öteki ile kurulan bağdır ve bu bağ sanatta yitirilmediği takdirde sanatın gerçekliği ve hakikati hangi çağda olursa olsun varlığını sürdürebilmektedir. Onun felsefesi daha çok çağdaş dönemin problemlerine yönelik olarak psikolojik, sosyolojik, estetik bir tahlil niteliğinde olup toplumların topolojileri üzerinedir. Postmodern dönemde nihilizmin radikal evresini gören filozof, görünmez bir iktidarın öz sömürü sistemiyle yeni bir narsist özne inşa ettiğini düşünür. Her alanda narsist öznenin kendisini görebilen filozof, bu öznenin "ötekini" yitirerek eleştirel tutumunu, düşüncesini, karşılaştırma melekesini kaybettiğini sıklıkla vurgulamaktadır. Han; bu sebeple geç modern dönemde asıl olanın her yerde aynılık, olumluluk felsefesi üzerine kurulu olan bir yapıya ve herhangi bir problem yokmuş gibi görülmesine karşılık gerçekte herkesin bireyselleşmesi sonucunda depresyon haline girerek ötekine tahammül edemeyen toplumların varlığına işaret etmiştir. Chul Han bölümünde sanatın izi sürülürken ötekileştirmenin onun sanat felsefesinin de ana konusu olduğu tespit edilmiştir. Nitekim Han, sanat felsefesini ortaya koyduğu *Güzeli Kurtarmak* adlı eserinde güzeli kurtarmanın aslında ötekini kurtarmak anlamına geldiğini ifade etmiştir.

Bu felsefe düzleminde sanatın aynılığına vurgu yapan Baudrillard ile ortak bir düşüncede birleşen Chul Han, sanatın aslında bağlayıcı olanın peşinden gidildiği takdirde güzel olanın izinin bulunabileceğine inanması ile Baudrillard'dan ayrılır. Han ve Baudrillard düşüncelerinin ortak olan noktalarından biri de sanatın bir form olarak kabul edilmesi gerektiği görüşüdür. Sanat ikisi için de hakikatin kendisi değil, hakikate ulaştırabilecek bağlayıcı bir unsurdur. Sanatın hakikatin izini sürebilen bir forma girmesi için ikisi de Tanrı'nın, metafizik bağların ve yücelik sıfatının sanat içinde bulunması gerektiğine inanmaktadır. Baudrillard sanatın gerçekliğini çağdaş dönemde bir daha bulunamayacağına inanırken radikal olsa da Han, bu dönemde estetik içerisinde yitirilmiş olan güzelin her zaman varlığını diri bir şekilde hissettirdiğini ancak fark edilemediğini belirtir. Daha ümitvar olan Han bu sebeple güzeli bulabilmenin anahtarlarını da vermeye

çalışarak bir anlamda Baudrillard felsefesindeki çıkmaza da sanat bağlamında el atmaktadır. Han daha çok Heideggervari bir sanat felsefesi benimserken Baudrillard'ın sanatı yanılsama olarak görmesi sebebiyle Platon'a benzer bir düşüncenin izlerini takip ettiği söylenebilir. Baudrillard'ın kullandığı "baştan çıkarma", "ayartma" gibi kavramları Han da sıklıkla ele alarak erotizm ve pornografi gibi terimlerle zenginleştirmiştir. Dolayısıyla tezin bu bölümünde Baudrillard'ın sanat düşüncesinin bırakıldığı yerden Chul Han'ın sanat düşüncesi devam ettirildiğinde sanatın yanılsamasını yitirdiği çağdaş dönemde güzel, ontolojik bir değerle varlığını devam ettirdiği görülecektir.

A. Baudrillard Düşüncesinde Sanat

Baudrillard'ın sanat hakkındaki düşüncelerine geçmeden önce onun genel anlamda felsefesine bakmak gerekecektir. Nitekim felsefesini anlayabilmek için önemli bir kavram olan ve onunla özdeşlemiş olan simülasyon kavramı çağımızı anlamada anahtar kavram olmuştur. Bu kavram açıklanırken sanatın simülatif düzendeki dönüşümü Baudrillard'ın verdiği örnekler ile ele alınarak verilmeye çalışılmıştır. Simülasyon kuramı, baştan çıkarma/ayartma kavramları ile ele alındığı takdirde daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim simülakrlar baştan çıkarma/ayartma yoluyla insanların gerçeklikle olan ilişkilerini kaybetmesine neden olmaktadır.

Baudrillard'ın simülasyon kuramını ele alırken değişen göstergelerin imaj olarak yorumlanmasıyla sanatın simülasyon evrelerindeki dönüşümüne ve bir anlamda nesneleri öznenin nasıl algıladığına dair düşüncelerine yer vererek sanatın Baudrillardca bir felsefe tarihi ortaya konulmuştur. Verilen sanat tarihinin sonucunda ortaya çıkan sanatın Baudrillard için ne anlama geldiği sonrasında açıklanarak trans-estetik kavramı açıklanmıştır.

1. Baudrillard Felsefesinde Simülasyon, Hipergerçeklik, Baştan Çıkarma, Ayartma Kavramları

1900'lü yıllardan itibaren giderek artan teknolojinin hâkimiyeti modern dünyanın politikasını, kültürünü, sanatını, ekonomisini ve gündelik yaşamını etkilemiş; değişikliğe uğratmıştır. İlk başta Batı dünyasını ele geçiren bu ağın değişimini anlatabilmek için pek çok düşünür bu minvalde olumlu ya da olumsuz veyahut nötr anlamda bir şeyler söylemiş ve bu değişimi anlamlandırmaya çalışmışlardır. Horkeimer ve Adorno hızla mevcudiyetini hissettiren teknolojinin ve iletişim araçlarının kapitalizmin etkisiyle

kültürü etkileyen yönünü ifade etmek için *Kültür Endüstrisi* kavramını kullanmışlardır. Rasyonelleşme mantığına dayanan bu kavram kültürün manevi etkisinden ziyade metalaşan kültürel araçların (kitap, dergi, radyo, televizyon, internet) daha çok insanları tekelleştiren bir araca dönüştüğünü ifade eder.[142]

Yine Heidegger, teknoloji bağlamında felsefe ortaya koyan 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden birisidir. Teknolojinin hem insan gelişiminin merkezi olduğunu hem de insan için büyük bir tehlike olabileceğinden bahsetmiştir. *Tekniğe Yönelik Soru* (*Die Frage nach der Technik)* eserinde insanın hayatını bağışık hale getiren teknolojinin varlığını ve etkilerini tartışmıştır. Modern teknolojiyi *çerçeveleme* kavramı ile ele alan Heidegger, bu kavram ile insanın varlığı eksik ve sınırlı bir şekilde algılayarak düşüncelerini daralttığını dile getirmiştir. [143]

Baudrillard ise Batı dünyasında hızla yayılan teknolojinin gücünü ve bu gücün modern dünyayı saran etkisini anlatabilmek için simülasyon kavramını geliştirir. Simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermek demektir. Fakat fiilen var olmayan bir şeyi var gibi göstermek, -ımış gibi göstermekten farklı bir durumdur. Mesela kendisini hastaymış gibi göstermek isteyen bir kimse yatağına gider ve hasta taklidi yaparak kendisinin hasta olduğuna inandırır. Ancak hasta simülasyonu yapan bir kimse hastalandığına dair belirtiler de gösterir. Bu durum simülasyonun aslında gerçek olmayan bir şeyi gerçek olduğuna inandıracak bir güçte olduğunu gösterir. Bu gerçeklik oyununu sağlayan kitle iletişim araçları hakikat ile yanılsamanın arasında duran muğlaklığı gerçekten öteye götürmektedir. Gerçekliğin bilgisayardan, kodlardan üretildiği bir çağda hakikat üretmenin de sayısız yolları mevcuttur. Bu üretimler ile üretilen hakikatler hipergerçeklik ile asıl hakikati unutturmuştur. [144]

Hakikatin öldürüldüğünü dile getiren Nietzsche'nin büyük bir hayranı olan Baudrillard, onun felsefesini geliştirerek gerçeklik ve yanılsama kavramlarıyla ortaya koyduğu Simülasyon kuramında nesnel bir dünyanın var olmadığından ve bu nesnel dünya zannettiğimiz gerçek dünyanın insanlar eliyle yaratılan nesneler tarafından biçimlendirildiğini iddia etmektedir.[145] Nesnel bir dünyanın bulunduğu bir yerde

---

[142] Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi,* çev. Mustafa Tüzel Vd. (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 112.
[143] Martin Heidegger, *Tekniğe Yönelik Soru*, çev. Doğan Özlem (İstanbul: Afa Yayınları, 1997), 76.
[144] Baudrillard, *Simülakrlar ve simülasyon*, 16-43.
[145] Ahmet Dağ, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi* (İstanbul: Külliyat Yayınları, 2011), 85.

metafizik dünyanın varlığını hissetmek ve onun hakkında konuşmak hatta onun var olduğunu ispatlamak mümkünken simülasyon bir dünyada bu gerçeklik kaybolmuştur. Bu sebeple bu boşluğu anlatabilen kavram Baudrillard için "patafizik" kavramı olmuştur. Nitekim metafizik dünyada anlam bulabilen özne, hiper gerçek bir evrede bu anlamı patafizik bir alanda aramaya koyulmuştur. Patafizik, bütünsel gerçekliğin alanıdır. Gerçek olanla düşsel olan için aynı değeri vererek düşsel çözümler üretmeyi sağlayan bu alan gerçekliğin postmodern dönemde nasıl anlamlandırıldığına dair önemli ipuçları vermektedir. [146]

Önemli bir kavram olan *bütünsel gerçeklik* kavramı, Baudrillard'ın simülasyon düşüncesi için kilit kavramlarından birisidir. Anlamlandırmanın simülakrlarla birlikte buğulandırıldığı düşünüldüğünde gerçekliğin de nereye tekabül ettiği bir problem olarak karşımızda durmaktadır. Baudrillard bütünsel gerçekliğin, tüm dünyayı saran ve dünyanın televizyon, internet ve çeşitli net ağları gibi yazılı ve görsel iletişim araçları aracılığıyla algılanarak çözümlenmesi ya da yorumlanması neticesinde ortaya çıkan bir gerçeklik olduğunu söylemektedir. Fakat Baudrillard bu sanal çözümlemelerin ve algılamaların yanlış ve yanıltıcı olduğunu vurgulamayı unutmamış bunların ikizi olan gerçekliğin (simülakr) herhangi bir kıymetinin de olmadığını dile getirmiştir.[147]

> "Bütünsel gerçeklik dediğimde bununla bütün dünyanın, sınırlandırılması olanaksız işlemsel bir projeye suç ortaklığı yapılmasını yani her şeyin gerçek, görünür, saydam ve özgürleştirilmiş olduğu, bir sonuca ulaştırıldığı ve anlamlı olması gerektiği (oysa anlamdan söz edebilmek için her şeyin anlamlı olmaması gerekmektedir.) bir dünyayı kastediyorum."[148]

Bir şeyin anlamlı olabilmesi için o şeyin zıddının da bulunması gerekmektedir. Baudrillard bütünsel gerçeklik ile yaşanan anlam yoksunluğunun aslında tarifini yapamadığımız gerçeklikleri anlatabilmek için bir düşün ya da hayalin var olması gerektiğini söyler. Gerçeklik ilkesinin ortadan kaybolması ile yeni bir gerçeklik

---

[146] Jean Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2022), 54.
[147] Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, 8.
[148] Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, 13.

anlayışına yol açmak yerine, görüntüler üzerine kurulan bütünsel bir gerçeklik (simülasyon evreni, sanal evren) evreninin oluşmasına yol açmıştır. Hayal kurmadan yaratılan gerçeklikler gelişen bilim ve teknoloji ile şüpheye düşmektedir. Dolayısıyla ilkesinden yoksun kalmış bir gerçekliğin gerçeklik olarak algılanması mümkün görünmemektedir.[149] Bu gerçeklik Baudrillard'a göre fiziksel bir gerçeklikten öte zihinsel bir gerçekliktir.

> "Tıpkı bir şeyin var olup olmadığını anlamaya çalışmanın hakikat adlı oyuna son vermesi gibi (zira hakikatin olduğu yerde iddialaşma vardır, oysa varlığını tartışmak hakikati bir emrivaki haline getirmektedir). Böylelikle ilke ve kavram olarak gerçeklik aşamasından gerçeğin teknoloji yoluyla gerçekleştirilme ve sürdürülme aşamasına geçilmiştir."[150]

İnsanın bu yaşam içerisine kayıtsız kalmasının sebebi ise imajların bir tür baştan çıkarıcı etkiye sahip olmasından ötürüdür. Görüntüler dünyasının büyüleyişini açıklamasını sağlayan kavram Baudrillard için "baştan çıkarma" kavramıdır. Baştan çıkarma kavramını birçok filozofun kimi zaman estetik için kimi zaman aşk için ve kimi zaman ise cinsellik için üzerinde durmuş oldukları bir kavram olagelmiştir.[151] Han Kierkegaard'ın baştan çıkarma kavramında hiçbir cinsel ilişkiden bahsetmeyerek onun ikili mücadeleye dönüşen bir düelloda ortaya çıktığını ve sanki bir savaşta vuruşmakla karşılaştırdığına dikkat çeker. Baştan çıkarma aşağıdan yukarıya bakmakla ortaya çıkarak alelade bir bakıştan çok daha tehlikeli bir duruma işaret eder. Eskrim oyununu örneklendiren Kierkegaard'ı örnek veren Chul Han, eskrimde yapılan bir şaşırtma manevrasının rakibi hemen ele geçirebileceğini söyler. Baştan çıkarma da tıpkı bunun gibi oyunsal bir güç içerisinde gerçekleşmektedir. Güç, Han için Foucault'un haz ekonomisi perspektifinde anlaşılmalıdır: Baskılayıcı olarak değil baştan çıkarıcı ve erotik olarak. Güç bu anlamda stratejik bir oyun oynamakta ve bu oyun aşkın tutkunun bir

[149] Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, 8.
[150] Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, 15.
[151] Daha fazla detay için: Ufuk Bircan, "Kierkegaard'dan Baudrillard'a Baştan Çıkarma", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1/29 (2016), 60-82.

parçasıdır. Baştan çıkarma Chul Han için oyunsal mesafeyi şart koşarak aşkın ötekine yer veren teklif ve mahremiyetine müsaade eder.

Politik eleştirilerden, sanat dünyasından, nesnelerin varlığından, çağdaş dönemin eleştirisine kadar ayartma ve baştan çıkarma kavramları Baudrillard'ın kuramında önemli bir yere sahiptir. Jean Baudrillard *Baştan Çıkarma Üzerine* adlı eserinde bu kavramın siyasette, cinsellikte ve sanattaki rolünden bahseder. Günümüzde değerini bu kavram üzerinden sağlamaya çalışan bu tür alanların asıl hedefi bu kavram sayesinde kimliksizliğe bürünmektir. Bu tür bir ayartma neticesinde nesneler ve şeyler simgesel değiş tokuşun bir parçası olur.[152]

Bu kitapta Baudrillard; aşırı gerçekliğe dönmüş cinselliğin her alan içinde varlığını sürdürerek insanı bu güçle yorumsuz bıraktığından, üzerine bir şey katamadığından ve bu sebeple de bir tür geçici hazza kapıldığından bahsetmektedir.[153] Üç bölümde tamamlanan kitabın ilk bölümü baştan çıkarmanın ve cinselliğin güvensizliği ile başlayarak dişillikle baştan çıkarıcılığın irtibatından bahseder. Bir tür cinsel devrim ile nitelendirilen bu çağda tuzağa düşürülen dişil her zaman kullanılmış ve bu yapının kuvvetli bir şekilde varlığını sürdürdüğü bir yerde negatif ayrımcılığa ancak zayıflamışsa alaycı bir zafere terk edilmiştir. Dolayısıyla siyasi akılda ve iktisadi akılda bulunan belirsizlik cinselliğe de bulaşmıştır. Tıpkı iktisadi aklın bir tür kıtlık ve yoksulluk esnasında katakulliye getirerek varlığını sürdürmesi gibi dişiliğin bu baştan çıkarıcı gücü onu olduğu yerde tutmaz ve her zaman eril olanı tuzağa düşürebilir. Her ne kadar feminist düzlemde yok edilmeye çalışılan baştan çıkarma dişil olanın kaderine terk edilmiş olunsa da bedene işlenmiş bu güç asla yok sayılamaz. Bu bölümde Baudrillard aynı zamanda feminist hareketler için ortaya koyduğu eleştirisini de kendi felsefesi bağlamında eleştirir ve tarih boyunca tartışılan eril-dişil üstünlüğü tartışmasının asla netleşemeyen bir çıkmaz olduğunu ifade ederek dişile karşı uygulanan baskıların anlamını yitirerek efsaneye dönüştüğünü nitekim baştan çıkarıcı gücüyle erili her zaman alt edebileceğini belirtir.[154] Erilin gücü üretimden gelen güçtür. Bu güç Baudrillard'ın simgesel değiş tokuş felsefesi ile meydana gelen değerler sistemine dâhil olan dünyada ayartmanın gücü ile gerçekleşir. Bu güç neticesinde nesnelerin ve şeylerin üretilmesi önemini yitirir çünkü onlar gerçekliğinden ayartılarak

[152] Jean Baudrillard, *Anahtar Sözcükler,* çev. Oğuz Adanır - Lale Yıldırım (Paragraf Yayınları, 2005), 35.
[153] Jean Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine,* çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001), 43.
[154] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, 27.

kimliksizleştirilir. Bununla beraber her alanda erilin üretimi meydana gelir. Ancak tuzağa düşürülen eril, dişilin baştan çıkarıcı gücü ile geçersizleştirilir.[155] Bu bölümde tezin ikinci filozofu olan Chul Han ile ortak bir noktayı paylaşan Baudrillard pornonun gerçeği nasıl yıkıma uğrattığının vurgusunu yaparak her yerde her şeyin ayrıntılı verilişinden bahseder. Chul Han güzel olanın örtüsü açılmayan olduğunun vurgusunu yaparken, pornonun erotik olanla ayrıştığını belirtir: Erotik olan her zaman sırrını korurken porno sırrı ifşa eder. Han bu konu hakkında kutsal metinlerin hemen anlaşılmayan erotik dilini örnek verir.[156] Ancak Baudrillard, sırların sonunun geldiğini vurgulayarak pornonun acımasızca müstehcenliği ile gerçeğin her alanda ve her yerde açığa çıkarak hakikatin sofistike anlamının kırılmasına bizi alıştırdığını söyler. Çağdaş dönemin sanat eleştirilerinde bu konuya daha ayrıntılı yer verilecektir.[157]

Baştan çıkarma, Baudrillard'a göre bir tür göz aldatımdır. Bu göz aldatım, sahteden daha sahte bir durum içerisindedir. Baştan çıkarma ile bir tür göz aldatım haline gelen resim sanatı, Rönesans sonrası değişmiş ve perspektif geleneğinin bozulması neticesinde gerçek olmayan ama gerçekçi görünümler ortaya çıkmıştır. Resim sanatı bu yüzyılla beraber heykelcilikten, mimariden ayırt edilemez hale gelmiştir. Tez içerisinde modern sanat bölümünde ifade edildiği gibi perspektif değişimi ile oluşan göz yanıltması hakikati çarpıttığına dair önemli bir örnektir. Nitekim artık nesneler gözü aldatarak konuşmayı devralırlar ve özne bu perspektif içerisinde suskunluğa bürünür. Baudrillard gözaldatımın herhangi bir anlam ifade etmediğini şu şekilde ifade etmiştir: "Gözaldatımda ne doğa vardır ne manzara ne gökyüzü ne kaçış çizgisi ne doğal ışık. Yüz de yoktur, psikoloji de tarihsellik de Burada her şey *artefakt* 'tır; düşey zemin, göndergesel bağlamlarından tecrit edilmiş nesnelerin katıksız işaretlerinden ibarettir."[158]

Baştan çıkarma, görünümlerle oynama stratejisidir. Toffoletti, baştan çıkarmayı "yanılsamalarla oynayan bir kuvvet" olarak okumuştur. Nitekim Baudrillard'ın kullandığı kavram olan "trompe l'oeil" kavramını görsel sanatlar içerisinde freskler, duvar resimleri kanvas gibi iki boyutluluğu yansıtan bir imajın üç boyutlu bir algı yaratan bir tür boyama tekniğini ifade ettiğini belirtir. Göz aldatımını sağlayan bu tür görsel sanatlarda Baudrillard ileriye doğru bir perspektifin tıpkı saydam olmayan bir aynanın

[155] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, 27.
[156] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 32.
[157] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, 46.
[158] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, 81.

gözün önüne konulması gibi önünde açılan boşluğa benzediğini belirtir. Bu boşluk aslında görünümlerin mekânsızlığıdır. Bu ileri perspektif içerisinde ufuk yer almaz.[159]

Ayartmanın karşı cinsi ulaşılması gereken bir zevk alma nesnesine dönüştürerek kişiyi stabil bıraktığı gibi her alanda kullanılan bu nötrleştirmenin kitlelerin özellikle medyada, modada, reklamlarda yok olma stratejisi içerisinde eriyip gittiğinden bahseden düşünür bu genelleme ile ayartmanın sapkınlıktan küçük de olsa farklılıklarının olduğunu vurgulamıştır.[160] Sapkınlıktan daha tehlikeli bir konumda olan ayartma, sapkınlık kadar açık seçik değildir. Sapkınlık donmuş bir meydan okuma iken, baştan çıkarma canlı bir meydan okuma biçimidir. Dolayısıyla bir tür gösteriye dönüşebilen sapkınlık baştan çıkarma gibi gizli kalmaz ve fark edilir. Bu fark ediliş aslında kişide tercih bırakabilirken baştan çıkarma tuzağa çeker.[161]

Baudrillard'ın simülasyon evreleri ile oluşturduğu felsefesi teknolojinin ayartması ve her şeyin gerçeküstü görünümleri ile hakikati çarpıttığı bir düzlemde önemli uyarılarla beraber içine düştüğümüz durumdan çıkamayacağımızı ifade eder.[162] Bu içine batmış olduğumuz sahtelik asla ispatlanamayacaktır. Nitekim buradan dışarıya ancak ölümle çıkılabilir. Bu düşüncesi ile nihilizmi çağrıştıran düşünür radikal bir düzeyde nihilist olduğunu ifade etmektedir. Hakikatin bulantılı evresi çoktan geçmiş kayıplara karışmıştır. Bu yokluk insanın içinde anlam boşluğunu ve her şeyden öte sahtelik- gerçeklik ayrımını yapamayacak bir varlığın her zaman anlamsızlık içinde yitip gittiğini ifade etmektedir.

2. Baudrillard Düşüncesinde Sanat'ın İzini Sürmek ve Simülasyon Evreleri

Baudrillard'ın simülasyon kuramı gerçekte sanatı anlayabilmek adına önemli bir kuram olarak görülebilir. Nitekim sanat, özellikle kadim dönemde gerçeğin bir tür yanılsaması olarak algılanmıştır. Baudrillard için simülasyonların sahte olanı ve sahih olanı vardır. Sahte olan simülasyon bu durumda yanılsamanın bir yanılsaması gibi algılanacaktır. Aslında bu tam olarak Platon'un karşı çıkacağı sanat anlayışına tekabül etmektedir. Baudrillard her ne kadar simülasyon düzende olan çağın gerçekliği yitirdiğini söylese de sanat eserleri ile gerçek yaşamın arasında henüz bir farkın var olduğundan

[159] Kim Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard,* çev. Yekgin Başkavak (İstanbul: Kolektif Yayınları, 2014), 41.
[160] Jean Baudrillard, *Çaresiz Stratejiler*, çev. Oğuz Adanır (Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011), 82.
[161] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, 158.
[162] Dağ, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, 87.

bahsetmektedir. Ancak bu fark birkaç yüzyıl sonrasında da kalmayacak ve sanat eserleri ile dahi hiçbir yanılsama üretilemeyecektir.

Baudrillard, hipergerçeklik ile birlikte aşırı gerçekliğe geçildiğini ifade ederek bütünsel gerçekliğin bir tür perdelenme olarak yorumlanabileceğini ve dolayısıyla aşırı gerçeklik içinde gerçekliğin zıttı kaybolmakla beraber sanallığın, müzikten teknolojiye her yerde oluşu neticesinde insanın bu gerçekliği belirleyebilmesinin de olanaksız olduğunu dile getirerek sanatın yokluğuna işaret eder.[163] Sanatın bu evreye gelişini simülasyonun dört evresi ile gün yüzüne çıkaran Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* adlı kitabında simülakr düzenini ayrıntılı bir biçimde açıklar. Birinci dönem Rönesans'tan Sanayi Devrimine kadar uzanan kopyalama dönemidir. Bu dönem burjuva düzeninin yeni yeni ayaklandığı ve feodal düzenin yıkıldığı döneme tekabül ederken kopyalama, nihayetinde talebe göre üretimin yaygınlaştırıldığı bir sürece işaret etmektedir. Bu dönem içerisinde sınıfsal göstergeler ile bir tür gösterge yarışına gidilmiştir.[164] Kim Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard* adlı eserinde göstergeleri imaj olarak almış bu dört dönemi imajların nasıl değişerek etki ettiğini yazmıştır. Görüntülerin bizde bıraktığı etkiyi bu eksende değerlendiren yazarın, farklı bir yorumla teze de büyük katkısı olacaktır.

Rönesans döneminde kopyalama ortaya çıktığına göre sahte olan asılla birlikte bu dönemde doğmaya başlamıştır. Baudrillard tiyatronun Rönesans için vazgeçilmez olduğunun vurgusunu yaparak onu yalnızca bir sahne oyunu olarak görmemiş Rönesans'ın kopyalama eylemi sayesinde tiyatroyu bu dönem için metafiziksel bir düşünce içerisinde değerlendirmiştir: "Tiyatro, Rönesans'tan sonra tüm toplumsal ve mimari yaşama egemen olan bir biçimdir."[165]

Yeniden doğmaya çabalayan Batı toplumu bu dönemde eskiden kalan ne varsa unutabilmesi ve yeni isteklerini karşılayabilmesi için şatafatlı yalancı mermerleri dekorlara ve bunları büyük yapıtlarda görebilmek adına barok sanatına büyük bir değer vermiştir. Bu çaba bir tür anlamlandırma girişi olsa da Baudrillard'a göre dünyevi bir yaşam biçimi olarak kalmış ve her türlü doğal tözün içeriği boşaltılarak yalnızca bir tözle yetinilmeye çalışılmıştır. Tıpkı bütün farklı kişiliklerin veya kasttan kaynaklanabilen bir takım sınıfsal farklılıkların ortadan kaldırılarak teatral bir biçim verilen burjuva yapısı

[163] Baudrillard, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, 24.
[164] Jean Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Doğu Batı Yayınları, 2021), 104.
[165] Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, 105.

gibi. Alçı (yalancı mermer) bir tür yeniden yapılanmanın göstergesi haline gelirken tıpkı içeriğinin çok basit bileşenlere sahip olması gibi değerin içeriği boşaltılmıştır. *Teatral prestijini* yerine getiren alçı, diğer tüm özelliklerin yerini doldurarak bu konuda başarılı sayılmıştır. Bundan önce kilise içerisinde yer alabilen Bizans ikonları dini imajlarda rol oynamıştır. Ritüeller veya törenler sayesinde bu ikonların birtakım hedefleri mevcuttu. Kim Toffoletti bu dönemden sonra bunların ayinsel işlevlerinden çok estetik işlevlere dönüştürüldüğünü söyler. Bu ayrımın iyi kavranılması adına Baudrillard, Roma'daki Sant Andrea al Quinale Kilisesini örnek vererek bu ihtişamlı yapının birinci simülasyon döneminde kutsallığın özgül oluşunu simüle etmiştir. Statü ile bu simülasyonu gerçekleştiren kilise iktidarı pekiştirmek için dini kullanmıştır. Dolayısıyla bir tür imaj içerisinde eritilen din, bu dönemde bu şekilde simüle edilmiştir. Artık imajlar ritüel ilişkileri desteklemez, statüye delalet eder. Kilise içerisindeki fresklerin, resimlerin, heykellerin çokluğu kitleler için kolayca ulaşılabilir olmanın bir eğilimidir. Bu "imajlar patlaması" ayinsel ve feodal toplumları niteleyen simgesel değişimin kaybı ve imajların, işaretlerin özgün olan veçhesini değiştirip değer düzeninin bir tür yer değiştirmeye girmesi ile bağlantılıdır. Bu simülasyon evreninde temsiller, taklit biçiminde doğayı yeniden üretmeyi hedefler ancak kopyaları ve özgünlükleri için yakınlık burada önemli değildir. Onun göndergesi ve imajı ise açıktır.[166]

İkinci simülakr dönemi Sanayi Devrimi ile başlar. Klasik Dönemi geride bırakan bu dönemle birlikte insanların hayatlarına makineler girmiş hatta insanların yerini tutmaya başlamıştır. Baudrillard bunun bir eşdeğerlik sorunu[167] olduğunu belirterek klasik dönemin tiyatrosunun sona erdiğini ve böylece insanın otomatlarla eş konuma indirgendiğini söyler. Sanayi Devrimi ile seri üretime geçişin sağlanması ile otonom ve robotlar da yaygınlaşmaya başlamıştır. Burada kutsala karşı bir saldırının varlığından bahseden Baudrillard, kusursuz bir insanın hedefe alınmasıyla beraber insanın değerlerinin ortadan kalktığını belirtir. Görünümleri ile oynanarak şekil verilen nesneler artık endüstriyel düzende yeniden üretilerek imaj ile resmedilen bir nesneye dönüştürülmüştür. Oyunun da yerini alan üretim, bir şeylere benzeme çabasını

[166] Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, 28.

[167] Marksist ekonomi politiğinde kullanım değeri (kişide oluşturduğu anlam, fayda) ile değişim değeri (bir metanın toplum içerisindeki değeri) herhangi bir malın özelliği olarak görülür. Eşdeğerlik yasası ise değişim değerinin toplumsal statü içerisinde kazandığı değerdir. Marx için eşdeğerlik yasasını meydana getiren şey ise, malın birim zaman türünden mevcut bulunan emektir. bk: Yörükhan Ünal, "Simgesel Değiş tokuş ve Ölüm - Jean Baudrillard ve Yapısal Devrim", *Akrapol*, (Nisan 2023), 39-44.

bırakmaktadır. Nesnelerin ve imajların bu dönemde denklik kurduğunu görmek mümkündür. Bu denklik içerisinde henüz bir ilişki devam etmektedir. Eşdeğerlik ise üretebilme olasılığı ile mümkün hale gelmiştir. Nesnelerin özne ile değiş tokuş edilme oyunu bu dönemle birlikte başlamaktadır.[168]

İkinci dönem simülakrlara denk gelen *ekonomi politiğin* estetik yanı sonsuza dek süren amaçsızlık ilkesi etrafında dönmektedir. Modern sanatın özellikle kendisini sürekli aynı meseleler etrafında döndürerek özgünlüğünü yitirmesi ile ortaya çıkan amaçsızlık ilkesi Baudrillard için seri üretimle birlikte daha da gün yüzüne çıkmıştır. Bu dönemde emek değerini yitirerek üretkenliğini kaybetmiş ve bir ürüne dönüşmüştür. Nitekim kapitalin sürekli üretim yapması gerekecek, üretim yeniden üretim adını alarak emeğin üzeri örtülecektir.[169] Bundan önce emek sayesinde ilişki içerisine giren insanların makinelerle birlikte her birinin yerine başka bir insan değil onun yerine geçebilecek makineler bulunduğuna göre bu ilişkilerin öldüğü söylenebilir. Baudrillard'a göre emek artık toplumsal düzeni yansıtan bir aynadan başka bir şey değildir. Bu şu anlama gelecektir: Üretim emeğin alınıp satılması ile tüketimin göstergelerinden yalnızca biridir.[170]

Bu dönemde nesnelerin ve imajların yapılış şekli değişirken değerleri ve işlevleri de değişikliğe uğrar. Kapitalist değer ile çoğu sanat eseri de mekanik yöntemlerle yaratılarak işaretler düzeni içinde seri üretime geçmiştir. Artık klasik dönemdeki gibi taklit edilmeye çalışılmaz, taklit sırasında verilen emek kadar emek verilmez. Nesnelerin görünümleri ile oynanarak şekil verilen imaj ve nesneler yerine endüstriyel ölçekte yeniden üretimin imaj ile resmettiği dünya arasındaki bahsedilen ilişkinin yozlaştığı görülmektedir. Bunun sonucunda imajların artık bir şeylere benzeme çabası ortadan kalkarak denklik kurmak amacıyla ilişkiye geçiş başlar. Burada özgünlüğünü yitiren göstergeler seri üretimle değersizleşir. Her ne kadar çağdaş sanat eleştirisi bölümünde bahsedilecekse bile burada Andy Warhol'un *Campbell's Soup Cans* başlıklı eserini inceleyen Kim Toffoletti bu dönemi anlayabilmek adına bu eserin yardımcı olacağını söylemiştir. New York'un Modern Sanat Müzesi'nde bulunan bu eser ünlü Cambell's çorbalarını adeta tanıtmıştır. Çünkü 32 kanvastan oluşan eser aslında 32 farklı çorbayı temsil etmiştir ancak kopyalama ile bu farklılıklar imaj olarak ortadan kalkmıştır. Burada dönemin seri üretim özelliğini

[168] Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, 109.
[169] Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, 69.
[170] Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, 40.

yansıtan bu eser tüketim nesnesi haline gelmiş ve tıpkı alışveriş reyonlarındaki kutu kolalar gibi hangisi alınırsa alınsın bir farkı olmayacakmış gibi değersizleştiğini görmek sanatın özgünlüğünün sorgulandığı anlamına gelmektedir. Baudrillard özgünlüğün yitirilmesinin de ancak yeniden üretim ile gerçekleştiğini ve bu yeniden üretim sırasında aslında nesneyi üretenin de her defasında bir simülakra dönüştüğünü dile getirmektedir. Toffoletti'ye göre burada Baudrillard'ın bizim imajların nasıl ve kim tarafından üretildiğine bakmamızı istediğini söyler. Kopyalama öncesinde çizilen bir çorba kasesini her ne kadar Andy Warhol çizmiş olsa da o özgün bir tasarım olamaz nitekim onun tasarımcısı tanınmış ticari bir markadır. Değiş tokuşun mümkün olduğu bu seri üretimde, sanat ve tüketim kültürü arasındaki fark çözülmeyi bekleyen bir dosya misali masalarda yerini alır. Birinci ve ikinci simülakr dönemlerinde hâlâ gerçekliğin imajlardan farklı olduğu bilinmektedir. Örneğin ikinci dönemde hâlâ gerçek çorba kaseleri temsilden önceki var olan kaselerdir. Bu gerçeklik farkının ortadan kalkması ise 3.simülark döneminde görülür.[171]

Kod metafiziği olarak adlandırılın üçüncü dönem, Baudrillard'ın "hipergerçeklik" düşüncesinin kaynağıdır. Her şeyin yazılım ve kodlar üzerinden belirlenerek önceden kurulmuştur. Anlamın tamamen yitirildiği kod metafiziği insanları düşünmeden yönlendirerek yok olan emekçi insanın zihnini de yok etmiştir. Kapitalist düzenden denetleme düzenine geçilerek sibernetik güçlerle birlikte gözetilme ve gözetilirken kodlarla yönetilme düzenine geçilmiştir.[172] Kitlesel iletişim teknolojileri ve medya ile çoğalan bu kodlar hiçbir somut nesne ile bağlantı kurmaz. Kim Toffoletti bu dönem için CSI[173] etkisini örnek verir. CSI dizilerinde her şey kusursuz işler. Cinayetler işlenir ve cinayetleri işleyenler kusursuz bir şekilde o cinayet delillerini yok ederler. Kimi zaman ise adli tıp müthiş çalışır ve çok hızlı bir şekilde DNA örnekleri bulunarak katil ile eşleştirilir. Bu kusursuz işleyiş sayesinde polisler, savcılar kendilerine karşı hayranlık oluştururlar ve izleyende gerçek algılar bırakır. Örneğin polislik bir vaka esnasında işlemlerin süratlice bitmesi arzulanır. Bir cinayet esnasında DNA örneklerinin bulunup hemen katille eşleştirilmesi beklenir. Gerçekten de tıpkı simülasyonda gerçekleştiği gibi aynı performans o esnada beklenir. Bu bekleyiş insanda bir boşluk oluşturur. Gerçek ve

[171] Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, 31-32.
[172] Baudrillard, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, 116.
[173] CSI, Crime Scene İnvestigation'ın kısaltılmışıdır. İngilizce olay yeri inceleme anlamına gelmektedir.

simülasyonun yanılsaması arasında kalan modern insan bir belirsizlik girdabına girer. Burada başlayan anlamlandırma sorunu asla bitmeyen, insanı sürekli gerçeği sorgulamaya iten bir kafa karışıklığı ile devam edecektir. Burada gerçek olan DNA sonuçlarının beklentisidir. Duyguların simülasyonların etkisi ile gerçekte yansıması neticesinde nesneler ve imajlar arasında farkın ortadan kalkması demek bizim onu aynı ölçüde algılamamız anlamına gelmektedir.[174] Baudrillard bu farkı şöyle özetleyecektir: "Simülakr dediğimiz hakikati gizleyen değil, hakikatin yokluğunu gizleyendir."[175]

Bu üç simülasyon döneminden sonra bir dördüncü dönemden daha bahseder. Bu dönem "bütünsel gerçeklik" dönemine tekabül etmektedir. Tüm simülasyonların da simülasyona dönüştüğü evredir. Her şeyin simüle edildiği bu evrede artık imaj da yoktur simülasyon da. Nitekim onun içinde yaşanıldığı için onu ispat etmek ya da onu eleştirecek bir mesafeye sahip olmak mümkün değildir artık. Yanılsama içerisinde kendisinin de olduğunu bilen insan dünyayı bu evrede temsillerin yanılsaması olarak adlandıramayacaktır. Çünkü artık böyle bir konumun dışında değil içindedir. Bu bölümde bütünsel gerçeklik kavramından bahseder. Bu düzenle/düzensizlikle beraber anlamlandırma sorunu gittikçe nihilizme dönüşmektedir. Bu dönem için Baudrillard Irak'taki Abu Ghraib hapishanesinde çekilmiş fotoğraflardan bahseder. Burada Amerikan askerleri Iraklı esirlere işkence etmekte ve işkence sırasında aşağılamaktadırlar. Simüle edilen Amerika'nın gücü olsa da burada artık bu simülasyon normalleşmekte, resmin içerisinde yer alan imaj savaşın içerisinde yer edinmeye başlamaktadır. Burada savaşın iyi ya da kötü olup olmadığı hakkında herhangi bir yorum yapılmaz o resim artık belge haline gelmiş, adeta hüküm verilmiştir. Yani tasvir yoktur artık, gerçeklik vardır.[176]

Her şeyin görünürlüğünden bahseden Baudrillard burada her şeyin imaja döndüğü yerde imajın da ortadan kalktığından ve bu sebeple gerçeklik algısının değiştiğinden bahsetmektedir.[177] Artık imajın vazifesi devre dışı kalmış, imaj bir tür paraya, ifşa etmeye, pornografiye ya da enformasyona dönüşmüştür. Toffoletti imajların önceden diğer tarafta bizim dışımızda bir şeylerin olduğunu hatırlattığını belki de orayı gözlerken biraz düşünmeye gerçeklik hakkında fikir yürütmeye sevk ettiğini söyler. Baudrillard'a

[174] Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, 33-36.
[175] Baudrillard, *Anahtar Sözcükler*, 32.
[176] Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, 37.
[177] Jean Baudrillard Vd., *Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği* (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012), 14.

göre "ultra gerçeklik" ile bu dönemde yanılsama gerçeklikle oynamakta yanılsama simülakr şeklinde üretimlerle gerçeklikten yoksunlaşmaktadır. "Bütünsel gerçeklik" çağı, her şeyi kapsayarak nesnelere, imajlara ve olaylara dahi tepkimizi önceden belirleyen ve imajın bir zamanlar sunduğu birtakım sürprizlerden dahi habersiz bırakan bir aşırı gerçeklik çağıdır.[178]

3.Baudrillard Düşüncesinde Sanat ve Trans-Estetik

Baudrillard'ın düşünceleri yalnızca düşünürleri ve sanat teorisyenlerini değil aynı zamanda sanatçıları da etkilemiş ve söyledikleri dikkat çekmiştir. Geçmişten geleceğe dikkat çekmiş olduğu kültürel pratikleri farklı yorumlaması ve bu yorumların içerisinde şaşırtmaları, ironileri sanatçılar tarafından takip edilmiştir. Lotringer, Simülakrlar ve Simülasyon adlı eserin İngilizce çevirisi yayınlandıktan sonra New York sanat dünyasının Baudrillard'ın düşüncelerini bağrına bastıklarını, uluslararası bir sanat dergisi olan Artforum'un yıldızı olduğunu sonrasında 1996'da Baudrillard'ın sanata yönelttiği eleştirileri sanatçıları şaşırtarak onları ters köşe yaparak adeta oyunu bozduğunu ifade etmiştir.[179]

Baudrillard'ın sanat hakkında sunduğu eleştirileri büyük ölçüde *Sanat Komplosu* adlı eserinde, 90'larda ve sonrasında çıkan yazı ve mülakatları ile yayınlanmıştır. Baudrillard'a göre kitle kültürü içinde olan diğer türden imajlarla beraber sanat da tartışılmaya açıktır. Sanat, her ne kadar aşkın değerlere tek başına sahip olduğunu iddia etse de eleştirilere açık olması gerekmektedir.[180]

Klasik Dönem'in sanat anlayışı kavramlarla verilmeye çalışılırken *Mimesis- Katharsis* bölümünde sıklıkla ele alınan Platon felsefesi Baudrillard'ın sanat eleştirilerinden de anlaşılacağı gibi Baudrillard'ın sanatı için ayrıca önem arz etmektedir. Nitekim onun simülasyon kuramıyla benzer dertleri içeren Platon'un idealar felsefesi ortak bir sanat anlayışında buluştuklarına dair izler vermektedir. Platon için iki tür taklit (mimesis) bulunmaktadır: Kopya ve uydurma sanatları. Kopya sanatları için daha çok herhangi bir örneğin sadakatle kopyalanması anlamını içerirken uydurma sanatı ise daha çok kopya gibi görünen ancak gerçekte kopyası olmayan bir aldatımdır. Uydurma sanatı Baudrillard'ın simülakr olarak ele aldığı ve sanki gerçekmiş gibi üretilen illüzyonlardır.

---

[178] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 14.
[179] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 10.
[180] Baudrillard, *Sanat komplosu*, 27.

Resim sanatı Platon için uydurma/simülakr sanatı içerisinde değerlendirilmesinin sebebi ise gerçeği tam olarak ele alamaması sebebiyle boyutunda yapılan değişikliktir. Bu değişiklik Platon'a göre yanıltıcıdır ve ressam da bu durumda bir simülakr üreticisi olarak görülür. Bu sebeple kadim dönemde şiir ve müzik resim ve heykelden daha ulvi sanatlar olarak ele alınmaktaydı.[181]

Görüldüğü gibi Platon, göz aldatıcı nesneler üreten ve böylece kopyayı orijinalmiş gibi gösteren sanatçılara karşı çıkmıştır. Platon, simülakrları üretenleri doğanın duyumsanabilen görünümünü geri yansıtmaktan başka bir işlev sunmayan basit aynalara benzetir. Sanatçılar yanıltıcı olmamalıdır. İllüzyonu ve taklidi bu şekilde ayırarak aralarındaki farkın kuru bir taklitten ibaret olmaması gerektiğini belirten Platon mimesis olarak ele aldığı taklidin sadece gerçeğe bakılarak değil, zihnin düşünmesine sebebiyet verecek bir idealin gerçekleşmesi için yapılması gerektiğini vurgulamıştır.[182]

Baudrillard'da ise gerçek ve sahte simülasyon ayrımı vardır. Sanat'ın Komplosunda, gerçek simülasyonun aslında sanata işaret ettiğine, sahte simülasyonun ise illüzyona/gözaldatım olduğunu ifade eder:

> "Bir imge, tamı tamına, dünyanın iki boyuta soyutlanmasıdır; gerçek dünyadaki boyutlardan birini saf dışı ederek yanılsamanın gücünün devreye sokulmasıdır. Sanal görüntü ise, bilakis bizi imgenin içine sokarak, üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratarak (hatta gerçekliğe dördüncü bir boyut katmak suretiyle onu hipergerçek kılarak) bu yanılsamayı yok eder."[183]

Platon'un mimesis anlayışının mimetik bir yanılsamaya dönüşmesine dair atıflar yapan Jean Baudrillard, hipergerçeklikle birlikte yanılsamanın üzerine bir yanılsama üreterek gerçek yanılsama olarak görmüş olduğu sanatın artık sadece yüceliği barındırmadığını bu oyunla kurnazlığın da sanatın içerisine dâhil olduğunun altını çizer. Bu tıpkı Platon'un aldatıcı bir şekilde sanatını icra eden kopyalamayı sadakatle tamamlamayan sanatçının

---

[181] Farago, *Sanat*, 36.
[182] Merve Nur Türksever, *Jean Baudrillard'ın Düşüncesinde Trans-Estetik* (Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019), 33.
[183] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 30.

durumuna benzemektedir. İkisi de kişinin illüzyona düşerek hakikati ıskalamalarına sebep olacaktır.

Baudrillard'ın özellikle şu ifadelerinden yola çıkarak kendisinin Platon'un hakikate ulaştırabilen sanat görüşünü benimsediği ortaya çıkmaktadır. O aşkın, erotik[184], ahlak gibi kurallar içeren, metafiziksel ve insanı ideal bir iyiye ulaştırabilen sanatı betimlemektedir:

> ''Macera olarak sanat; yanılsama yaratma gücüne sahip sanat, şeylerin daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir başka sahne kuran sanat; bir tuvalin üstündeki çizgi ve renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip, kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu.''[185]

Kadim dönemin sanatını benimseyen Baudrillard, kullanmış olduğu form kavramı ile de aslında bu düşüncenin yolunu izlediği pekâlâ anlaşılabilir. Nitekim form olarak görülen sanat gerçeklikten koparak bir hakikat peşine düşebilen ve yetkinleşmeye ya da kötü kullanıldığında alçalmaya müsaittir. Günümüz sanatında aşkınlığını kaybettiğini sıklıkla belirten filozof aslında sanatı değişmeyen bir hakikat olarak görmekten de uzaktır.[186]

Sanatı, günümüzün etkileri dolayısıyla gerçekliği imha etmeye direnç gösteren olarak tarif eder Baudrillard. Böylece sanat dünyanın gerçekliğinden farklı olarak bu gerçekliği sanat ile fark edebilirken, gerçekliği imha etmenin ise simülasyona sebebiyet vererek sanatın yokluğa mahkûm olacağına işaret etmektedir. Gerçekliği yaşatma yolunda hizmet veren sanat ile ayartma olarak simülasyon arasında katilin kim olduğuna işaret eden büyük bir ayrım vardır. Gerçekliği yok eden sanat değil, simülasyonlardır.[187]

Onun sanat hakkındaki görüşleri kendi simülasyon kuramının anlaşılmasına yardımcı olması ve nesneyi alımlama, nesnenin gerçekliğini ifade etme yolunda bir yardımcı ögedir. Baudrillard sanatın üstyapısını anlatarak hiç kimsenin sanatın nesnesiyle doğrudan bir ilişki kuramadığını ifade eder. Nitekim nesne ile öznenin arasında sürekli

---

[184] Chul Han'ın her şeyin ortaya saçıldığı sanat anlayışı olan pornografik sanatın karşılığı olarak kullandığı örtüsünü muhafaza eden sanat anlamına gelen ifadesi.
[185] Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden (Ayrıntı Yayınları, 2020), 20.
[186] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 36.
[187] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 35.

olarak estetik değerler vardır ve bu değerlerin ötesinde bulunan eleştirmenler, spekülatörler belli yorumlamalar yaparak topluma kabul ettirmiştir. Böylece seyirci olarak sanatın karşısına geçen özne nesnenin oyununa gelerek fetişleştirilen nesnenin başka özneler tarafından sürekli değerlendirilmesi ile anlamsızlığa duçar olmakta ve sadece bakıp geçmektedir. Sanatta bulunması gereken mesafeyi sürekli dolduran bir takım kesim sanatın özgürce etkilemesine de izin vermemektedir. O sanatın estetize edilerek kültürün içerisinde bir parça olarak görülmesine ve kültürün de nesneleri estetize ederek aldatıma sebep olmasına karşıdır:

> "Ben estetik kavramını yani nesnenin sahip olduğu gerçek değerin kültürel değer tarafından gizlenmeye çalışılmasını eleştiriyorum. O zaman nesnenin neye benzediği bir türlü anlaşılamıyor. Çünkü çekilen söylevler ya da bu nesnelerin etrafında kümeleşen kitlelerin meraklı bakışları ona yapay bir çekicilik kazandırıyor".[188]

O hâlde Baudrillard sanatı, aslında kültürel bir değer olarak varsayarak antropolojik bakışla anlaşılabilecek ve kültür içerisinde bulunan bu sanatın pejoratif anlamda varlığını sürdürebildiğine inandığını söylemek mümkündür.

Baudrillard çağdaş dönemde politikanın, estetiğin ve cinselliğin trans evresine geçildiğini belirterek, cinsellikte arzu yanılsamasının yitimi neticesinde cinselliğin şeffaflaştığını; sanatın ise yanılsama arzusunun yitimi ile sıradan bir hale geldiğini öne sürer. Baudrillard için modern dönemde sanat, nesnenin ve onun temsilinin yapıbozuma uğratılması ile gerçekliğin ayrıştırılmasına dayanmaktaydı. Bu dönemde arzunun varlığı mevcudiyetini korumakta olsa bile sırlar ifşa edilmek için sürekli bir deneyim ile sanatın matematiği çözümlenmekteydi. Kübizm, Ekspresyonizm, soyutlama gibi akımların ortaya çıkması gerçeklik ile yanılsamanın ayrılmasına dair göstergelerdi. Nitekim misal olarak Ekspresyonizm akımı modern dönemi hiç sorgulamadan sadece dışarıdan gördüklerini resmetmiş ve ayrıntılara takılmadan sıradan ve aslında gördüklerinin neliğini değil nasıllığına yoğunlaşmışlardır. Dolayısıyla gerçekliği yanılsama arzusundan uzak bir şekilde resmetme eğilimde olmuşlardır. Baudrillard tüm bu akımların neticesinde modern

[188] Jean Baudrillard, *Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo,* çev. Oğuz Adanır (Paris: Sens&Tonka, 2005), 49.

dönem içerisinde ötekileşme yaşandığını ve bunların bir arada görüntüsünün bize aslında bir kültürel ayna sunduğunu dolayısıyla modern dönemin sanatının başarısızlığa uğrayarak baştan ayağı hepsinin gerçekliğin oyununu bozmaya yönelik sanat girişimleri olarak görmek gerektiğini belirtir. Ona göre bu tür akımlar birbirlerinin karşıtı değildir.

Sanatın içerisinde görülen çeşitlenmeler, sanatın özgürleşmesi ve yaygınlaşmasını modern dönemden başlatan Baudrillard *trans estetiğin* de bu dönem içerisinde kendini oluşturmaya başladığına inanmaktadır. Jameson gibi kimi düşünürler ise bu durumu kendi içerisinde tutarlı bir görüş olarak kabul etmeyerek sanatın bu türden bir dönüşümünün postmodern bir tarzı imlediğini söyler.[189] Ancak Baudrillard'ın postmodernizmi geç modernizm olarak alımladığı düşüncesine bakıldığında kendi içinde tutarlı olduğu görülecektir. Nitekim o Orji olarak belirlemiş olduğu dönem olan modern dönemi her alanda özgürlüğün patladığı dönem olarak yorumlamaktadır. Dolayısıyla modern dönemle birlikte sanatın dönüşümü başlamıştır. Baudrillard'ın trans-estetik üzerinden bir ötekileştirmeyi belirlediği görüşe göre bu durum kendi gerçekliğinden başka bir gerçekliğe bürünme anlamına gelmektedir. Aslında bir anlamda Marksizmin öteki üzerinden yabancılaşmayı ifade eden düşüncesi ekseninde söylenecek olunursa, kendisine yabancılaşması sebebiyle ötekileştirme düzeneğini kullanarak kendisine yeni, gerçekdışı bir kimliğe bürünmekte olduğu söylenebilir. Nitekim Baudrillard bundan sonra arzunun yasasına değil kuralın tümden oluşturulan yapaylığına boyun eğdiğini ifade ederken insanın kendi arzularından oluşan kimliğini unutarak aynada kendi gibi gördüğü imgelere kanarak ötekiliğe boyun eğen özneyi anlatmaktadır. Dolayısıyla *trans-estetik* hiçbir özgünlüğü olmayan, tıpkı ready made gibi sadece bir tek çiviyle, bir tek çubukla üretilmiş olan sanatın sürekli borsada dönen paralar gibi dolaşıma girdiğini ve bunun sürekli üretimle tekrar ısıtılan yemek misali tüketim kültürünün önüne sunulduğunu ifade eder. Öteki yitirildiğinde sanatın beslendiği insanlık alanı da yitirilmiş olur. Nitekim sanat insan elinden çıkan (zanaat anlamında) bir ürün olarak görüldüğü zaman insan ancak bir ötekinin varlığı ile var olduğunu hissedebilecektir. Onun ürettiğini ancak bir başka insan anlayabilir ve alımlayabilir. Dolayısıyla ötekinin varlığı sanat için elzemdir. Çünkü sanat aslında görülmeyi, izlenmeyi arzular. Çağdaş dönem ötekini görmek istemez. Örneğin

[189] Orçun Çadırcı, *Donald Kuspit ve Jean Baudrillard'da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri* (İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2010), 14.

bilgisayarlar asla bir ötekini kabul etmek istemez. Bu yüzden hızlıdır. Soyutlamanın gücüne vurgu yapan Baudrillard pek çok sarmal hesapları çözen bu makinelerin öteki ile bağlantısını kopardığı için mükemmel olduğunu söyler.[190]

Çağdaş sanatın dijital olanla bağlantısı düşünüldüğünde ötekinin olmadığı mekanik sanatta aslında hislerin ve aklın rol oynamadığını bu yüzden ise yüzeyselleştiğini söylemek mümkündür. Peki insan ne ile uzlaşma sağlarsa sanat sıradanlaşmaktan kurtulacaktır sorusuna *Kötülüğün Şeffaflığı*'nda Diderot'un oyuncusunu (actur) yeniden hatırlatmayı dener. Çağdaş sanatın kaybettiği bu oyuncu mesafeyi oyun kuralları oluşturur. Sanatta mesafenin oluşumu zihnin daha çok düşünceyle buluşmasına ve gelişmesine sebep olur. Sanatta değerlerin ve kuralların yok sayılarak istenildiği gibi sanat yapılmaya başlanılan çağdaş sanatta ötekinin kuralları da görülmez. Herkes ne anlatıldığı ile değil ne anladığı ile ilgilenmeye başladığı için ötekine yer yoktur.

İroni, sanatın artık en büyük işlevidir. Baudrillard sanatın hiçleşemeyen bu çağda (sürekli dolaşım ve kodun ekseninde üretimi sebebiyle) Bataille'nin *lanetli payı* olarak görerek onu tüketim zincirinde hiçbir işe yaramayan boşa harcanan bir unsur olduğunu ifade eder. Bu sebeple de sanat artık hükümsüzdür. Baudrillard, anlamlı olan sanatın bu çağda anlamını kaybetmeye gücü yeten dolayısıyla yanılsamayı içeren sanat olduğunu ifade eder. Yanılsama olduğunu söyleyebilecek kararlılıkta olan eser sayısı ise çok azdır. Bu sebeple sanatın çağdaş dönemde esamesi kutsallıkla ya da büyük değerlerle okunamayacaktır. Hiçliğin sanatta görünümünü bu dönemde gerçek sanat olarak gören filozof kötülüğü yararlı olarak göstererek sanatında özendirmeye çalışan sanatçılar yanında hiçliği ya da kötülüğü doğrudan gösterebilen sanatçıların daha çok takdir edilmesi gerektiğini belirtir. Onlar en azından tüketim kültürüne açık ve cömert bir şekilde davranmaktadırlar. Sıklıkla eleştirdiği Andy Warhol imgeye hiçliği göstermesi açısından hükümsüz bir sanatçı olmakla beraber bu çağa dürüşt davranmıştır. Andy Warhol'u sanat dünyasında modern dönemin başlatıcı olarak gören Jean Baudrillard aslında modern dönemin her şeyi apaçık kılarak ifşa sürecini tam anlamıyla yere getirdiğine vurgu yapmaktadır. Modern dönemde en azından her şeyin apaçıklığı ile bir estetiğin yok edilişi sergilenirken geç modern dönem içinde ise ifşa etme eylemleri sahtekarca yapılmaktadır. Sanatın komplosu hiçliği ya da kötülüğü dürüstçe ortaya

[190] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 61.

koymayarak sadece var olmak için her türlü gerekçeyi sunarak riyakarlığın başka bir yüzünü tüketim üzerinden geliştirir. İçeriden bilgi sızdıranların ortalığı karıştırarak baştan kötülüğün yayılmasına hizmet etmeleri gibi Baudrillard'da sanatın bu tüketim kültürüne pazarlanan boyutunun insanları kandırarak sanatın karşısında susturulduklarını öne sürer. Çağdaş sanatın yaptığı eylemi insanların düşünmeden susturulması üzerine kurulu olduğu görüldüğünde gösteri haline gelmiş olan sanat, hiçbir şeyle anlamlandırma kurulmaması gerektiğini bilen bir seyirci kitlesinin karşısına geçerek sadece olumlanmayı beklemektedir. Burada yapılması gerekilen tek şey dayatılan kültüre rıza göstermektir. Baudrillard bugünkü açılışların sergilerin, restorasyonların koleksiyonların ya da bağışların sadece sanatın bu anlamsızlığa mahkûm olmuş komplosunu yaydığını ifade etmektedir.[191]

Simülasyonun içerisinde doğan yeni sanatçılara gerçeklik ile imge arasında nasıl bir farkın var olduğu üzerinde düşünerek sıkıcı ya da bayağı olan sürekli dolaşıma sokulan sanatın yerine fantazmagorik ve büyüleyici tarafına odaklanmalarını önerir. Simülakrı seçerek baştan gerçekliği sorgulamadan yaşam sürmek meseleyi toptan iptal etmek anlamına gelmektedir. Sanatçılar aslında simülasyon evreninin varlığını yine yanılsamaların çerçevesinde anlatabilir ve simülasyonun metamorfik oyununa dâhil olabilmelidir.[192] Avrupa'ya yüzünü çevirerek teorileştirme pratiklerine dâhil olan sanatçılar sadece yeniden yapıma hizmet ederek sanatı stabilleştirmektedirler. Estetiği yitirmenin toplumda hakikati yitirmek demek olmadığının altını çizen Baudrillard, estetikten çok daha ulvi şeylere dayanılması gerektiğini düşündürmektedir. Nitekim sanatın sürekli aşkınsallık iddiaları estetiği kültür seviyesine çıkartarak her şeyin bir nesneye dönüşmesine ve maddileşmeye zemin hazırladığı görülmektedir. Sanat bu sebeple bir form olarak görülmelidir. Formun yazgısına inanan Baudrillard, sanatın bugün bir değere dönüştürülerek tüketim nesnesine dönüşmesine yardımcı olduğunu söylerken, sanatın form olarak görülmesi takdirde başka bir şeyle takasa izin vermeyerek yalnızca kendi arasında takasa izin veren bir tözün varlığına işaret edeceğine inanır. Örneğin soyutlama resimleri form olarak ele alınmış olsaydı dünyanın ve gerçekliğin yapıbozuma uğratılması olarak ya da nesnenin yapıbozma uğratılması olarak bir estetik değere çıkartılabilirdi. Ancak sanat bir değer olarak alındığı için bu türden resimler yalnızca

[191] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 53.
[192] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 63.

gerçekliği ya da nesneyi çözündürme amacıyla kullanmış dolayısıyla bir anlamın kavranmasına müsaade etmeyerek sadece gösteri yapmıştır. Baudrillard için bugün artık sanatın bir işlevi olsun istiyorsak onu antropolojik bir bakışla gözetlemek daha faydalı olacaktır. Nitekim sanatın kendisine kendi dalına karşı artık bir hükmü kalmamıştır onun yanılsama oyunu olduğunu ifşa edenler onu çoktan satmıştır. Sanat ancak, sosyolojik ya da toplumsal ve tarihsel bir tanık olursa yanılsamanın anlatısı haline gelebilir ve böylece gerçeğin ya da nesnenin hakikatini keşfedebilecek bir konuma gelebilecektir. Baudrillard sanatın öldüğüne inanmayarak onun her yerdeki varlığına işaret eder ve onun gerçekte çok fazla olmasını gerçekliğini yitiren bir sanata dönüşmesine sebep olduğunu söyler.[193]

B. Byung Chul Han Düşüncesinde Sanat

Byung-Chul Han'ın sanat düşüncesine geçmeden önce kendisinin felsefesine genel anlamda bakmak gerekecektir. Nitekim Han'ın sanat felsefesi mütemadiyen genel felsefesi ile paralellik arz etmektedir. Eserlerinde toplumsal analizlerini felsefe üzerinden yaparak *Yorgunluk Toplumu, Şeffaflık Toplumu* gibi eserler yayınlayan Chul Han, kitle iletişim araçlarıyla değişen bir toplumun popüler kültüründen örnekler verir. Bu toplumların topolojilerini ortaya koyarken, çağdaş dönemde öznenin, artık modern dönemdeki gibi eleştirilere maruz kalmadığını onun yerine sürekli yaptıklarını olumlayan bir sistemin içerisinde öznenin varlığı sorgulama melekesini kaybettiğini belirtir.[194] Narsizmin izlerini yaşanılan çağda açıkça gördüğünü sık sık ifade eden Han, çağdaş dönemde öznenin ötekini soyutlayarak yaşamsal alanını kurduğunu belirtir. Yine bu sebeple örneğin *Şiddetin Topolojisi'*nde ele aldığı ve şiddetin çağdaş dönemde kaçırdığı bir noktanın da öteki ile iletişim kuramayan bir öznenin olduğunu belirterek ötekinden bağımsız bir şiddetin varlığına işaret eden "Olumluluğun Şiddeti" kavramsallaştırmasını kullanmıştır.[195] Sürekli "evet!" diyen benliklerin kolektif narsizme sebep olduğuna değinen Chul Han, insanın bu olumlayan sistem içerisinde varlık süren öznenin zaman ve mekân algısını da parçaladığına vurgu yapmaktadır. Örneğin *Zamanın Kokusu* adlı eserinde bu düşüncesini ortaya koyduğu görülür.

---

193 Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 69-70.

194 Byung-Chul Han, *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan (Metis Yayınları, 2020), 16-17.

195 Daha ayrıntılı bilgi için bakınız. Sercan Ünğan, *Byung-Chul Han Bağlamında Şiddetin Geç Modern Görünümü Üzerine Bir İnceleme.* (Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023)

Chul Han'ın kitaplarından edinilen bilgi kadarıyla etkilendiği filozoflar özellikle Hegel, Karl Marx, Heidegger, Nietzsche, Walter Benjamin, Adorno, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Zygmund Bauman ve Jean Baudrillard gibi isimler olmuştur. Heidegger'den almış olduğu varlık felsefesi, onun sanat düşüncesini daha iyi anlamada yardımcı olacaktır. Nitekim sanatı yalnızca bir bilgi alanı olarak görmeyerek sanatı yaşamın içerisinde bir varlık olarak "güzel" kavramıyla tanımlamıştır.

Felsefesinde Postmodern bir filozofun izlerini taşıyan Chul Han, gerek modern dönemin kurmuş olduğu düaliter ayrımların içinde bir tarafa daha çok meyleden düşüncesinden sıyrılarak çerçeveye geniş bir perspektiften bakma çabası, gerek *Çince yapı söküm Çakma* adlı eseri gibi Batı düşüncesi dışındaki toplumların özellikle Orta Asya'nın düşüncelerine yer vermesi gibi farklı toplumları felsefesinde kullanarak ötekine olan bakışını genişletmesi ve daha esnek bir gözlemlemeye yer açması onu diğer filozoflardan ayıran özellikleridir. Ona göre filozof, özgünlük, deha ve yoktan yaratma gibi katı fikirler terk edildiğinde, çok daha fazla düşünce esnekliğine doğru ilerlenebilecektir.[196]

Chul Han'ın eserleri incelendiğinde çoğu zaman tekrara düştüğü ve eserlerinde alıntılamalara fazla yer vererek kendi görüşlerini daha çok alıntılarla beraber kullanması onun çalışmalarında görülen eksikliklerdir. Chul Han'ın Almancayı çoğu almandan daha iyi kullandığı eserlerindeki zengin kelime oyunlarından da anlaşılmaktadır. Eserlerinde büyük bir edebiyat ve kültür zenginliğinin de iç içe girmesi sebebiyle meramını anlamak zordur. Sanat felsefesi hakkında kapsamlı düşüncelerine erişebildiğimiz *Güzeli Kurtarmak* ve *Eğlencenin İyisi* adlı kitaplarına bu bölümde daha çok atıf yapılacaktır. Byung Chul Han'ın üniversitede verdiği derslerden de anlaşılacağı üzerine kültür ve sanat kapsamında geniş bilgilere sahip olması ve bunları bir anlamda eserlerinde yayınlamasıyla sanat felsefesi üzerinde bir çalışma yapılması felsefe dünyası ve akademiye önemli bir getiri sağlayacaktır.

[196] https://web.archive.org/web/20110926225501/http://www.signandsight.com/features/2156.html 2011 yılında Literatüren adlı Alman Kültür dergisine Chul Han bir röportaj verir. Han, ötekine yer vererek zihnini yalnızca Batı düşüncesi içerisinde hapsolmuş bir felsefeden kurtardığını belirtir. Aynı zamanda Ronald Düker, yaşını sorduğunda buna cevap vermek istemeyerek bunun sebebini de benimsediği zaman felsefesi olduğuna işaret ederek, Doğu Asya kültürünün Batı'daki gibi başlangıç ve bitiş üzerine kurulu olan ilerlemeci bir tarihsellik fikrinin olmadığına vurgu yapmıştır. Bu sebeple doğum tarihini söylemez nitekim onun için ne zaman doğduğunun ve ne zaman öleceğinin bir önemi yoktur.

1. Chul Han Düşüncesinde Sanatın İzini Sürmek: Öteki ve Sanatta Öteki Unsurlar

Sanatı Heidegger'deki gibi bir varlık fenomeni olarak gören Chul Han, sanatı güzelle tanımlar. Güzel olan örtüsü açılmayan dolayısıyla bir giysinin içerisinde anlam bulur. Sanat, ritüellerini yitirmemeli ve ötekine (seyirciye, yüceye, tuvale, doğaya, lükse, dine) yer açmalıdır. Güzel olan, varlık olarak sanatın aşkın idealleri olmalı ve eğlence içerisinde yaşam süren toplumların bile eğlencenin iyisini bularak güzele katkı sunmaları gerekmektedir. Han için sanat dolayısıyla da güzel, her zaman mevcudiyetini korumaktadır. Baudrillard gibi sanatı bir form olarak ele alan Chul Han sanatın hakikatin kendisi olmamakla birlikte bağlayıcı olanlara (sadakat, iyi) tutunarak hakikate ulaştırmakta olduğunu düşünmektedir. Baudrillard'dan farklı olarak Chul Han için sanatın sonu görünürde gelmiş olsa da gizlenmesi dolayısıyla yok olmamıştır. Bu sebeple Baudrillard'dan daha fazla ümitvardır. "Çağın eğlence furyaları içerisinde başı dönen sanatın" iyisine inanan Han, sanatı ontolojik bir mevzu olarak görür ve yaşam pratiklerinde güzeli arar. Nitekim eğlencenin iyisi üzerine bir incelemede bulunarak güzeli, eğlenceyi bir tür yaşam fenomeni haline getirmiş olan Batı sanatında bulmaya çalışarak güzelin gizlendiği yerden de ancak ikili çatışmaların kurbanı olmaktan kurtularak ortaya çıkabileceğini belirtmiştir.

Han'ın *öteki* üzerine kurduğu felsefe, ötekileştirmeye sebep olan modern dünyanın karakteristik özelliklerinden biri olan düalizm kavramıyla anlaşılabilir. Düalizm, "ister bilgi, isterse etik (dolayısıyla sanat) veya politik alanları söz konusu olsun, düşüncenin birbirinden bağımsız olduğu düşünülen ikili karşıtlıklar ekseninde tesis edilmiş olması"[197] anlamına gelmektedir. Bu ikili karşıtlıklar klasik dönemin felsefesinde varlığı, hakikati ve bilgiyi beraber inşa etmekte iken modern dönemin hümanizm gerçeği ile öznenin seçiminde karar kıldığı zıtlıkların ayrışarak tek bir tarafın tahakkümü altında anlaşılmasına dönüşmüştür. Modern düşüncenin düalizminde öznenin meşru kıldığı ve seçimini kendi belirlemiş olduğu dolayısıyla özne tarafından her türlü nesnenin teorileştirilmesi ile rasyonalist bir çizgide ilerlediğini görmek mümkündür. Modern düalizmde özne-nesne ayrımı temelinde gerçekleştirilen doğa-insan, insan-tanrı, numen-fenomen gibi ayrımlar modern insanın düşünce pratiklerinde yer alan ötekileştirmenin bir alt zeminini örmüştür. Nitekim düalist ayrımlarla beraber tahakkümü meşru gören zihin

[197] Kasım Küçükalp- Ahmet Cevizci, *Batı Düşüncesi* (İstanbul: İSAM, 2017), 156.

fenomenal dünyada bunun pratiklerini diğer öznelerin ve nesnelerin üzerinden ötekileştirme mantığı ile gerçekleştirmektedir. Modern sanat ile öznenin nesneyi alımlama mantığı ile değişikliğe uğradığını modern dönemin sanatı altında ele alınmıştı. Han'ın hem genel anlamda felsefesinde hem de özel olarak sanat felsefesinde ötekileştirme mantığı bu düalizm düşüncesi ile okunmalıdır.

Chul Han'ın felsefesinde *öteki* büyük bir önem taşımakta; yazdığı eserlerin çoğunda ötekinin yokluğundan yakınarak geç modern[198] dönemde her anlamda ötekinin yitirildiğini düşünmektedir. Chul Han, tıpkı Baudrillard gibi sanatı bir form[199] olarak görerek sanatı düalizm düşüncesinden kurtarmaya çalışır ve onu tahakküm altına alabilecek başka unsurlardan uzak tutar. Bu sebeple Batı sanatının ötekileştirerek sanatı yavan bir forma dönüştürdüğünü düşündüğü unsurları *Eğlencenin İyisi* adlı eserinde edebi bir dille ele almıştır. Dolayısıyla sanatta ötekinin izlerini aramaya çalışan bir filozofun düşüncelerini tespit etmeye çalışmak onun diğer konulardaki görüşleri ile mündemiç bir sanat felsefesini yazmak anlamına gelecektir. Bu sebeple Han için sanatta *ötekinin* ne anlam ifade ettiğini ve günümüz sanatında nasıl yitirildiğini tespit etmek onun felsefesi için önemlidir.

Chul Han'ın kült eserlerinden biri olan *Şiddetin Topolojisi*'nde premodern modern ve geç modern dönemdeki şiddetleri ele almaktadır. Bu şiddetleri daha çok bir ötekine bağlayarak açıklar ve günümüz şiddetini olumluluğun/aynılığın şiddeti olduğundan bahsetmektedir. Chul Han'a göre hem modern öncesi dönemde hem de modern dönem içerisinde şiddetin asıl unsuru ötekiyle kurulan ilişkidir. Modern özneye bakıldığında özgürlüğe ulaşması için gösterdiği çaba genel olarak ötekinden kurtulmaya yönelik olmuştur. Ötekileştirme mantığından yola çıkarak kendinden başka bir toplumu aşağılık psikolojisine sokma girişimleri olarak okunabilecek Oryantalizm gibi fikri çatışmalar ötekileştirmenin toplum için belki de en çok zarar veren çalışmalarından biri olarak görülebilir. Modernizmin ötekileştirme pratiğinin deneyimlerini aşırı şiddetli bulan

[198] Geç modern kavramı, postmodernizmi farklı algılayan Han'ın da başka filozoflar gibi kullandığı bir kavramdır. Bu kavramla postmodernizm modernizmin giderek şiddetlenerek varlığını devam ettirdiği vurgulanmaktadır.

[199] Sanatın form olarak ele alınmasına yapılan vurgu, sanatın esnek bir yapıya sahip olduğunun anlaşılması ve onun hakikatin kendisi olmadığını belirtmek içindir. Nitekim Han da Baudrillard da sanatın kendisini hakikat olarak görmez. Han daha çok bunu güzeli bir örtünün altına saklayarak ya da bir kalkan olarak görerek biçime yaptığı vurgularla ifade ederken; Baudrillard *Sanatın Komplosu*nda açıkça sanatı bir form olarak gördüğünü belirtmiştir.

postmodernizm ise ötekinin aşağılanan bu varlığını kendince fark ederek kutsallaştırma yoluna gitmiş ancak bu faaliyeti görünüşte kalarak, çokluk içinde yine ötekine ulaşmayı başaramamıştır.[200] Nitekim bu sefer ötekilerin yüceltilmesi neticesinde "öteki" ya yok edilmiş ya da içi boşaltılmış bir kavram olarak kalakalmıştır. Herkesin bireyselliğine saygı duyan özelliği ile postmodernizm ötekinin ne anlama geldiğini tam manasıyla kavrayamayarak aslında her bireyi kendi içindeki sorunları ile baş başa bırakmış ve Chul Han'ın bugünkü şiddetin kaynağı olarak gördüğü depresyon içine hapsetmiştir. Ontolojik olarak ben ve öteki ayrımından kurtulabilmek mümkün olmasa da ötekini hakkıyla anlayabilmek için benin sınırlarını öğreten ve bu sınırlamaların neticesinde biz olabilme tasavvuruna kapı aralayabilmek gerekmektedir. Dolayısıyla tahakküm kurarak ötekini ve sadece beni anlayabilmek için inşa edilen yapay öteki her zaman şiddetli ve yıkıcı olacaktır.[201]

Chul Han, ötekinin varlığı ile daha sağlam bir benliğin inşasına zemin hazırlamaktadır. Öteki ile yitirilen herhangi bir bağ sadece eleştirinin değil aynı zamanda takdir edilmenin de yokluğuna işaret ederek kişinin sadece kendisini beğenen öznelere dönüştüğünü öne sürer. Günümüz üretim ilişkilerinde sıklıkla karşılaşılan bu ödüllendirilme/takdir edilme krizi özgün ve tam anlamıyla tamamlanmamış sanat eserlerinde ya da satın alınan ürünlerde de aşikârdır. Sürekli bir tempo ve çalışma içerisinde dönen günümüz performans öznesi her zaman ürünlere karşı duyulan merakın devam etmesi gayesiyle ortaya çıkardığı ürünlerin ucunu açık bırakmaktadır.[202]

Özgürlüğün geç modernizmde en önemli yaşam faktörü olduğu için öteki olumsuzluğun ayağını temsil etmesi dolayısıyla ötekini ortadan kaldırmaktadır. Olumluluk felsefesi üzerine süregiden geç modern dönemde bu olumlama ancak ötekilerin yok olmasıyla gerçekleşmektedir. Neoliberalizm özgürlüğün propagandasını yaparken özgünlük/ otantiklik üzerinden söylemler geliştirerek kişinin üzerinden sömürü yapar ve kişinin bedeninden yola çıkarak narsist, sürekli yeni performansları başarmasına dayalı olarak tatminsiz ve mutsuz kişilikler üretir.[203]

---

[200] Ünğan, *Byung-Chul Han Bağlamında Şiddetin Geç Modern Görünümü Üzerine Bir İnceleme, 110*.
[201] İbrahim Kalın- Nurullah Koltaş, *Ben, Öteki ve Ötesi* (İstanbul: İnsan Yayınları, 2017), 13.
[202] Byung-Chul Han, *Şiddetin Topolojisi,* çev. Dilek Zaptçıoğlu (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 36.
[203] Byung-Chul Han, *Kapitalizm ve Ölüm Dürtüsü,* çev. Çağlar Tanyeri (İstanbul: İnka Yayınları, 2021), 27.

Chul Han, geç modern dönemde oluşturulan bu performans öznesinin, düalizm düşüncesi ile özgünlük fikrini ve hakikati bir anlamda hapsettiğini düşünmektedir. Batı düşüncesinin yanında Uzakdoğu kültürü olan Çin'in ötekini dışlamadan ürettiği ürünleri örnek vererek onların kopyalama mantığına vurgu yapar. Bu kopyalama eserlerine de yansımakta ve orijinal olan ürünün ortaya çıkması neticesinde onu sürekli dönüştüren bir süreç içerisine dâhil olmaktadır. Batı'nın varlığın özünü dondurmak, onu saklamak üzerine kurulu olan sanat anlayışı bulunurken, Çin'de varlığın özünü dönüştürerek yaşatmaya çalışmak üzerine bir felsefe bulunmaktadır. Bu iki düşünceyi kendi kutsal eserlerinden örnekleyerek gösterir Chul Han. Sıklıkla kiliselerin mimari yapılarında görülen ve geçirgenliği yadsıyarak pencere ve kapıların dışarıyla ilişkiye açılması sebebiyle az olması ya da Chul Han'ın ifadesiyle antik Yunan'da geçilmez ya da erişilmez anlamında kullanılan *adyton* kelimesi aynı zamanda Yunan tapınaklarının en kutsal odası olarak iç mekân anlamında kullanılması Batı'nın varlık anlayışının tözsel tezahürleridir. Han Batı düşüncesinin bu orijinallik fikrine Platon'un güzeli alımlamasını örnek vererek güzelin yalnızca kendisine benzeyen değişmez bir varlık anlayışına dayanmakta olduğunu belirterek kuru taklitte özgünlüğü ve saflığı yok eden bir şeytânilik gördüğü için Platonun bu sanatçıları devletinden kovduğunu ifade eder.

Ancak mutlaklığı reddeden Çin düşüncesinde, hiçbir şey kendinden uzak tutulamayan ve dışa dönük sürekli açık olan Taoist tapınağı dönüşüme izin veren bir düşüncenin izlerini taşımaktadır. Yine bu tapınaklar her fırsatta dönüştürülerek yenilenmektedir. Sürekli bir dönüşüme dayanan bu düşünce, sanat eserini ya da bir yapıyı daha yeni kılarak çağın insanıyla iletişim kurabilecek olanağı bulacaktır. Han için Batıda sürekli orijinalliği koruma adına restorasyona alınarak halka kapanan eserler iletişimini toplumla kesmektedir. Hatta Chul Han Batı'nın bu orijinalliği korurken sürekli naylon iskeleler etrafında orijinale yakın bir parçasının üretilmeye çalışılarak geçirilen zamanın Doğu Asya ülkelerindeki mantıkla da daha sonra eşitleneceğini belirtir. Nitekim bozulan ve yıpranan orijinal parçaların sürekli yenilenme çalışması uzun zaman sonra tek bir orijinal parça kalmayana kadar devam ederek başka bir yapıya dönüşecektir.[204]

Chul Han'ın bu tespitlerinin Baudrillard düşüncesiyle benzer olduğu görülmüştür. Nitekim Baudrillard da *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı eserinde Batı'nın orijinali koruma

[204] Byung-Chul Han, *Çakma: Çince Yapıbozum*, çev. Sibel Atam (İstanbul: Telemak Kitap, 2021), 15-17.

bahanesiyle Lascaux Mağarası'nın ziyaretini yasakladığını fakat beş metre ötesine aynı mağaranın benzerini inşa ederek serginin devam etmesine izin verdiğini belirtmiştir. Kopyalama neticesinde gerçeği de artık bir kopya haline gelmiş hatta sadece bir dürbün deliğinden bakılacak kadar da soyutlanmıştır. Dolayısıyla Batı'nın değiştirilemez tözsel sanat fikri Çin'in dönüşen kopyalama fikrinden çok daha yapay bir hale dönüşmeye başlamıştır.[205]

Sanatta orijinallik düşüncesi, Batı'nın bu tözsel anlayışı ile gelişmiş olsa da Batı da bu özgünlüğüne sadık kalamamaktadır. 17.yy'ın biçimcilik anlayışı ile kazılardan çıkartılan herhangi bir nesne artık eskisinden daha fazla müdahaleye tabi tutulmaktadır. Bernini'den örnek veren Chul Han, Mars heykeline Ares Ludovisi'e keyfiyen bir kılıç kabzasını eklediğini söyler. Dolayısıyla kült değerler, sergi değerine dönüştürülerek Batı düşüncesinin özgünlüğe dair olan düşüncesini yitirmiştir. Han, Uzakdoğu düşüncesinin bu akışkan özgünlük fikrini varlığa karşı olarak farka alan açması sebebiyle önemsemektedir. Nitekim Batı'nın sabit töz anlayışının yanında farklı bir yapıbozumu görmek kopyalamanın, orijinalliğin farklı bir veçhesiyle karşımıza çıkması demektir.[206]

Chul Han Batı'nın özgünlüğünü yitirmesini, değişen ve anlamsızlaşan töz fikri ile açıkladıktan sonra Adorno'nun sanat anlayışına vurguda bulunarak değişimin eserlerin içsel özünde olması gerektiğini belirtir. Adorno'nun sanat anlayışı değişikliğe açık, tinsel ve canlıdır. Kendisini içerden değiştiren sanat eserleri zenginliği ve derinliği ile tamamlanarak kendisini güncel tutmayı başarır. Çin düşüncesini Adorno'nun içsel dönüşüm fikri ile eleştiren Han, Çin düşüncesini ruhsal ve manevi anlamlardan uzak bulur. Çinli herhangi bir sanatçının eserleri istenirse tümüyle değiştirilir ve niyetleri dahi farklılaştırabilecek bir düşünceye izin vermektedir. Böylece sahte olan eserler orijinal olan eserlerden çok daha fazla sanat tarihine mal olur. Çin düşüncesinde kopyalama düşüncesi onlar için bir hayranlık ifadesidir. Yaratımın farklı bir veçhesiyle karşımıza çıkan bu düşüncede satın alma nesneleri olarak görülmeyen sanat eserleri uzmanlaşılması gerekilen eserler olarak görülmektedir. Bu ise Uzakdoğu'nun doğayla olan canlı iletişimlerinin ya da varlığa bakış açısının bir yaklaşımı olarak görülebilir.[207]

---

[205] Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 24-25.
[206] Han, *Çakma*, 74-75.
[207] Han, *Çakma*, 16.

Sanatta imza meselesinin de bu anlamda Çin düşüncesinde Batı düşüncesinden daha farklı bir biçimde algılanmaktadır. Batı düşüncesinde eserin altındaki imza eserin bittiğine ve eserin başka kopyalamalara izin vermediğine dair bir gösterge konumunda iken Çin sanatında ise imzanın yerine damga mühürleri bulunur. Böylece bu sanatta hiçbir şey nihayetlendirilmeyerek yeni bir iletişim alanına izin vermek anlamına gelmektedir. Han, bu durumu "arkadaşlığa izin veren sanat" olarak yorumlamaktadır.[208]

Chul Han'ın öteki kavramlaştırmasını sanatın içerisinde çok açık bir şekilde görmek mümkündür. Nitekim *güzeli kurtarmak* ifadesinin *ötekini kurtarmak* anlamına geldiğini açıkça ifade etmiştir. Sanatta *öteki*, hem özneler hem de nesneler bağlamında düşünülmelidir. Dolayısıyla bu öteki, kimi zaman sanat eserini alımlayan bir seyirci, kimi zaman sanat eserinin oluşumunda etkisi bulunan bir düşünce ya da sanat eserinin oluşumunda kullanılan malzemeler olabilmektedir. *Klasik ve Modern Dönem Bağlamında Sanatın Kavramları* başlığında sanatın klasik dönemden modern döneme geçişi esnasında sanatın alanlaşmasına bağlı olarak pek çok unsurdan tasfiye edildiği açıklanmıştır. Gerek güzelin yanında klasik dönem içinde yer alan "iyi", güzelin modern dönemde kaybetmiş olduğu "yüce", sanatın Rönesans sonrası perspektif anlayışı ile kaybettiği "ışık", "mesafe" ve güzelin dijital ortamda like/beğenme ile kaybettiği eleştiriler ve olumsuzlamalar bugün sanatta ötekini yitirmeye dair örneklerdir. Chul Han'ın da sanatta bu tasfiyenin ötekileştirme mantığı ile kurulduğunu tespit etmiş olduğu düşünülürse onun sanat düşüncesindeki yansımaları şu maddelerle verilebilir:

a. Pürüzsüzlük İdeali ile Ötekileştirme

Chul Han pürüzsüzlük kavramı üzerinden sanatta geç modernizmin olumluluk şiddetinin yansımalarını göstermektedir. Günümüzde her şeyi hızlıca tüketen topluma dikkat çeken Chul Han, tüketiciliğin en büyük sebeplerinden birisinin toplumun pürüzsüzlük anlayışından kaynaklandığını ifade eder. Pürüzsüzlük, sürekli pozitife işaret eden ve negatif hiçbir şeyi kabul etmeyen bir nitelemedir. Tıpkı sosyal medyada beğeni ve paylaşımın olumsuzluğu çağrıştıran herhangi bir ifadeye yer vermemesi gibi gerçekte de bu düşünce herhangi bir olumsuzluğa karşı sabredemeyen toplumun varlığına işaret etmektedir. Pürüzsüz estetiğin modern dönemle beraber özellikle de yüce ve güzel

[208] Han, *Çakma*, 66.

ayrımının başlamasıyla ortaya çıktığını söyleyen Chul Han için, yine çağdaş sanatı da en iyi tanımlayan kelimenin de pürüzsüz olduğunu ifade eder.

Chul Han felsefesine genel anlamda bakıldığında Zygmund Bauman felsefesinin izlerini görmek mümkündür. *Akışkan Modernite* eserinde Bauman, çağdaş zamanlarda ön plana çıkan fitnessın sağlıklı beden ideali üzerine yapmış olduğu tespitlerini Chul Han, pürüzsüzlük düşüncesi çerçevesinde ele alır.[209] Han, Bauman'ın bu düşüncelerinden mülhemle güzel içerisinde de hiçbir pürüz istemeyen toplumun sağlıklı hayat arzusuna vurgu yaparak ölümü silmeye çalışan ve onu şehir merkezlerinin en ucuna itekleyerek mezarlarını göz önünden atan toplumların çarpık şehir mimarisi sistemlerinden yakınmaktadır. Han için artık bu çağda yaşamak için gereğinden fazla ölü ve ölmek için de çok fazla diri bireyler bulunmaktadır. Sürekli pürüzsüz bir sağlık düşüncesi edasıyla anlaşılan güzellik bu dirilikle ölümün tadına bakmadığı müddetçe anlaşılmayacaktır.[210]

Han'a göre yüce ve güzel ayrımı, çirkini güzelin karşısına alarak her türlü felaketi olumlayan bir sistem üzerine inşa etmeyi amaçlamaktadır. Chul Han'ın "felaketin estetiği" kavramlaştırması ile Adorno'nun "estetik biçimlendirme" olarak yorumladığı çirkin-güzel zıtlığından meydana gelen doğal güzel düşüncesine yer vermektedir. Adorno için güzelin kırılgan bir yapısı vardır ve bu kırılganlığını karşısındaki çirkinden almaktadır. İkisinin çelişkili bir durumda olduğu bu durumda aslında güzel, tam olarak çirkini dışlamak yerine ona onunla bütünleşmesi için alan açmaktadır. Adorno bu durumu şatonun içindeki güzel ile onu çevreleyen ve kendisini açlığa mahkûm eden çirkinin savaşını örnek verir: Doğadan ayrı kalmış olan güzel bütün halindeki doğadan uzak kalmış ve çirkinin tehlikesini üzerinde hissederek kırılmıştır. Ancak o, tam anlamıyla biçimlendirme görevini yerine getirmek için doğada özgür olmalı ve çirkinle mutabakat sağlamalıdır. Dolaysıyla Han'ın da ifade ettiği gibi kendisinin *donuk bir ışığa dönüşmemesi* için düşmanına ihtiyaç duymaktadır. Şatodan kaçarak doğaya hapsolursa

---

[209] *Akışkan Modernite* eserinde Bauman, kişisel bir deneyim gibi zannedilen fitnessın aslında kapitalist bir sisteme hizmet etmesi sebebiyle totalde sağlığın tüketime dönüştürülmesine hizmet ettiğini belirtir. Sürekli olarak sağlıklı bir birey yaratmanın aslında sağlıksız bir düşünce olduğunu düşündürten bu düşünceleri ile Bauman, günümüzde sağlık denilince asla hastalığa tahammül edemeyen topluma dikkat çeker. Nitekim sürekli sağlıklı olmak için atılan gıda takviyeleri, her zaman dinç olmak için yapılan fitness sporları olumsuz hiçbir şeyi hayatında istemeyen pozitif toplumun düsturları olmuştur. Kapitalizmin ise bundan çıkarı ise fitness spor salonları, gıda takviyeleri, sürekli olarak bu deneyimleri kontrol edecek bir fitness hocası ve diyetisyen olacaktır. bk: Zygmunt Bauman - Sinan Okan Çavuş, *Akışkan Modernite*, 2017, 125.

[210] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 48.

doğayla özdeşleşecek ve aslında kendi oluşunu da kaybedecektir. Chul Han bu sebeple güzeli şatonun içerisine girecek olan düşmanına (çirkine) karşı yenilmesi ve ancak onu baştan çıkararak onunla bütünleşmesi ile varlığı biçimlendirme özelliğinin ortaya çıkacağını belirtir. Bu durumda güzel, bir yenilgiye değil daha yüksek bir özgürleşmeye doğru kendisini götürecektir. Felaket ile bunalımı, çirkin ile hortlağı ve ötekinin aniden zorla içeriye girmesi ile aynının donup kalması içinde güzel oluşmaktadır.[211]

Chul Han için çirkin, güzel için bir ötekidir ve güzel onu Kant'ın estetik düşüncesi ile kaybetmiştir. Nitekim Kant'ın mezar taşındaki yazısına[212] dikkat çeken Chul Han, Kant'ın hem felsefesinde hem de ölümünde güzeli ve yüceyi muhayyilesine hapsettiğini iddia eder. Nitekim "yıldızlı gök" ibaresi dışarıyı temsil ediyor gibi görünse de ikinci ibare olan içteki ahlak yasası aklının içselliğine yayıldığının bir göstergesidir. İkinci ibare birincisini ele geçirmiştir. Kant için yıldızlı gökyüzü felaketi içermez.[213] Dolayısıyla Chul Han Kant'ın ötekini öldürdüğünü adeta mezar taşında ifade ettiğinin altını çizer. Modern dönemin ötekini dışlayarak anlamaya çalıştığı güzel Kant estetiği ile bütünleşmiştir. Ancak mezar taşına dahi bu minvalde yazılan yazı Kant için dünyada çözümleyemediği bu meselenin, ucu açık kalan bir mesele olarak kaldığını görmek zor değildir. Han için ötekinin bir bakışı, bir tehdidi olmadan güzelin nefeslerini hissetmek olanaksızdır. Bu sebeple Adorno'nun bağdaşım kurduğu güzel ve çirkin, Chul Han'ın sanat felsefesinde ötekiyle kurduğu bağ açısından önemlidir. O burada güzeli, Adorno'nun felaket içinde gördüğü estetikte bulmaktadır.[214]

b. Doğayı Ötekileştirme Bağlamında Yüceyi ve Lüksü Ötekileştirme

Doğa ile sanat arasındaki ilişki doğanın ortaya çıktığı ilk yaratıma kadar götürülebilmektedir. Doğanın gizemlerle dolu canlıları, içerisinde barındırmış olduğu uyum ve düzeni bir yaratıcıyı dolayısıyla da bir sanatçının var olduğuna dair şüpheleri her zaman korumuştur. Doğa, kadim dönemde *physis* olarak algılanmış ve insanın kendi fıtratı ile keşfedilmeyi bekleyen bir canlı olarak görülmüştür. Modern dönemde hümanist düşünce pratiklerinin etkisi altında doğa, öteki olarak algılanarak öze-nesne düalizmi içerisinde canlılığını kaybetmiştir. Modern dönemle beraber doğa gizemini matematik ve

---

[211] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 47.

[212] İki şey sürekli yenilenen ve artan bir hayranlık ve haşyet ile zihnimi doldurur, üzerimdeki yıldızlı gökyüzü ve içimdeki ahlak yasası. (Kant'ın mezarlığında bulunan yazı.)

[213] Felaket anlamına gelen desaster aynı zamanda yıldızsız, talihsiz anlamına gelir.

[214] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 43.

geometrinin cetvelleri ile keşfedilmeyi bekleyen değil, kullanıp değer verilmeyen bir araca dönüştürülmeye başlanmıştır. İnsanın sanatını doğanın sanatından üstün görerek onunla iletişimini kesen deha, postmodern dönemde aşağılanan ve sürekli alaya alınan bir ironi haline getirilmiştir. Elbette insanın sanatı doğadan öğrendiği söylenebilir. Nitekim ilk başlarda mağaralarda ya da günlük kullanılan tabak, çanak gibi araç ve gereçlerde bir hayvan çiziminin veya çiçeğinin yapılmış olması, doğayı taklit ederek üretilen araçların varlığı, doğanın insanın sanatçı haline gelmesinde ilk öğretmen olduğu söylenebilir. İnsan bir şeyin benzerini üreterek nesneler üzerinde güç kazanması ile ve doğadan aldığı ilhamlar neticesinde daha yaratıcı düşünerek yeni bir şeyleri ortaya çıkarması ile ustasını geçen çırağa benzemiştir. Han gibi öteki kaygısını felsefesinde taşıyan filozoflar ustasına minnettar bir çırağın, özüne sadık kalan öznenin varlığını önemsemişlerdir. Bu sebeple doğa onlar için bir öteki konumunda değil kendisini inşa ederken yardımı dokunan bir arkadaş konumunda görülmüştür.

Adorno'nun *Estetik Teori* adlı kitabından esinlenerek Kant'ı eleştirdiği noktalara dikkat çeken Chul Han, Adorno'nun yücelik ile öznenin kendisi dışında bir ruhaniyeti aradığına dikkat çeker. Adorno'ya göre, yücenin görevi sadece özneyi kendini hapsettiği hapishaneden çıkarmaktır. Doğanın karşısında kendi kapasitesini fark eden özne, kendi doğallığına bürünmesine sebep olacaktır. Çünkü doğayı bir anlamda anlamak ya da onu yüce sayesinde anmakla özgünlüğünü konumlandırdığı noktadan çıkmasına ve kendine karşı duyduğu sarsılmaz inadını çözmektedir. Adorno'nun öznenin yüce karşısında ağlama betimlemesi, öznenin aslında doğaya tahakküm kuran düşüncesinden çıkması anlamındadır. Özne ağlarken küçük düşmez sadece kendisinin dışına çıkar. Chul Han Adorno'nun estetik tecrübesini öznenin kendisinin farkına vararak aldığı keyif olarak değil, öznenin sarsılarak kendi sonluluğunun farkına varma anlamında bir sarsılma olduğunu ifade eder.

Modern dönemle beraber Adorno'nun bu eleştirileri Han'ın *ötekini kovmak* üzerine kurduğu modern ve geç modern felsefesine dair görüşlerine uygun düşer. Nitekim doğa, aslında sanat için bir ötekidir ve modern dönemle beraber sanat, doğayı karşısına alarak tek sanatçı olarak kendisini görmeye meyletmiştir. Doğa, tanrı, yüce veya diğer insanların fikri modern dönemde tasfiye edilmekle beraber postmodernizm/geç modernizm döneminde ötekini sanattan kovma eylemi sanat eserlerinin biçimlerine geçmiş ve sanatta çerçeveyi, tabloyu, boyaları, toprağı, ışığı ortadan kaldırmıştır. Postmodern dönemle

beraber ortadan kaldırılan bu türden ötekiler, Baudrillard'ın da vurguladığı gibi oyunun efendisi olarak öznenin varlığını çoktan yok ederek yerine nesnenin efendiliği geçmiş özneye ironik bir bakışla alay etmektedir.[215]

Doğal güzellik tüketimden, ruhun metalaşmasından uzak kalmak isterken aslında üzerinden herhangi bir faydayı ele geçirecek olan elden yüz çevirir. Bu postmodern estetiğin, nesne üzerinden bir anlamda fayda elde etmeye çalıştığı sanatın da yerilmesi anlamına gelir. Dijital güzeli, doğanın güzeli karşısına koyan Han'a göre dijital güzel, tam anlamıyla pürüzsüz güzelin bir örneğidir. Kusuru veya engebeleri barındıran insandan tamamıyla uzak olan dijital güzelin *Güzel'i Kurtarmak* adlı eserde zamanı dolayımsız bir şimdi olarak ifade edilirken bu zamansallık eleştirilir. Nitekim onun karşısında gördüğü doğal güzelin zamanı gelecektir ve Chul Han onun bu zamansallığını *auralı uzaklık* olarak betimler. *Auralı uzaklık* aslında doğayı tüketmek isteyen her şeyden doğanın korunmasına sebep olmaktadır. Adorno'nun doğanın asaletini henüz var olmamışlıkta bulduğu gibi Chul Han da dijital güzelin karşısında doğayı bir tür mesafeli varoluşla tanımlar. Sanatın güzeli, doğanın güzeli karşısında değildir. Sanat daha çok doğanın güzelliğini saklayarak onu taklit ederek onunla özdeşleşir. Dijital güzel ise özdeşleşmek yerine farkları bir araya getirerek çeşitlilik sunar. Bu farklar tüketilebilir ve kullanılabilir olmalıdır. Chul Han burada insanın kendi kendine kurduğu bu dijital dünyanın kalıcı olarak kendisine dönen bir öz bakış olduğunu ifade ederek narsist bir tutuma dikkat çeker. Çünkü dijital ağı ne kadar kendi etrafına örerse o kadar çok korumacı bir özne profili ortaya çıkacaktır. Bu yüceyi, zihne indirgeyen muhayyilenin durumuna benzer. Yine içerisinde hiçbir hayret ya da merak görülmez. İnsanlar bu sefer modern dönemdeki gibi sadece bedenlerini beğenmekle kalmaz aynı zamanda kendi oluşlarını beğenerek daha da narsistleşen bir eğilime doğru yol alırlar.

Doğanın ötekileştirilmesi farklı veçhelerle ortaya koyulabilir. Nitekim doğanın sanat ile mi yoksa ayrı olarak mı ele alınacağı meselesi Modern Dönemin düalizm düşüncesi ekseninde sıklıkla tartışılan bir mesele olmuştur. Chul Han doğayı lüks ve yüce kavramları ile tekrar düşünülmesi gerektiği noktasında önemli bir ayrıntıya dikkat çekmiştir.

[215] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 39.

(1). Yüceyi Ötekileştirme

Güzel ve yüce ayrımı, modern dönemin estetiği ile başlamış ve dolayısıyla Han için pürüzsüzlüğün adımları da ilk olarak modern dönemle birlikte atılmıştır. Nitekim modern dönemin dehası güzeli beğenme nesnesine dönüştürerek insan aklına içkinleştirmiş olduğu yüce sayesinde pozitif bir güzelle buluşmuş oldu. Chul Han klasik ve modern dönemin güzele dair düşüncelerini ayırarak, Platonu örnek olarak gösterdiği klasik dönemdeki güzelin içinde yüceyi de barındırdığına dikkat çekmektedir. Kavramlarla klasik felsefenin sanat anlayışına dair yazılan bölümde güzel, platon düşüncesi bağlamında açıklanmıştı. Platon'un güzellik anlayışı kalıcı, mutlak ve tek üzerine harikulade güzel ve ilahi güzel olarak ifade edildiğinde aşkın bir boyut kazandığı aşikârdır. Chul Han için bu güzellik anlayışı, öznenin beğendiği nesneyi olumlamak yerine onu dehşet içinde bırakarak şok eder. Ancak bu şok edici etki bugünkü çağdaş sanatın başlangıcı olarak görülen Avangart sanat veya Dadaizm akımının hedeflemiş oldukları şok etkisinden oldukça farklıdır. Birinde amaç alaycı bir üslup kullanarak şaşırtmak iken diğerinin şok etkisi tamamen doğal bir biçimde gerçekleşerek öznenin ulaşmayı hedeflediği güzelliklerin yüce olanda zaten var olduğunu görmesinden gelmektedir. Dolayısıyla Han'ın da ifade etmek istediği gibi, Platon'un yüce ve güzelin bir arada bulunduğu harikulade güzel günümüzün güzel estetiğinden çok başkadır.[216]

Güzel ve yüce üzerine yazdığı eserle dikkat çeken Edmund Burke, modernizmin estetiğinin oluşmasında önemli rol oynadığı belirtilmişti. Han'ın Burke felsefesi üzerinden devam ederek modernizmin estetiğinde pürüzsüzlük algısının yüce ayrımıyla başlayarak neticede maddileşen ve dolayısıyla bedene indirgenen bir güzelin varlığına değinmektedir. Nitekim Burke için dokunma, tatma, koklama ve duyma gibi duyuların güzelin karşısında harekete geçmesi gerekir. Bu duyuların haz alması için pürüzlü ve köşeli bedenler dâhil hiçbir pürüzün veya rahatsızlık verecek bir acı hissinin olmaması gerekmektedir.[217]

Han bu sebeple güzelliğin asli özelliği olarak pürüzsüzü konumlandırdığını belirtir. Her türlü köşe ya da ani çıkışan engebeleri güzelin karşısında yer almak anlamına gelecektir.

---

[216] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 18.

[217] Werner Strube- Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen: Neu eingel. u. hrsg. v. Werner Strube*, çev. Friedrich Bassenge (Hamburg, 1989), 193.

Formun değişimi, sanata bir özellik kazandırsa da bu değişimin sert geçişlerle birlikte olmaması gerektiğini belirten Burke, bir yandan da Batı'nın Hristiyan kiliselerin ki (daha çok Katolik kiliselerin) mimarisine karşı da bir eleştiri sunmaktadır. Nitekim modernizm, sadece güzelliği yüceden ayırırken metafiziksel güzelden arınmaz aynı zamanda ilahi olan tanrısal güzellikten de arınma amacını gerçekleştirir.

Chul Han için Burke'nin yüceyi öznenin tahakkümü altına alması ile öteki olan da yabancılığını kaybeder. Özne, karşısına çıkabilecek acıyı ya da korkuyu ölçebileceği ve zahmetli görülecek olan yükü kaldırabileceği bir biçime dönüştürmesi neticesinde ötekini de ele geçirmektedir. Ötekini stabil hale getirme durumu, ötekine karşı bakışını iyi bir konuma getirmez. Aksine aslında görmezden gelme durumuna düşürür. Chul Han bu durumu Kant'ın yüce ayrımıyla açıklar. Han, Kant'ın estetiğinde ötekileştirilen yücenin sonucunda estetiğin *oto erotik* bir biçim kazandığını vurgular. Güzel nesneye dair değil özneye dair bir his olduğu için öznenin kendisinden kurtulmasına izin veren bir ötekiliği yok eder. Farklı olanla karşılaştırıldığında kendi kusurlarını görebilen bir güzel yoktur burada. Han için Kant'ın bu *oto erotik* durumu öznenin kendi kendisini beğenmesine yol açmaktadır.[218]

Dolayımsız haz üzerine kurulu olan Kant Estetiği yüceyi özne aklına zapt ederek doğayı da karşısına alır ve kendisini üstün görür. Yücenin akılda oluşturduğu sonsuzluk fikri Kant'a göre kasıtlı olarak yanıltıcıdır. Bir anlamda kasti olarak yücenin doğaya yüklenen bir sonsuzluk anlamı ile değiştirildiğini ifade eder. Yüce de Kant için, nesnenin hissi olarak değil öznenin bir hissi olarak görülür. Bu sebeple de Chul Han yüceyi de tıpkı güzel gibi Kant estetiğinde kendi kendine hissettiği *oto erotik* bir his olarak görür. Chul Han bu tür bir estetik anlayışının kendi içinde hapsedilmesi ile bir anlamda kendi kendisinin felaketi haline geleceğinin vurgusunu yapar. Estetikte *oto erotik* öznelliği aşmanın yolu ise ötekinin güzelliğini fark etmekle mümkündür. Fakat postmodernitenin çoğulcu perspektifine dayanan ve güzeli ancak tüketim kültürünün bir parçası olarak ötekinde eriten bir anlayışın da ötesinde bir düşünceye vurgu yaptığının altını çizen filozof, post modernitenin yüceyi güzelin karşısına koyarak ele aldığı estetiğinde güzel ve yücenin gerçek konumlarını anlayamadığını belirtir. Bu ayrımın son bulması için

[218] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 49.

ancak estetikte öznel yargıların belirlediği güzel ve yüceden arınmak gerekirken aynı zamanda ikisinin de birleştiği bir ana kaynak bulunmalıdır.[219]

Chul Han'ın güzel ve yüceyi aradığı kaynak aslında fizik ve metafizik dayanaklardan daha başka bir dayanağa işaret etmektedir. Bu bir anlamda Platon'un güzelin kendisi olarak gördüğü *harikulade güzellik* ya da kaynağını ilahi bir varlığa dayandıran Tanrı anlamına gelebilmektedir. Nitekim doğayı tahakküm altına alarak kendi temellendirmeleri üzerinde kurduğu dünyanın karşısına "yeryüzü" nü koyan ve insanın tam da bulunduğu yerin keşfine çıkması gerektiğinin bir çağrısını yapan Han, *Yeryüzüne Övgü* adlı eserinin girişinde bir ütopya sunarken gizemlerle dolu bir evreni kırılgan ve güzel hayal ederek dinamik bir evrenin resmini çizer. Bu resmin sanatçısı ise gizemin ve güzelliğin de kaynağı olan Tanrı'dır.[220]

(2) Lüksü ötekileştirme

Lükse dair pek çok filozof olumlu ya da olumsuz görüşlerde bulunmuştur.[221] Fenelon, Mandeville, Hume gibi isimler bunlardan birkaçıdır. Örneğin Fenelon için lüks erdemsizliğin anası iken Mandeville için uygarlıkların büyümesinde önemli bir rol oynayarak pek çok fakire iş kapısı sunarak insanları çalışmaya itekleyen bir unsurdur. Hume ise lüksün olumlu ya da olumsuz anlaşılmasına müsait bir konumda durduğunu belirten, çoğu zaman İslam Felsefesinde ve Antik Dönemde (Aristoteles başta) görülen altın orta misali erdemlerin bir denge içerisinde konumlandırıldığında iyi ahlakın ortaya çıkacağına duyulan inanca benzer. Hume'a göre lüksün insanların zihni ya da bedensel duyularını tatmin edişinde yardımseverlik ya da cömertlik gibi erdemlerin yozlaşmasına sebep oluyorsa kötüdür. Ancak Hume lüksün kesinlikle var olması gereken bir unsur olarak ele alır ve insanların ona ayak uydurmasını diler. Dolayısıyla Hume'nin felsefesinde lüks, bir alamda insanın iyi özelliklerini ortaya çıkaran bir unsurdur.[222]

Han için lüks düşüncesi, insanların temel özelliği olarak görülen doğadışılık yani doğaya aykırı olana eğilimdir. Sanat ve kültür aslında bizzat insan unsuru olmasından mülhemle

[219] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 23.
[220] Byung-Chul Han, *Yeryüzüne Övgü*, çev. Ahmet Öz (İstanbul: İnka Kitap, 2022), 9-11.
[221] Özellikle İskoç Aydınlanması ve Lüks üzerine doyurucu bir makale: Felsefe Dünyası Dergisi, Sayı: 77, Yaz 2023, ss. 65-88. Lüksle ve Lükse Karşı: İskoç Aydınlanmasında Lüks Üzerine Düşünceler
[222] David Hume, *Siyasi Denemeler*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz (İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2017), 225.

de doğal olandan bir çıkmadır.[223] Sanat ve kültürün çoğu zaman bir lüks olarak görülmesi sebebiyle ötekileştirilerek doğanın karşısında değerlendirilmesi Chul Han'a göre sanatı anlamamaktır. Bir çiçek her ne kadar görkemli olursa olsun o sanat sayılmamaktadır. Ancak insanın kendi zihnini kullanarak bir çiçekten kokuyu soyutlayabilmesi bir sanatı icra ettiğini göstermektedir. Parfüm, Chul Han için bu soyutlamaya muhteşem bir örnektir. Doğadan üretilen parfüm, yapay bir çiçeğin üzerine sıkıldığında soldurmaz aksine onu daha ihtişamlı kılar. Lüks de *luksasyon* kelimesine atıfla, canlılığın artması için bir araçtır. Han burada düşüncesinin fikir babası olan Nietzsche'nin *Şen Bilim* adlı eserinde yer verdiği görüşlere değinir. Nietzsche'ye göre doğadan sapma olarak görülen sanat, Atinalıların trajedide ve operada sundukları ve hatta öğrettikleri bir öğretidir. Nitekim trajedide görülen mimikler ve maskeler aslında tam olarak bir doğadan kopmayı ifade eder. Chul Han mimiklerin yokluğu doğal duygulanımları farklılaştırarak dile gelmesine sebep olarak ve mekânsal kılarak bir tür figüre ve belagatle jeste dönüştürdüğünü söyler. Bu tıpkı bir çiçekten parfüm yapımı gibi lüks sanatın bir örneğidir. Nietzsche'nin doğadan sapma aforizmasını işlerken ele almış olduğu Yunanların söz ve oluşa verdikleri önemde de aslında sessiz kalan doğayı konuşturma amacı olduğunu belirtir. Bu doğadan sapma doğaya karşı bir ötekileştirme olarak ele alınmamalıdır. Nitekim bir yandan söz, aynı zamanda doğanın daha da iyi anlaşılmasına olanak sağlayacak ve bunu şiirde ya da müzikte gerçekleştirecektir. Yine bu doğadan sapma meselesi konusunda operayı örnek veren Nietzsche, operanın yalnızca tınılarla konuşan icrasında yine bir doğaya aykırılık görür. Operada enstrüman olmadan sunulan sade anlatı bölümü olarak ifadelendirilen recitativo secco/kuru resitatif bölümü, Nietzsche için tüm müziğe ya da melodiye bir arzu alevlenmesi sağlamaktadır. Dolayısıyla bu bölümde genel adına herhangi bir anlam verilmeye çalışılmaz. Bu sebeple yalnızca tınılarla konuşan Opera sanatı bile Nietzsche için doğaya aykırı bir sanat olarak görülmüştür.[224] Chul Han burada doğadan sapmanın ters yönde işlediğini ifade eder. Söze değer vermeme olarak görülebilen bu bölümde aslında sözün amacı olan meramını anlatma, kendisini söz yerine tınılarla gerçekleştirir. İnsanın her zaman var olan konuşmasının bir anlamda yapay olan herhangi bir enstrümandan gelen sesle

[223] Burada özellikle Lukxieren (luksasyon)kelimesini kullanan Han "eklemin yerinden çıkması" anlamında kullanılan Tıp terimini çağrıştırarak ele alır.

[224] Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Şen Bilim: Ana Metin- 1*, çev. Ahmet İnam (İstanbul: Say Yayınları, 2011), 80.

bütünleşmesi ile doğala aykırılık yine gerçekleşmiş olur. Bu aykırılık ise ona göre olumsuz bir anlamda görülmez. Doğaya aykırılık bir ötekileştirme değil lüksün bir versiyonu olarak doğayı kullanarak doğayla bir anlamda ilişkiye girmesidir.[225]

Ferguson'un lüks üzerine önemli bir düşüncesine burada değinmek gerekecektir. Ona göre sanatların ve endüstrinin gelişimiyle beraber ortaya çıkan şeylerden alınan zevki kınayanların lüksün getirdiği kolaylıkların, onun verdiği rahatlığın doğanın sunduklarından fazla olduğunu ve bu sebeple çekinilmesi gereken bir şey olduğunu düşünebilirler. Fakat bu endişe yersizdir nitekim doğayı aşmak doğaya karşı olma tutumu olarak görülmemelidir. Asıl gösterilmesi gereken endişe, kişinin toplumsal ahlaki ödevlerini önemsemeyip belki de görmezden gelip farklı nesnelerle ilgilenme hususunda bir arzuya sahip olmayarak yalnızca kendisiyle ilgilenen ve kendi çıkarını önemseyerek bencilleşen insan tipidir. Belki de bu tipteki insan luksasyonla iş birliği yapan insandan daha çok doğaya zarar verecektir. Nitekim Ferguson yine aynı eleştirisiyle birlikte kendi çıkarının peşinden giden birinin lüks nesnelerin değil de başka nesnelere duyduğu ilgiyle kendine karşı cesarete dayanarak daha fazla bencil ve şehvet duygularına tutulacağının altını çizmektedir.[226]

Chul Han da Adam Ferguson'un söyledikleriyle paralel bir düşünceyle ilerler ve aslında ruhun ancak bollukta ortaya çıktığını belirtir. Nitekim salt bir ekmekten ya da sudan sanat meydana gelmeyecektir. İhtiyaç fazlasıdır. Nietzsche gibi doğadışı olanı sanat olarak görür. Nietzsche Wagner'i lükse düşkün biri olarak niteler çünkü onu o kadar iyi tanımıştır ki o duyguyu yargılamaya koyulan bir sanatın peşine düşer. Nietzsche daha sonra lüksü temel ve doğal bir nosyona çıkartır. İnsanın içerisinde her zaman fazla ve ölçüsüz olan, ruhun arzuladığı şeydir. Dolayısıyla Chul Han lüksü, Nietzsche'nin doğadışına dair söyledikleri ve doğal olarak gördüğü lüksün neticesinde sahte bir görüntüden uzak, "bir şeyi aydınlatmadan parlayan ihtişam" olarak nitelendirir. Çünkü ruh zorluktan ve aciliyetten dolayı ortaya çıkan durumlarla var olmaz.

Bilgi ile lüksü temelde farklı gören Nietzsche'nin bu yorumuna katılmayan Chul Han bilgi insanı ile lüks insanını da farklı varlıksal düzlemde ve farklı zamansallıkta görmez.

---

[225] Byung-Chul Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*, çev. Haluk Barışcan (Metis Yayınları, 2023), 42-43.

[226] Adam Ferguson, *Ferguson: An Essay on the History of Civil Society*, ed. Fania Oz-Salzberger (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 237.

Lüksün bilgi için zararlı olmadığını söyleyen Han, Kant'ın keskin zekasını kafanın lüksü olarak ele alır. Çünkü bilgi incelik ve zihinsel yetenek ister. Bir bilgi insanı olarak Adorno da lüksten yanadır. Adorno her ne kadar teknoloji gelişmiş olsa da lüksün yokluğunu dile getirerek saf mutluluğu arzulamaktadır.[227] Pratik veya hedefe yönelik bir akıl, hayatı yaşanılır kılan şey değildir. Gerçek olan mutluluk ve yaşamdan alınacak olan haz, daha çok coşkuyu, aşkınlığı, bolluğu ve anlamsızı ister. Zorunlu olandan çıkan ile lüksün (luksasyon) tanımını yapan Chul Han bir anlamda lüksün ötekileştiren anlatısını saf güzele çevirir.[228]

c. Pasyon Olarak Ötekileştirme

Pasyon, Grekçedeki *pathos* kelimesine dayanır. Istırap kelimesi büyük ölçüde bu kelimenin anlamını tanımlamaktadır. *Eğlencenin İyisi* adlı eserinde Chul Han, Hristiyanlıkta Hz. İsa'nın çektiği çileği tanımlamak için pasyon kavramını kullanarak bir fenomen haline gelen eğlencenin genellikle Batı sanatındaki konumundan bahsederek Batı sanatının bir pasyon anlatısı haline dönüştüğünü söyler. Önceden tüm insanlık adına acı çeken İsa, zamanla huzurlu ve kendi yaşamından haz duyan bir İsa prototipi çizerek pasyon anlatısının dönüşümü vurgulanmaktadır. Batının dini olanla dünyevi olan ayrımı ile eğlencenin de sürekli olarak paralel bir şekilde, ciddi – haz merkezli eğlence olarak ikili bir çatışma içinde yürütüldüğünü ifade eder. Batının sanata dair bakışını bir pasyon anlatısı ile ele alan Chul Han, güzelin bir anlamda Batı tarihinde her zaman kendini feda eden metafiziksel bir anlatıya dönüştüğünü göstermeye çalışmaktadır. Bunun bir örneği olarak Hegel'in sanat düşüncesine bakılabilir. Sanat en yüksek ihtişamını Hegel için özellikle de Hristiyanlığın doğuşu ile Romantik dönemde kendisini göstermiş ve modern dönemde sonunu hazırlamaya başlamıştır. Nietzsche ve Schopenhaur gibi sanatı tek kurtuluş yolu ve ruhu sakinleştiren bir nosyon olarak gören filozoflar da dâhil olmakla beraber Tanrı'nın ölümünden sonra metafiziğin bir alanı olarak sanatı ele almaları aslında

---

[227] "Koca kıtayı iki gün üç gecede aşan ekspres tren bir mucize, ama train bleu'nün solmuş ihtişamını sunmuyor yolcuya…Tren kalkarken vagon basamaklarının içeri alınma zorunluluğu, en pahalı ekspresin yolcusuna bile, bir mahkûm gibi demiryolu şirketinin katı kurallarına uymak zorunda olduğunu hissettirir. Şirket mutlaka biletin hesaplanmış değerinin tam karşılığını veriyordur ona; ama bunun içinde araştırmayla saptanmış ortalama talebi aşan hiçbir şey yoktur. Kim, bütün bunları bile bile, kafasına esip de sevgilisiyle eskiden olduğu gibi bir Paris-Nice yolculuğuna çıkmak ister? Öte yandan, ortalamadan ayrılan ve bunu açıkça ilan eden lükse bile gittikçe artan bir hesaplılığın, yapay bir gösteri öğesinin karıştığı kuşkusundan da kurtulamıyordur insan."(Theodor W. Adorno, Minima Moralia, çev. Orhan Koçak (Metis Yayınları, 2021), 123.)

[228] Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*, 46-47.

sanatın tanrısal olanın bir anlamda yerine geçerek kefaretini ödediği söylenebilir. Chul Han'ın bahsi geçen eserinde görüldüğü gibi eğlenceli/duyulara indirgenen/hazcı/özgür sanat ve ciddi/iyi/tanrısal/Tinleşen sanat düalitesi Batı sanatının felsefesinden asla koparılamamıştır.

Güzeli yeniden düşünmek üzerine kafa yoran Chul Han, burada şayet Batı sanatını pasyon anlatısından kurtararak yeniden anlamlandırabilen bir Batı sanatı olursa eğlencenin yalnızca iyisinin değil güzelin de mevcudiyetinin ortaya çıkacağına inanır. Chul Han, pasyonu ele alırken eğlence ve müzikten bahseder. Eğlencede yer alan saf anlamsızlık pasyondaki saf anlamsızlık ile birdir. Bu saf anlamsızlığın bir anlama dönüşümü için eğlencenin ve güzelin özüne bir yolculuk yapmak gerekecektir. Bu öze yapılan yolculukta ise ötekini bastıran bir tutumun yanlışlığına sık sık vurgu yapan Chul Han, bu düaliter ayrımların özde güzele hizmet etmesi sebebiyle dans eden iki figür olarak yol arkadaşlığı yapmaları gerektiğine inanmaktadır.

(1) Pasyon Olarak Eğlence

Eğlence, yeni dünyanın paradigması olmakla beraber Chul Han'a göre varlığın idamesi için adeta şart olan bir mesele haline gelmiştir. Artık hayatın içinde olan bu durumun varlığına Han, meydan okumak yerine onunla nasıl yaşanılacağına dair iz sürerek eğlencenin iyisi üzerine bir incelemede bulunur. Eğlencenin ufak bir meta teorisini *Eğlencenin İyisi* adlı kitabında ele alarak kitabını sonlandıran Chul Han son bölümde eğlence ne dirin tanımını yaparken büyük ölçüde sosyologların[229] görüşlerine yer vererek eğlencenin bir tarihine bakmış olması bu alan hakkında felsefe dalında yapılan az çalışmaların bir göstergesi olmakla beraber yine aynı bölümde kendisinin aslında tarihsel bağlamda 18.yy ile başlatılan bir eğlencenin, baştan yanlış bir bakış açısı olduğunu ifade ederek Antik Yunan'ın tarihine dönülmesine dikkat çeker. Bu bağlamda düşünüldüğünde gerek Sokrates olsun gerek Platon olsun vasıfsız ya da insana herhangi bir değer ya da anlam oluşturamayacak bir sanatın yalnızca safsata ve eğlence anlamına geldiğini söyleyerek devlet içerisinde barınmalarını istemedikleri hatırlanmalıdır. Her şeyin bir eğlence haline geldiğinin çok açık olduğunu belirten görüşlere aslında her şeyin eğlenceye dönüşmesiyle birlikte eğlencenin tam anlamıyla ne olduğuna dair bir boşluğun

[229] Nicklas Luchmann ve Joachim Westerbarkey

varlığına dikkat çeken Chul Han, felsefe dalına önemli bir konu olan eğlencenin anlamlandırılarak sınırlandırılması adına akademik bir kaygıyı da sunduğu aşikârdır.

Eğlencenin çalışma hayatı ve dinlenme/eğlence ayrımıyla ortaya çıktığını ileri süren görüşlere göre modern dönemle birlikte eğlencenin varlığı giderek çoğalmış ve bir boş zaman geçirme aracı haline gelmiştir.[230] Günün eğlence fenomeni, boş zaman kavramına sığdırılmayacak kadar geniş bir kavram haline gelerek bir dünya ve zaman deneyimi oluşturmuştur. Eğlence algısının aslında insanın zaman hakkındaki düşüncesi ile iç içe giren ve dolayısıyla varlıkla alakalı olduğunu belirten Chul Han, eğlencenin yalnızca kitle iletişim araçlarına indirgenemeyecek bir dev haline geldiğini söyler. Eğlenceyi kitle iletişim araçları içerisine hapseden düşünceler, haberleri eğlenceli bir yolla sunarak yumuşak haber (infotaiment) yapan yeni kitle medyasını görmezlikten gelmiştir. Bu yolla artık eğlence haber ayrımının ortadan kalkmasıyla kurgusal kapalılık aşılmıştır.[231]

Chul Han, pasyon olarak eğlenceyi ele alırken Kant'ın oyun hakkındaki görüşlerine değinir. Kant, oyunları, şans oyunları, sesli oyunlar ve düşünce oyunları olarak üçe ayırır. Bunlar da onun için salt duyumsal; onlardan duyduğumuz herhangi bir hoşnutluk ise hayvansal, bedensel duyumdur. Bunun anlamı ise eğlencenin ve bilginin aynı yerde bir arada olamayacağı veya eğlencenin herhangi bir bilgimizi arttırma özelliğinden yoksun olması anlamına gelir. Kant'a göre eğlencenin nesnesi hoştur. Güzellik veya çirkinlik bir kritiğin sonucunda ortaya çıkarken eğlence yalnızca duyguları harekete geçirir. Dolayısıyla hoş sanat düşündürecek herhangi bir şey de sunmaz: "En canlı bir şekilde hoş olan şeylerde nesne hakkında hiçbir yargıyla karşılaşmayız, salt keyif almayı amaçlayanlar yargıda bulunmaya hiç yanaşmazlar."[232] Ancak Chul Han güzeli, duyumsal olarak bilgi ve yargı nesnesiyle eşitler. Güzelden alınan zevk, öznenin kendisinde bilgiyle ilişkisi sebebiyle amaçsallıktan ve bilgi yetisinden duyulan hoşnutluktur.

Chul Han Kant'ın, esprinin düşünsel oyun içerisinde ele almasını çelişkili bulur. "Sorunlu bir zihinle" hoşnutluğu bedensele indirgeyen Kant, nükte dolu, zihinsel bir gerilim yaratan espriyi de aynı kategoriye alır. Descartes'in tıpkı atomların etki-tepki

[230] Nicklas Luhmann'a göre eğlence sistem teorisi içerisinde anlaşılmaya çalışılmalıdır. Bir toplumsal sistem bağlantı oluşturabildiği bir iletişim ayağı ile kendisini sürdürebilir kılar. Bir işlevsel farklılaşma neticesinde oluşan medya teorisinin içerisinde yer verdiği eğlence Chul Han için kıyıda kalmıştır. Luhmann'ın eğlence hakkındaki görüşleri için bakınız. Vedat

[231] Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*, 110.

[232] Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Köln, 2015), 283.

ilişkisine benzer bir şekilde epifez bezinin etkisindeki etkiye benzer olarak esprinin sağlığa olan olumlu yanını belirterek beklenmedik düşüncelere birdenbire ulaştıracak sıçrayışını fiziksel bulur. Gülme ile meydana gelen şey eğlencenin hoşnutluk verme iddiasını usulca bilişsel katmanlara göndermektedir. Eğlence hareket ve eylemin neticesinde ruhu sarsar. Böylece etkisi bütüne yayılan bir güzellik hâsıl olur nitekim bilgi-ahlak-estetik/eğlence bizzat ruhu beslemektedir. Son olarak bu konuda Chul Han, tıpkı Nietzsche gibi Kant'ı içten içe bir zevk insanı olarak tanımlamaktan kendisini alamaz. Çünkü mutluluktan vazgeçemeyen Kant için o en üst iyi'dir. Önce mutluluğu hayvansallığa indirgerken yüksek mutluluğu erdem olarak niteleyen Kant'ın bu durumu Han için bir spekülasyondan ibarettir.[233]

Chul Han'ın Kant eleştirilerinde özellikle sürekli değinmiş olduğu hoşnutluk ve eğlence ayrımında acıdan uzak, bedelsiz, bilgiyle sık sık paslaşan, ahlaka hizmet eden ve ucu ruhun yetkinleşmesine dayanan bir eğlence tanımlaması yapmaktadır. Eğlence kendi anlamıyla kullanıldığında belki de Kant'ın tanımlarında görülen duyumsallıktan özelliklerini çıkaran bir gelgeç eğlence anlaşılabilirdi. Ancak Chul Han günümüzde bir tür yaşamsal fonksiyonlarımıza dönüşen eğlencenin bu salt tanımından çıkarmak için eğlencenin iyisi diyecektir. Eğlencenin iyisi aslında onun zıttının da bir anlamda düşünülmesi gerektiğini imler. Dolayısıyla özellikle Kant'ın bedensel/hayvansal dürtülere indirgediği eğlence kötü eğlence anlamında görülebilir. Chul Han'ın özellikle eğlencenin iyisine örnek olarak sunduğu espri yerinde bir örnek olmuş, eğlence denilen nosyonun onun için ne ifade ettiğini bu örnekle anlamlandırmak çok daha kolay olmuştur. Nitekim espri incelikli düşünmeyi, sivri bir zekayı ve ötekini aşağılamayan bir dil kullanmayı gerektirir. Bir tür dil sanatının verdiği etki hem karşıdakine hem de kişinin kendisine olumlu yönde işler.

(2) Pasyon Olarak Müzik

Chul Han'ın bir diğer pasyon olarak gördüğü unsur müziktir. Pasyon olarak müziği değerlendirirken tarihsel süreç içerisinde müziğin ele alış şekillerindeki dönüşümün bir panoramasını verir. Müziğin Orta Çağ'dan bu yana pasyonik dönüşümünü eleştirel bir tutumla değerlendirir. Rönesans sonrasında skolastik düşüncenin yıkılması ile sanatçılar kilise dışında sanatlarını icra etmeye başlamış olsalar da bu sanatçılıkları dinsel ya da

[233] Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*, 75.

mitolojik öykülerle birleşen sanatlardan kopamamıştır. Bu durumu Umberto Eco Orta Çağ felsefesi ve sanat bağlamında ele alırken açıkça ifade etmiştir. Orta Çağ inanç bakımından kaynağını Hristiyan gelenekten alır. Rönesans ise kaynağını klasik geleneğe dayandırarak inancını çoğulcu bir perspektifle harmanlamıştır. Dolayısıyla Rönesans dönemi aslında rasyonalitenin henüz ciddi anlamıyla etkisine girmemiş, geçmişi yeniden keşfetmekle beraber insanın kendisine dair sorgulamaların başladığı bir dönem olarak görülür. Optiğin, perspektifin, tarihin, şiirin astrolojinin bilgisine başvurarak sanatçıların bir anlamda gözlem yoluyla bilgi edinen sanatçıdan gözün hâkim olduğu ve bununla dünyayı yeniden yaratmaya uyum sağlamış sanatçıya geçiş vardır.[234]

Chul Han, Batı Sanatının 17.yy. sonrasında sanatın tanrısal olanla bağlantısından koptuğu noktaya işaret eder. Bach'ın *Matyas Pasyonu*nu[235], İsa'nın çarmıha gerilme öyküsünü ele alarak çektiği acıyı ve ıstırabı konu edinmektedir. Dönemi içerisinde alışılmadık bir dinleti yapan Bach'ın bu operavari pasyonu bir anlamda dini müzik ve dünyevi müzik ayrımını zihinlerde belirginleştirir. Katı bir Kantçı olarak ifade edilen Gerber, ayinlerde müziğin kullanılır olmasından hoşnut olmamakla beraber bu pasyonu da dini bir pasyon ile bir araya getiremez. Müzik Bach döneminde Güney Avrupa hafifliğini benimseyen ve zevke önem veren müziksever güruhla doludur. Müzikler bu dönemde sözü örtmemeli, yalnızca sessiz melodiler kabul edilmekteydi. Nitekim müziğin sözün önüne geçtiği durumlarda inancın aracı olmaktan çıkacağından dolayı hoş görülmezdi. Örneğin Gerber, kilisede yalnızca bir tane orgu yeterli görerek onun varlığının da yalnızca doğru bir sesin ritimsel olarak sürdürülmesine eşlik etmesi gerektiğini düşünürdü. Kilise mantığında müzik, dışsal olarak kalmalı içselleşmemelidir. Müzik bu mantıkta bir ilave olarak algılanarak sanki yemeğe sonradan konulan baharatı anımsatır. Chul Han dışsal-içsel, öz-süs, asıl yemek- baharat gibi bu ikili ayrımların sorunlu olduğunu ve baharatın aslında bütüne bakıldığında yemeğin özü olduğunu ve tanrısal olan sözün zaten kendiliğinden tatlı olması gerektiğini ifade eder. Bu durumda müziğin tatlılığı ile Tanrı sözlerinin tatlılığını nasıl ayırt edebileceğimiz üzerinde durduğu zaman ikisinin bir ortak noktası olan güzele varacaktır.

[234] Eco, *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, 142.
[235] Bach'ın 1727'de seslendirmek üzere bestelemiş olduğu eseridir.

Chul Han bu eserin üzerinde büyük bir gerilimin var olduğunu belirtir.[236] Bach üzerinde önemle bu kadar durulmasının bir diğer sebebi modern dönemde onun yeniden yorumlanmasıdır. Döneminde değerlendirmeye kıyılamayan *Matyas Pasyonu* adeta modernliğin kisvesine bürünmeye hazırlanmıştır. Nitekim 19.yy'da özellikle Almanya'da bir Bach uyanışı olarak yorumlanan bu eser Protestan Alman Müziğinin kimliği haline gelmiştir. Ancak bu yeni yorumunda Hristiyanlığı unutmuş bir Pasyon müziğini gören Han, boşlukta uçuşan sesler ve duygulara benzetir. Bu yeni formuyla dinleyen Hegel ve Schleiermacher gibi isimlerin yalnızca işitsel anıyı beğenmiş olduklarını varsayarak inancın içeriğinin boşaltıldığını belirtir. Tanrı sözcüğü içini boşaltınca geriye sadece duyguları eğlendirmeye yarayan bir pasyon kalmaktadır.[237] Berlin'de Mendelssohn'un yorumu bu sefer bir kilisede ayin şeklinde değil, konser salonunda sevenlere keyif vermek üzere icra edilmiş, İncil'den rivayet edilen sözler kaldırılarak eserin süresi yarı yarıya düşürülmüştür. İsa'nın çarmıha gerilişi akabinde yaşanan acı olaylardan sonra cümbüşlü bir orkestra haline gelmiştir.[238] Nietzsche'nin tam olarak modern müziği bu şekilde (görüntüden ibaret) tanımladığını belirten Han, Nietzsche'nin geç dönemde müziğin dolayısıyla da sanatın hafifliğini, neşesini öven yeni bir düşüncesine dikkat çekerek bu neşenin hüzünden sıyrılmış tam anlamıyla Afrikalı bir neşe olarak anlaşıldığını ifade eder. Müzik, Nietzsche için hafifletici bir etkide olmalıdır. Chul Han için popüler müzik tam anlamıyla Nietzsche'nin belirttiği özellikleri taşımaktadır.

Bach'ın eseri Chul Han için gerek müzikte gerek metin ve kavram düzeyinde kesin ayrımlar yapılamayacak kadar esnek bir eserdir. Pasyon ve eğlence bu bağlamda düşünüldüğünde karşıt değildir. Dini anlamda hor görülen "haz" aslında kutsal alanda dönüp dolaşıp tekrar karşımıza çıkmaktadır. Artık ilahi zevk ve duyulara verilen keyif arasında bir *gösteren* olan Tanrı durmamaktadır.

Barok dönemde sıklıkla kullanılan bir müziğin başka amaçlar uğrunda kullanmak için değişiklikler yapılmasına izin veren parodi yöntemi Han'a göre dini ve dünyevi müziği birbiriyle karıştırmaya dayanmaktadır. Bach, parodi yöntemini kullanarak Noel Oratoryosun'nun bestesine farklı bir metin kazandırmış *Herkül Yol Ayrımı'*nda şehvetin

---

[236] Nietzsche Bach'ın Matyas Pasyonu tam anlamıyla kaba skolastik bir içerikte olmakla beraber yönünü Orta Çağ'a çevirerek modern müziğin eşiğinde konumlandırmıştır. Ulus Baker ise Bach'ın Tanrı'yı bile adeta davet eden bir edası olduğunu ifade eder.

[237] Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği, 22-23*.

[238] Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*, 23.

baştan çıkarıcılığına karşı erdemli bir duruşla karşı çıkan Herkül'ü görmek imkânsız hale gelmiştir. Huzur Şarkısı olarak isimlendirilen ve İsa'nın erdemiyle bütünleşen veya insanlık adına kendini feda etmesi gereken şeytani şehvete dair değildir. Aksine burada hiçbir direniş yoktur. Şehvet bir anlamda farkında olunmadan parodi yöntemiyle pasyon durumunda kullanılmıştır. Postmodernizmin metinsel anlamda anlatıların değiştirilmesi ya da çoğulcu bir bakış açısıyla ele alınmasını hatırlatan parodi yönteminin çok erken zamanlarda sanat içerisinde kullanıldığı görülmektedir. Chul Han Bach'ın *Matyas Pasyonu* ve diğer eserleri üzerinden örneklerle Batı sanatının nasıl bir değişimle beraber kendi iyisini eğlenceye dönüştürdüğünü gösterir. Bu bölümü Tatlı Çarmıh olarak isimlendiren Chul Han *Matyas Pasyonu'*nun sonunun İsa'nın çektiklerinden sonra acıyla değil tatlı bir ninni ile tamamlandığını belirtir.[239]

Han, *Eğlencenin İyisi* adlı eserinde sıklıkla ötekiliğin yerine misafirperverliği ve hoş vakit geçirmeyi getirir. Müziğin eleştirisine konu edinilen ciddi ve eğlenceli ayrımı ise özellikle 19.yy. için önemlidir. Rossini, kitleye zevk veren bir sanatın peşinden giderek etki yaratmayı -Chul Han'ın değimiyle "popüler" olana kapılmayı- sanatsal faaliyetlerin ihmali pahasına tercih etmiştir. Wagner, Rossini'nin eserlerinde daha çok kitleye zevk veren bir sanatın peşinden giderek etki yarattığını düşünerek bu durumu eleştirir. Chul Han Wagner'in düşüncesinde gördüğü tanrısal olanla bağı olan pasyon anlatısının Rossinide olmadığını ifade ettikten sonra bunun bir tür ötekileştirme düşüncesi ekseninde görülmemesi gerektiğinin altını çizer. Ancak Wagner Rossiniyi eleştirirken her ne kadar ötekileştirmişse de sıklıkla Beethoven'in acıyla dolu bakışının ihtişamından bahseder. Onun bu bakışının bir anlam ifade ettiğini ve şairin kollarına adeta İsa'nın kefareti gibi kendisini feda ettiğini belirtirken bir anlamda müzik ölçüsünü Beethoven'den yana kullanmakta olduğu görülür. Wagner'in bu taraftarlı sanat anlayışına bir anlamda karşı olan Chul Han, Rossini'nin 19.yy'daki icralarının kendine has olduğunu ve mizacının daha çok neşeli olduğunu belirtmiş ve bu neşenin de aslında bir derinliğinin olduğunu söylemiştir. Chul Han, ötekileştiren ve sürekli bir çizgi üzerinden başka sanatçıları eleştirerek sanata saygı duymayı reddeden bakışa karşı durmaktadır. Eğlendiren sanatta bile olsa kendi varlığının izlerini gösterebilen sanatçının daha güçlü bir etki bıraktığını

[239] Han, *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*, 28.

söyler. Bir anlamda sanatta özgünlüğün izini sürer. Ancak bu özgünlük ötekini dışlamadan yapıldığında seyirciyi kendine çekecek ve daha çok anlam bulacaktır.

Sanatçının özgünlüğünü bir anlamda eserinde görmeyi arzulayan Han, bunu Hegel'in Tin'inde bulur. Nitekim Hegel, Rossiniyi ilk dinlediği sırada ona övgüler düzerek karısına yazdığı bir mektupta; "Güzel şeylerin tadını çıkarıyorum Ütopya 'da yaşıyorum" der. Ütopya, Chul Han için Hegel'in felsefesine terstir. Ancak burada bir pasyon anlatısını terk ederek sanatın özüne bir yolculuk yapan Hegel'in bu tavrı, Han için kaygısız ve güzele yönelik tutkuyu içerir. Dolayımsız zevk veya bir inceleme nesnesine dönüşen sanat, Han'a göre Hegel'in felsefesine uymazken onun Rossini'nin sözsüz melodiye ağırlık veren gürültülü icraatine karşı duyduğu zevk tam olarak eğlencenin iyisi olarak tanımlanır. Güzelliğin içerisinde boğulurken kendisini ütopyada gören Hegel işinden paydos etmiştir. O Rossini'nin coşku ve mutluluk veren müziğini yorumlarken özünü kaybetmeyecektir: "Bu melodik akıntı ilahi bir taşkınlıktır." Chul Han, burada Hegelin Tanrısı ile Rossini'nin Tanrısı arasındaki uçuruma dikkat çeker. Bu tanrıları birleştiren nokta sanatın saflığıdır.

Chul Han Kafka'nın *Açlık Sanatçısı* hikâyesinde pasyona dönüşen sanatın izlerini özetlemektedir. Açlık sanatçısı, dışarıdan aldığı övgülerle ve kendisinin reklamlarıyla ayakta duran sadece takdir edilmeyi bekleyen sanatın örneğidir. Ancak o bu sanatını bir tür olumsuzlama yöntemiyle icra eder. Yemekleri yemeyerek ve hatta yemekleri bir süre sonra beğenmeyerek her gün daha fazla ölüme terk ettiği bedenini açlık üzerinden sınayarak kendisini pasyon bir anlatı ile kandırır. Han bu öyküdeki açlık sanatçısının Franz Kafka'nın kendisi olduğunu ifade eder. Nitekim Franz Kafka yazmanın bir anlamda acılarını hafiflettiğini ve mutlu olduğu zaman değil daha çok bunaldığı zaman yazmayı becerebildiğini ifade eder. Chul Han için bu hayatı ıskalamak anlamına gelir. Nitekim hayat hem mutluyken hem de acılarla birlikte güzeldir ve ikisinin de yazılmaya ihtiyacı vardır. Yalnızca acı çekerken yazmak bir anlamda kendisini feda eden (pasyon) sanatı kullanmak demektir. Hâlbuki sanat, gündeliğin içinde mutlulukla veya eğlenceyle de ortaya çıkar. Kafka'nın yaptığı yazma sanatı yalnızca olumsuzluğun anlatısıdır. Açlık Sanatçısının beğenmediği ve yemediği yemekler de olumsuzlama üzerine gerçekleşir. İnsanların ona karşı ilgisi gün geçtikçe azalmaktadır ve bir süre sonra da izlenmemekte ve konuşulmamaktadır. Yaklaşık kırk gün aç kalan sanatçı her gün daha çok konuşulacağını düşünürken insanlardan kimisi kandırıldıklarını düşünmeye

başlayarak açlık sanatçısını aşağılamaya başlamaktadır. O hedefine sadık bir şekilde orucunu tutmuş olsa da bir süre sonra midesi yemekleri almamakta ve böylece samanlarla dolu kafesin içerisinde kendisini ölüme mahkûm etmek zorunda kalmıştır. Ölen açlık sanatçısının yerine getirilen hedonist aç panter, açlık sanatçısından daha canlı ve daha güçlü görünür. Nitekim o sürekli olumlayıcı bir tavır içerisinde verilen her yemeği yer ve özgürleşmeyi arzu etmek zorunda kalmadan yaşam sevincini o dolgun kükreyişinden ifade ederdi.

İkisi de özgür olmasa bile ikisi de halinden memnundur. Biri acıdan mutluluk duyarken diğeri doyurulmaktan mutluluk duyar. Açlık sanatçısı bir pasyon anlatısı iken, panter pasyon anlatısının karşısında yer alır. Chul Han ikisinin de uç noktalarda sanatlarını icra ettiklerine vurgu yaparak mutluluğun buyruğunda kendi özgürlüklerinden feragat ettiklerini ifade eder. Chul Han burada Açlık Sanatçısının tutmuş olduğu orucu ne kadar sadık bir şekilde gerçekleştirmiş olsa da kendisine ve insanlara bir faydası olmadığını, kendisini bir tür açlık zevkiyle birlikte fedaiye dönüşen bedenini kimsenin umursamadığını belirterek sanatın da pasyon anlatısına dönüşmesi veya bir ideoloji haline gelmesiyle insanlar arasında güzelleştiren, hoşnut eden varlığının da unutulduğunu ifade eder. Günümüzün eğlence anlatısı içerisinde dönen sanatın sadece bir pasyon anlatısına dönüştürülerek güzelin aslına ulaştırmayacağının izini sürer. Hem salt eğlence hem de salt teolojik sanat gerçek sanatı anlatmaya yeterli değildir.

2. Chul Han Düşüncesinde Sanat: İdeal Olarak Güzel

Chul Han tıpkı Baudrillard gibi sanatı bir form/biçim olarak ele alır. Nitekim güzel bir "imge değil, kalkandır" Han için. Biçim içerisinde her zaman farkı barındırmalıdır. Çirkinle güzel bir ahenk olarak birlikte ele alındığında tinin bu formu biçimlendirme eylemi ile gerçekleşmiş olacaktır.[240] Baudrillard da sanatı bir form olarak kabul ederek sanatın aslında bizatihi hakikat olmadığı düşüncesine varmasıyla birlikte onu imgeye dönüşen çağdaş estetikten ayırır. Form olarak kabul edilen sanat imgeleri dönüştürür. Sanat hakikate yalnızca hizmet eder, kendisi yerine geçemez. Chul Han ve Baudrillard'ın dayandıkları bu nokta sanatın hakikatine dair yapılan yorumlar açısından da önemlidir. Nitekim form olarak kabul edilecek olan sanat aslında çağdaş dönemde bir tüketime dönüşen sanatın, hakikatin de çirkin gördüğü yapaylığından ya da işe yaramazlığından

[240] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 46.

Han'ın kalkanı olan güzel ile korunabilecektir. Çünkü form, sürekli doğruyu düşünebilecek bir özne tarafından değiştirilebilecek ve öznenin pergel olarak konumlandıracağı ideal güzele doğru uzlaşım sağlayabilecektir.

Chul Han için güzel bir form olarak varlığını koruyabilmesi için kadim geleneğin iyi – güzel birlikteliği devam etmelidir. Nitekim forma dönüşen güzel, formun esnek yapısı sayesinde sadece sanat eserlerinde değil yaşamın içinde, etikte, ahlakta ve hatta siyasette dahi kendisini ortaya çıkartabilme imkânını bulacaktır. Aslında kadim dönemin de sanat anlayışı olan bu durum güzel olanın varlığını yaşamın içerisinde buldurmaktadır. Han'ın bu ontolojik sanat anlayışının izini sürmesi onu Platon ve Aristoteles'te kullanılan kolakagathia kavramına götürmektedir. İyi ve güzel anlamına gelen bu kavram aynı zamanda iyiyi güzele tabi kılan ve böylece de ideal politikaya da etkisini gösterebilen bir düşünceye vücut vermiştir. İdeal politika, kolakagathia birlikte hem toplumun ahlakını dönüştürürken hem de aynı zamanda devletin politikasını da dönüştürmektedir. Adalet Platon için devletin politikası olmalıdır. Bu durumda özne güzelin karşısına geçmeyerek literal bir konuma kendi istekleriyle geçer. Ötekine yer açan ve onun lehine geri çekilme arzusu duyan özne güzelin demokratikliğini sergilemektedir. Chul Han'ın ideal politika ekseninde ele almış olduğu bu durum güzel olanın özne ile ilişkisi kapsamında ele alındığında öznenin tahakkümünden kurtularak düşüncede bir araya gelen iki arkadaş biçimine dönüşmektedir. Dolayısıyla özne, nesneyi modern dönemdeki gibi kendi beğeni yargısına dönüştürmez. O daha çok idealin politikasını gözeterek Klasik Dönemin güzel olana karşı bakışını sergiler. Bu bakış adaleti gözetirken güzel olanı izler ve ona karşı konuşandan çok dinleyici olur.

Güzelin en önemli özelliklerinden birisi özgür olması olduğunun sıklıkla altını çizen Han, Aristoteles'in özgürlük anlayışı ile bunu açıklar. Bu durumda özgür adam, hayatın gereksinimlerinde ve kısıtlamalarından bağımsız olan adamken özgürlüğün alanları ise üç türlüdür: Güzel şeylerden haz almaya yönelik hayat, şehirde güzel fiiller meydana getiren hayat ve son olarak, filozofların tefekkür dolu hayatıdır. Dolaysıyla çalışma ve ihtiyaçlara odaklı bir hayat içinde güzelin varlığı hissedilemeyecektir. Günümüzün politikasının bireylere etki eden bir yanı yoktur. Politik olan Chul Han'a göre sadece hayat için üretmekle meşgulken güzeli politika içerisinde de bulmak mümkün değildir. Politikadan da bir öteki olarak kovulan güzel ne fayda ne zorunluluğu ister. Politikanın asıl olarak anlamı yeni bir şeyleri başlatmak olmalıyken politikacılar da özgür insanlar

olarak hayatın faydasından ve zorunluluklarının ötesinde güzel fiiller ortaya koyarak topluma önder olmaları gerekmektedir. Platon'un ideal Devlet örneklerinde güzelin izlerini bu sebeple bulabilmek mümkündür.[241]

Chul Han'ın bu eleştirileri günümüzün güzel ve estetik görüşlerinden oldukça uzaktır. Nitekim modern dönemle birlikte güzelin siyasetten, etikten ayrılarak ayrı birer dalda öğretici ilkeler gibi epistemik birer kavrama dönüşmeleri ile güzelin bu gibi bağlarını kavrayabilmek hayli zorlaşmaktadır. Ancak güzel olanı yalnızca estetikte bulmak yerine yaşamın, oluşun kendisinde bulmanın imkânı felsefenin yaşama sunduğu etkiyi görebilmekle mümkündür. Ontolojik bir bakış açısı bu sebeple epistemik bakış açısından çok daha yapıcı görünmektedir.

Han'a göre güzelin bir diğer özelliği düşündüren bir yapıya sahip olmasıdır. Schopenhauer'e göre net bir tefekkür halinde bulunan birey, güzelin karşısında isteklerinden feragat ederek kendi egosundan kurtulması ile estetik haz meydana gelmektedir. Nietzsche'nin sanat anlayışını festivalin sanatı olarak yorumlayan Chul Han, güzelin festivallerde gördüğü ilgiyi bu dönemde bulamadığından ortaya çıkmadığını belirtir. Festival Latincede dini-ayinsel eylemlere ayrılan zaman demektir. Dolayısıyla kutsalla bir bağlantısı olduğu düşünüldüğünde yüksek zaman anlamına gelen Hochzeit sanatın da zamansallığına işaret eder. Nietzsche eskiden festivallerle ortaya çıkan sanatın şenlik yolları üzerinde bulunduğunu ve insanların mutluluklarına hizmet ettiğini ancak günümüzde ise ıstırap yolu olarak ifade ettiği ve kısa şehvetler uğruna sadece bir sarhoşluk için harcandığından yakınmaktadır. Günümüzde sanat eserleri müze ve sergilerde donuk bir şekilde, bir yığın insanın bakıp geçme eylemleri neticesinde sadece görülen nesneleri temsil etmektedir. Dolayısıyla herhangi bir kutsala ya da yüksek zaman algısına işaret etmemektedir. Festivallerde kültürler etkileşim içerisindedir. Sergiler sadece görünecek şeye indirgenmiştir. Sergide sadece dikkat çekici olanlar değer kazanır ve bu değerler insanların hayatlarına etki eden bir dönüşümden ya da mutluluk veren, dinlendiren ilişkilerden çok yalnızca borsanın takibi altına alınan ve günümüzün mutlak kurtuluş inancı olan toplam gelirin gözünü doyurmaktadır. Günümüzde tüketim nesnesine dönüşen sanat ötekini yok ederek zamansallığın şiddetinde güzele yer açmamaktadır. Güzelin ortaya çıkması için herkesin meydanda bulunarak ötekinin kültürüne izin vermesi

[241] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 63.

gerekir. Chul Han için güzeli kurtarmak aslında tam anlamıyla ötekini kurtarmak demektir.[242]

Chul Han Platon'un hatırlatma eylemine vurgu yaparak güzelin eylemini açıklar. Platon için güzelin asıl görevi kişiye geçmiştekini hatırlatmaktır. Bu hatırlatma sayesinde yeniden bilmek bir farkına varmaya sebep olmaktadır. Dolayısıyla kişinin güzelin karşısında gerçekleştireceği şey hatırlamadır. Hatıra olarak güzelin bu şekilde tecrübesi tüketime direnir çünkü tüketim öncekini bulamaz dolayısıyla tekrar tüketim yapılamaz. Tüketilen yok olmaya mahkûmdur. Dijital imgelere yer açan Chul Han onların tüketimin zamansallığına örnek olduklarını ifade ederek onları güzele dâhil etmeyi uygun görmez. Çünkü güzelin talep ettiği durup kalmayı, oluşa izin vermeyi, seyretmeyi, dinlemeyi vb. bilmeyen dijital imgeler sadece güzelin uyaranlarına dokunup kaçar. Sinematografik fotoğraflar sadece gösteri sunmaktadır, anlatıya yer vermek istemez. Ancak anlatı, hakikate ışık tutabilendir. Anlatılar ancak kendinden zaman verebilen özne için işe yarar. Güzelin en büyük özellikleri bu sebeple yavaşlık ve uzun süredir. Chul Han burada *Zaman'ın Kokusu*' ndaki[243] gibi hız çağına karşı çıkarak hissetmenin ve hatırlatmanın önemine değinir ve Nietzsche'nin *İnsanca Pek İnsanca* adlı eserinden alıntılama yaparak güzelliğin tıpkı platonun hatıra olarak güzel algısı gibi ancak yeniden karşılaşma ve farkına varma ile ortaya çıkacağını söyler:

> "Güzelliğin yavaş oku. -En soylu güzellik türü bir anda cezbeden, ateşli ve esrik edici saldırılar yapan değil (kolaylıkla tiksinti uyandım böylesi), yavaş yavaş içe işleyen, insanın adeta hiç fark etmeden beraberinde taşıdığı ve rüyasında yeniden karşısına çıkan, ama sonunda uzun süre alçakgönüllülük içinde yüreğimizde yattıktan sonra bizi tamamen ele geçiren, gözlerimizi yaşlarla, yüreğimizi özlem le doldurandır. Güzelliğe bakarken neyi özleriz? Güzel olmayı: büyük mutluluğun bununla bağıntılı olması gerektiğini sanırız."[244]

---

[242] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 78.

[243] Chul Han *Zaman'ın Kokusu* adlı eserinde zaman diyalektiği yaparak hız çağının çoktan yitirilmiş olduğunu söyler. "Hiçbir şeyi yetiştiremiyoruz" diyen insanların yakındıkları şey ona göre zaman değildir. Zaman her zaman yerinde durur ancak günümüzde bir *diskroni*[243] yaşanmaktadır. Bunun sebebi ise zamanın atomize edilmesidir. Bireyler vita activa yani eylemlilik yaşamına kapılarak durmayı bilmeden sürekli bir eylem içerisine kapılarak çalışan bir hayvana dönüşmekteler. Buna karşın Han vita contomplative yani düşünümsel yaşamı canlandırmak gerektiğini vurgular. Düşünümsel yaşam zamanın kokusunu hissederek mümkündür. Zamanın kokusu ise ancak hakikatle bağ kurmakla mümkündür.

[244] Friedrich Nietzsche, *İnsanca, Pek İnsanca -1*, çev. Mustafa Tüzel (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021), 117-118.

Dolayısıyla güzelin ortaya çıkması için öncelikle zaman algısının çağdaş özne için değişmesi gerekmektedir. Sinematografik zamanın içerisinde yaşayarak kokuları ve tatları dışlayan özne hatırlamak istemez. Hatırlama, Han için ancak aralıkların dolayısıyla tutkunun topolojisine işaret etmektedir. Aralıklar genel olarak ıstırap ve acının kaynağıdır; unutma, kayıp, ölüm, korku, kaygı, özlem, umut, macera vaat eden ve hepsinin bir beklenti içerisinde yaşanmaktadır. Hatırlamak Han'a göre zamanın geçmişi unutulmuşluğa teslim etmesine karşı olarak mücadele vermesi neticesinde tutkunun eserine dönüşebilmektedir. Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserini örnek göstererek şimdiki zamanı gelecek zamandan ayıran ve o aradaki beklentinin tutkuya dönüşerek geçirilen zamanın bir anlamda sanatın kısa ama tutku dolu anına benzetir Han. Aceleci çağa tepki olarak yazmış olduğu bu eser kaybolan zamanı arar. Han çözülme tehdidi altında kalan insanın, Dasein'ı hayattan emek vererek çıkaran ve benliğin özdeşliğini bu anlamda her defasında daha da sağlamlaştırman bir yapıcı zamanın izini bulur bu romanda. Kokunun vita activa[245] içinde yaşam süren bireyler için önemli olduğunun vurgusunu yaparak Han bu romandan esinlenir. Nitekim burada Marcel, çayın içerisine bir parça madlen atar ve ağzına götürürken duyduğu koku sebebiyle kendinden geçerek zaman içerisinde başka bir zamansallık yaşayarak mutlu olmaktadır:

> "Sebebi hakkında en ufak bir fikre sahip olmadığım, harikulade bir haz benliğimi sarıp soyutlamıştı. Bir anda hayatın dertlerini önemsiz, felaketlerini zararsız, kısalığını boş kılmış, aşkla aynı yöntemi izleyerek, benliğimi değerli bir özle doldurmuştu; daha doğrusu, bu öz benliğimde değildi, benliğimin ta kendisiydi. Kendimi vasat, sıradan ve ölümlü hissetmiyordum artık."[246]

Zamanı bu şekilde duygularla yaşayabilen bireyler zamanın her an tesadüflerle dolu sırlarının bulunduğu bir zaman kristali içerisinde yaşarlar. Kokular ve tatlar geçmişin derinlerinden izler sunarak hatırlamaya yardımcı olurlar. Mc Luhan'ın da Proust'un bu madlen deneyimini anlatırken kokuların ameliyatlarda beyin dokularının uyarılmasına

[245] İnsan etkinliklerin tümü.
[246] Byung-Chul Han, *Zamanın Kokusu Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme*, çev. Şeyda Öztürk (Metis Yayınları, 2023), 54.

yardımcı olarak fizyolojik iyileşmeye yardım ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla kokular geçmişin tarihine ya da bu tarihin yeni bir dönüşümüne gebedir. Koku alma duygusu McLuhan için "simgesel ve imgesel" dir. Chul Han bunu başka bir yorumla dönüştürerek epik- anlatısal olarak ele alır. Koku bu anlamda şeyleri birbirine bağlayarak dokur ve zamansal olayları da bir imgeye ya da anlatı formuna dönüştürerek çözüşme tehdidinde bulunan özneye süreğenlik vadeder. Kokunun sonucunda kişi kendine gelir ve yitirdiği zamansallığı tekrar bularak benlik imgesi oluşturur. Han için kokunun bu bağlayıcı işlevi sanatın güzellikle tekrar buluşması için önemlidir. Benzerliklerin etkisi ile anıları toplayarak kendi varlığını tekrar şekillendiren özne sanatın bulunma sanatına dönüşümü ile bağlayıcı olanları toplamasına izin vererek asli güzelliği hatırlatabilecektir. Dolaysız haz güzel olanı deneyimlemekten uzaktır. O anında güzelliği harcar ve hatırlama eylemine müsaade etmez. Güzellik başka bir şeyin ışığı altında anımsanmaların neticesinde anlam bulabilir. Bu sebeple Chul Han güzelliği süremin içerisinde ve her an kendini bir şeylerin içerisinde parıldayarak belli ettiğini vurgular. O ışığı ancak insanın derin düşünen bir bulunma içerisinde yakalayabileceğini ifade eder.[247]

Güzellik ve hakikat ilişkisini Platon'un güzeli ile açıklayan Han, güzelin mertebelerini ortaya koyarken bedenin güzelliği ile başlayan Platon'a dikkat çeker. Maddi güzellikten salt güzele doğru bir sıralama ile bedenin güzelliğini asli bir unsur olarak kabul etmek zorunda kalmıştır. Platonun bu güzellik teorisinin hususiyeti, kişinin güzel olana karşı pasif ve tüketici davranmaması, bilakis aktif ve üretici olmasıdır. Güzelin karşısında durulduğunda onun etkileşimi ile özne güzelde doğmaya başlar.[248] Platon'un güzel üzerinden sıralamasını Heidegger'in varlık sıralaması ile karşılaştırarak devam eder Han. *Varolanlar* ontolojik bir farkla yani ortaya koyduğu mesafe ile Varlıktan ayrılmaktadır. Ancak *varolanlar* anlamını Varlığa borçlu olmaları sebebiyle onlar da güzel olan için önemli bir vazife üstlenerek güzelliğin unsuru haline gelirler. Varlık aslında bir anlam ufkudur ve *varolanların* çabası bir davranış ortaya koymakla birlikte anlam ufkuna erişmeye çalışır. Varlık, varlık için çabada anlaşılır tıpkı Yunanlıların dediği gibi Eros' ta. Eros, Heidegger'e göre güzeli hatırlatandır. Han, Heidegger'in güzelini estetik hazzın ötesinde bulmaktadır. Hakikat kendisinde varsa güzellik belirir ve yol gösterir. Güzellik tıpkı Eros gibi yani bedenin güzele ulaştırması için veya *varolanların* asıl anlam ufku

[247] Han, *Zamanın Kokusu Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme*, 58.
[248] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 84.

olan varlığa yol göstermesi için hakikate ihtiyaç duymaktadırlar. Güzellik hakikatin işin içinde bulunması ile doğar ve yine güzellik hakikatin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu durumun sonucunda hakikat güzelden yola çıkmasıyla birlikte bireylerin dünyaya karşı tavırlarını ve gerçeği algılayışlarını başkalaştırarak çağdaş öznenin dönüşümüne sebep olacak kudreti göstermiş olur. Estetiğin Chul Han için bağlantısız direk bir şekilde güzele erişimi sağlanamaz. Güzel barındırdığı örtüsü sebebiyle ortaya çıkması için özneden hamle beklemektedir. Her ne kadar güzelde doğmak çağdaş sanatta bir tür tüketim nesnesi ya da bir beğeni/like nesnesi olmak anlamına geliyorsa da güzelin hakikatle olan irtibatı sebebiyle yok olması imkânsızdır.

Chul Han ötekileştirmeye karşılık dostaneliği/misafirperverliği tavsiye eder nitekim ötekini nasıl ise o haliyle kabul etmeye olanak veren bu iletişim olumluluğun bir şiddetinden kurtulmayı sağlayacak ve insanları hakikatle tanıştıracaktır. Misafirperverliğin estetik tezahürünün ise güzellik olduğunu belirten filozof için güzel yabancı düşmanlığını kötü görür. Nietzsche için bu misafirperverlik bir ruh zenginliğidir:

> "Ve tüm oluş haindekiler, etrafta gezinenler, arayışta olanlar ve gelip geçenler burada hoş karşılansın! Misafirperverliğin dostluğu artık benim tek dostluğumdur. Yabancıya usul usul peçesini sıyırdığında ve kendini yeni, tarif edilemez bir güzellik olarak sunduğunda, yabancıya karşı gösterdiğimiz sabır, hakkaniyetli tavır ve nezaket için nihayetinde her zaman ödüllendiririliz- bu onun misafirperverliğimize teşekkürüdür."[249]

Dostaneliğin başka bir tezahürü olan dinlemek de yine bu çağ için Chul Han'ın önemli gördüğü yapıcı ilişkilerden birisidir. Han Yunan Mitolojisinde anlatılan ve aşırı yakışıklılığı sebebiyle sudaki yansımasına âşık olan Narcissus'u ötekinin sesi olan ve ona karşı sevgi dolu bir tonla hitap eden su perisi Echo'nun sesine karşılık vermediği için kendi sesinin içerisinde yok olup giden bir kişilik olarak okur. Dinlemek tamamen ötekini kendi başkalığı içinde dinlemek demektir. Bu sebeple Chul Han sesi de ötekinden gelen ve karşılanması gereken bir unsur olarak yorumlar.[250]

---

[249] Byung-Chul Han, *Ötekini Kovmak Günümüzde Toplum, Algı ve İletişim*, çev. Mustafa Özdemir (Ketebe Yayınevi, 2023), 25.

[250] Han, *Ötekini Kovmak Günümüzde Toplum, Algı ve İletişim*, 81.

Chul Han tıpkı Baudrillard gibi kültürleşmesi ve dolayısıyla da hayat içinde estetikleşmesi sebebiyle güzelin tecrübesini ortaya koyamadığını belirtir. Objelerin yüzeysel beğeniler haline gelmesi ile öznenin ortaya koyduğu üretimin estetik adı altında tüketime pazarlanması ile hiçbir şeyin kalıcılığına tahammül edemeyen topluma sirayet etmiştir. Bağlayıcı olanın peşine düşmek, ona her zaman özlem duymak bizi çağdaş dönemin sıradanlığından kurtaracaktır Han için. Bağlayıcı olan ise Badiou'nun özlem duyduğu sadakat, tesadüfi bir karşılaşma esnasında bir an zorunda kalmış gibi sağlam bir yapıya geçiş demektir.[251] Şirazesini kaybeden özne sadakat ile daha aşkın ve metafiziksel bir yola davet edilecek ve aslında sadakat ile güzelin peşine düşerek de hakikate kestirme bir yolla ulaşabilecektir. Güzeli kurtarmak bu bağlayıcı olanın kurtarılması ile mümkündür.[252]

Nesneler, özgür bırakıldığında özne ile iletişim kurarak güzeli gösterebilmektedirler. Han, bu durumu Hegel'in kavram felsefesinden yola çıkarak açımlamaktadır. Hegel her ne kadar modern dünyanın bir niteliği olarak rasyonel bakış açısı neticesinde öznenin zihnine içkin olan ve bu uğurda düşünce ve kavramların ardına sığınan bir düşünce yapısı ile estetiğini savunmuş olsa da Chul Han başka bir okuma yolunu denemekte ve kavramın Hegel'de sadece öznenin zihnine hapsolmadığını daha özgür bir alan açtığını belirtir. Nitekim onun için Hegel'in kapsayıcı kavramsallaştırma felsefesi aslında postmodernitenin Hegel'e yaptığı eleştirileriler gibi bütünsellik içinde tek bir kavram içinde tüm farklılıkları eriten ve tüm parçaları kontrol altında tutarak zapt eden bir güç biçimi değildir. Hegelci bütünlük olan *ganzheit*, parçaların hareket alanlarını açarak özgürlüğe her şeyden önce yer vermektedir. Bütünlüğü parçaların kendi özgürlüklerine izin verdiği ölçüde ahenkli bir anlam kazanmakla tanımlayan Hegel için bütünlük fikri bir tümleme değil, uzlaştırma eylemi göstermektedir. Sanatı felsefe ve dinle bütünleştiren Hegel estetiğinde felsefe bu uzlaştırma eylemini gerçekleştirmekte zıtlıkları bir ahenk ve birlik içerisinde hakikate erdirmektedir. Bir eserin güzel bir obje olduğunu söyleyebilmek için hem parçaların zıtlıklarla birlikte kendilikleri hem de bu birliğin yanında bütünlük içindeki özgürlüğün olması gerekmektedir. Hegel'in güzellik için aradığı bu iki unsur

[251] Alain Badiou- Nicolas Truong, *Aşka Övgü*, çev. Orçun Türkay (Tellekt, 2022). Badiou hakikat yolunda karar verilemezlik, ayırt-edilemezlik, sadakat, özne kavramları üzerinden analiz etmekte ve ancak hakikati öznenin inatçı bir duruşu ile sadakate gösterdiği ehemmiyet ve hakikatin ne zaman ortaya çıkacağı belli olmayan yapısına karşı kollayıcı bir tutum sergileyerek ulaşabileceğini ifade eder.

[252] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 87.

Chul Han'a göre öznenin aslında nesneyi alımlaması esnasında karşılaştığı tümsek ve direnişin sebebidir. Nitekim zıtlıkların birliğini ve onların dolayımsız özgürlükleri karşısında özne nesneyi özgür bir şekilde kendi yargıları çerçevesinde kendi amacı ve çıkarına tabi kılamayacak aslında bir başka anlamıyla da tüketim nesnesine çeviremeyecektir. Çünkü nesnenin bu özellikleri barındırmasıyla birlikte bir direniş göstermesi estetik ilişkinin kuralları çerçevesinde değerlendirilmelidir. Estetik teorik ve pratik arasında dolayımsız olarak ortaya çıkar. Hegel için teorik olanın kendisinde bağımsız olarak gerçek olmak zorunda olan şeylerin karşısında öznenin onun bu bağımsızlığını aşarak kendisini özgür addedemeyeceğinin altını çizerek öznenin sonluluğunu hatırlatır. Pratik olanda ise dışarıdan aldığı uyarımlar sebebiyle ortaya çıkacak olan dürtü ve tutkuların hemen tepkiselliği ile aslında nesnelerin asla yok edilemeyen bir duruşları vardır. Han için öznenin teorikte şeylere olan bağımlı durumu ve pratikte ise yine öznenin şeyler karşısında kendi dürtülerine bağımlılığı sebebiyle estetikte özgür olamaz. Estetik ilişki bu estetik kurallar içinde özne ile bağ kurmaktadır. Dolayısıyla nesne bu ilişki ile ancak özgürlüğünü fark ettirir. Sanat nesnesini karakterize eden özgürlük bu ilişki çerçevesinde kuralların içerisinde öznenin dâhiline girmeden özneyi etkilemeyi başarır. Bu özgürlük ile aslında sanat nesnesi kendi hakikatini kendi belirleyerek öznenin dışarıdan dayatmak istediği her türlü söylemi dışlar. Hegel'in sanatın ve bilginin farklı bir şekilde nesnelere bakış açısını ele aldığını burada belirten Chul Han sanatın Hegel için tüketilmeyen bir gerçeklik arz ettiğini ortaya koyar. Nitekim Hegel bilimsel aklın teorik algısındaki evrensel ve nesnel dönüştürme hegemonyasının sanatın nesneye bakışında bulunmadığını ifade ederek onun bireysel varoluşuna karşı bir değer vererek kavramaya çalıştığını belirtmiştir.[253]

Chul Han, Hegel'in bu bakışla Tini alımlamasında hakikate götüren bir yol olarak sanatın varlığından bahsetmiştir. Hegel için kavramsal olanın somutlaşması yani edimsel olarak gerçekleşmesi için sanatsal temsiller zorunludur. Estetik mevzu bahis olduğunda tahmin edilebileceği gibi temsiller yoluyla kendisini tarihsel olarak açığa vuran bu kavram *güzellik* kavramıdır. Tin, bir bakıma, insanın doğayla olan karşıtlığında ya da tümel düşünce, tikel düşünce ve olgu arasındaki çekişmelerde kendi gerçekliğini bir organizasyon dâhilinde üretmek pahasına parçaları birleştirerek kendine döner. Bu

[253] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 56-58.

bakımdan Tin hem bütün ayrımların ortaya konduğu hem de onların aşıldığı (*aufhaben*) bir birlik olarak düalizmi geride bırakarak bütünlüğe ulaşır. Tinin hakikate ulaştıran bu edimsellik yolu Han için güzeli araçsallaştırmaktan uzak, oluşuna, sürecine saygı duyan ve güzeli kendine yeten bir amaç olarak görmeye izin vermektedir.[254]

Burada Baudrillard'ın sanatın günümüzde soyutlama vasıtasıyla güzelliğin kendisini kaybettiği düşüncesi tekrar hatırlanıldığında Hegel'in sanat eseri olarak nesnenin gerçekliğine dair felsefesinde sanatın somut olanla irtibatına değinmek faydalı olacaktır. Hegel felsefesinde sanat onun için gerçeğin önemli bir kısmını oluşturan duyusal alan ile ilişkilidir. Sanat, idea ile duyusal alanı somutlaştırarak bütünlük sağlamaya hizmet eder. Madde ve formu bir araya getiren unsur olarak da okunabilir. İçeriği oluşturan İdeanın basit anlamda bir fikri içermesi onun mutlakla olan ilişkisi açısından yeterli değildir. İdeal olanın veya mutlağın sanatın en yüksek ifadesi olması demek onun edimsel olması, içerik ve formun senteze ulaşması anlamına gelmektedir.[255] Bu anlamda günümüz soyutlaştırılmış ve ifadesizleştirilmiş sanatların formdan uzak yalnızca idea düzleminde anlaşılmaya çalışılması herhangi bir hakikate de ulaştırmayacaktır. Form bu sebeple de estetik özneyi etkileyecek bir bütünlüğe sahip olmalıdır. Nitekim sürekli yığılma şekline dönüşerek bağlantısız ve kavramsız bir şekilde yan yana gelerek oluşturulan Barok sanat da Tinin birliğinde uzak çirkin bir görüntüden ibarettir Hegel için. Barok sanatını sıklıkla eleştiren Baudrillard da içerisinde konulan basit alçıların hemen yıkılan ve o yığınların herhangi bir forma dönüşemediklerinden yakınmakta dolayısıyla tözsüz bir sanatın işe yaramayacağını belirtmekteydi.[256]

---

[254] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 58.
[255] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik*, çev. Taylan Altuğ - *Hakkı Hünler* (İstanbul: Payel Yayınevi, 1994), 106.
[256] Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, 28.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BAUDRILLARD VE CHUL HAN'IN ÇAĞDAŞ ESTETİK ELEŞTİRİLERİ

Postmodernizmin sanata dair düşünceleri çağdaş estetiği şekillendirmiştir. Bu sebeple çağdaş estetiğin henüz tam olarak ne olduğu tartışılmaktadır. Baudrillard'ın ve Chul Han'ın çağdaş estetik hakkında eleştirileri okunurken görülmektedir ki öncelikle post modernitede kaybedilen özne-nesne bağının tanımlanması doğrultusunda sanatın özne ile olan bağı anlam kazanmaktadır. Nitekim ikisinin de sanatı bir araç olarak ele almaları sebebiyle nesnenin çağdaş dönemde ne anlama geldiği öznenin kuracağı kültürel etkinliklerde önem arz etmektedir. Bu bölümde sanata sıklıkla ortak paydalarda eleştiriler getiren bu iki filozofun çağdaş estetik eleştirileri bir arada verilmektedir. Nitekim bu tezin Baudrillard ve Han üzerine birlikte yazılan bir çalışma olmasının büyük olasılıkla nedeni ikisinin benzer yönlerden farklı kavramlarla ele almış oldukları çağdaş estetik eleştirileridir. Baudrillard'ın ve Han'ın ayrı olarak değil birlikte anlaşılması için maddelerin altında eleştirileri bir arada verilmiştir. Nitekim Baudrillard'ın ve Han'ın eleştirileri birbirini tamamladığı görülecektir.

A. Bir Ticaret ve Tüketim Nesnesi Olarak Sanat

Çağdaş estetik eleştirilerinde tüketime dönüşen sanatın izleri kimi zaman amacı olmayan bir nesne, kimi zamansa sıradan bir beden olabilmektedir. Modern öncesi geleneksel düzende beden, doğa ile bir ilişki dâhilinde emek sürecinin içinde daha çok araçsal ve büyülü bir konumdaydı. Yeni düzende ise beden, işlevsel bir ilişki konumunda öznenin hâkim olduğu sermaye ve fetişin (tüketim nesnesi) pratiği olarak görülmektedir. Geleneksel dönemde bedenin varlığı bugünkü kadar önemsenmezken, çağdaş dönemde beden insanın sürekli olarak dokunarak dönüştürmüş olduğu nesnesi haline gelmiştir. Baudrillard, moda dergilerinde bilinçli olarak tüketim toplumuna kendi bedenleri pazarlanmakta ve sürekli ünlü bedenlerin reklamı yapılarak bireylere kendi bedeni ile a kişisinin bedeni arasında kıyaslamaya yönlendirilmekte olduğunu söylemektedir. Burada insanlara sevecen bir dil kullanmak için daha çok dişil öznelere annelik içgüdülerinden

yararlanarak bedenlerinin de aynı çocukları gibi olduğu ve tıpkı çocuklarını sevmesi gibi bedenini de sevmesini ve ona iyi bakmasını dilemektedirler. Yine kadınlara, kocalarına karşı bedenlerini daha iyi kullanmaları konusunda sürekli bir uyarı ve evlilikte mutluluğun bedenden geçtiğinin vurgusu aileler içinde huzursuzluk ve eşler arasında tatminsizlik yaratmasına sebep olmaktadır. Kişilerin içgüdüleri kullanılarak yapılan bu reklamlar bireyleri narsistik bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bedenin yeniden keşfi ile güzellik, iyiliğin egemenliğinden işlevsel bir kavrayış olarak sermayeye içten gelen isteklerle hizmet etmeye başlamıştır.

Bedene yapılan her yatırım Baudrillard için öznenin kendi özüne yapılan ereksel bir amaç dâhilinde değil, daha çok kültür kodlarının zorunlu araçsal etkileri çerçevesinde yapılmaktadır. Amaç bu kültür kodlarının hazcı ilkelerine ve kültürün toplumsal statü olarak belirlediği çerçeveye dâhil etmektir. İnsanın kendine, fıtratına doğru yabancılaşmasına zemin hazırlayan kültür propagandaları saplantılı bir şekilde bireyin kendine gösterdiği ilgi neticesinde bir tür içten kuşatılmış emeğin nesnesine dönüşmektedir. Baudrillard, güzelliğin erotizmle birlikte anılması ile yeni etiğin de bu doğrultuda dönüştüğünün vurgusunu yaparak klasik sanat anlayışının iyilik, güzellik birlikteliğinin güzellik beden birlikteliğine evrildiğini söyler. Dolayısıyla önceden belirleyici iyiliğin saflığı ekseninde iç güzellik önemliyken çağdaş dönemde bedenin güzelliği iyi anlamını taşımaya başlamıştır. Han'ın karakter kavramı üzerinden yaptığı açılımlar gibi Baudrillard da güzelin artık tek işlevinin güzel beden/güzel ten/pürüzsüz güzel olduğunu ifade eder. Chul Han'ın çağdaş estetiğin en bariz özelliği olarak ele aldığı *pürüzsüzlük*, Baudrillard'da *işlevsel güzellik* olarak tanımlanmaktadır.

Günümüz estetik anlayışı arzuyu dönüştürerek bedenin hakikati olmaktan çıkarmış bedenin hatlarına indirgemiştir. Arzu, çağdaş dönemde insana unutturulmaya çalışılan duygusudur. İnsanın bir eksikliği olarak görülen bu kusur pürüzsüz güzelliği bozmaktadır. Bu sebeple de en zorlama arzu gösterileri dahi sansürlenmekte ve yokluğa mahkûm ederek daha çok nesneye dönüştürülmektedir. Baudrillard için ifade yani aslında bakışlar ve mimikler arzuyu ortaya çıkardığı için yok edilmekte, daha çok fiziksel hatlar ön plana çıkartılmaktadır. Bu güzelliğin işlevsel bir konum kazandığının önemli bir göstergesidir. Baudrillard için mankenler, işlevsel güzelliği oynayan nesnelerdir. Onların ifadeden yoksun bakışları, pürüzsüz vücutları hatta cinsiyetsizlikleri güzelliğin

göstergeleri haline gelmiş hiçbir eğriliğin/pürüzsüzlüğün ya da çirkinliğin dolayısıyla olumsuzluğun düşüncede açacağı bir soru işaretine yer bırakmamaktadırlar.

Baudrillard için günümüzün estetik anlayışı soyutlukta aranmalıdır. Mankenler de bu bağlamda birer soyutlama vazifesini üstlendikleri düşünüldüğünde güzellik Baudrillard'ın ifadesi ile tümüyle boşlukta, soyutlamada, yoklukta ve baş döndürücü bir saydamlıkta kusursuzdur. Güzellik bu saydamlıkla birlikte sermayeye dönüşerek bedeni fetişleştirmektedir. Kutsal bir emanet olarak görülen beden yine bu kutsiyetinin pazarlanması ile nesneye dönüşmektedir. Göstergelerin değiş tokuşu olarak bu durumu yorumlayan Baudrillard özellikle kadın bedeninin tüm somut değerlerinin bir anlamda kullanım değerlerinin yani kadının enerjisini, hareketini cinselliğini, tek bir işlevsel değer kapsamına indirgendirildiğini ifade ederek güzelliğin artık değiş tokuş edilen göstergeye dönüştüğünün altını çizer. Tıpkı iş yerlerin sadece başarılı kadınlara değil aynı zamanda bedeniyle çekici olan kadınlara sundukları fırsatların bu dönüşen göstergelere örnek olması gibi.[257]

Tüketim kültürü Han'a göre güzelliği artan bir şekilde uyarıcıya ve eğlenceye yönlendirmek suretiyle değersizleştirmektedir. Güzelin artı değeri olarak gerek karakter inşası gerek doğru düşünce ufkuna yaptığı katkılar tüketime dönüştürülerek yok olmaktadır. Tüketim ve estetik üzerinden mükemmelliğe ulaşmak, kusursuz kalmanın felsefesini beden ve güzellik üzerinden anlatan Chul Han, bedenin teşhir edilmesiyle beraber aslında güzelin daha da gizlendiğinin altını çizer. Irıs Murdoch'a göre "güzellik kişiyi kendi egosunun tutsağı olmaktan kurtarıp benliğin yok olduğu cennete ulaştıran bir ayin" dir.[258] Dolayısıyla benliğin dışında bulunabilecek bir güzelliği sıklıkla bedende arayan tüketim toplumunun gözü yanlış yerlerde oyalanmaktadır.

Han için günümüzde cinsel bir makineye dönüştürerek işlevsel kılınan beden, pornografikleştirilerek sembollerden uzaklaştırılmaktadır. Amacı yalnızca cinsel eylem olan pornonun erotikliğe müsaade etmeyen ritüeller doğrultusunda gerçekleştirdiğini belirten Baudrillard, bu anlamda cinsel boşalmaya zorlanan bireylerin sürekli zorla üretime dâhil edildiğini belirtir. Chul Han da aynı şekilde libido ve dürtülerin bir tür üretim biçimi olduğunu belirterek baştan çıkarmadan farklı bir yol izlendiğini ifade eder.

---

[257] Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Ferda Keskin - Hazal Deliceçaylı (Ayrıntı Yayınları, 2021), 163-171.

[258] Iris Murdoch, *İyinin Egemenliği*, çev. Tuğba Gülal (Ayrıntı Yayınları, 2021).

Tıpkı Baudrillard gibi cinsellik sonrası bir çağın izlerini süren Han cinselliği bozan şeyin yasağın negatifliği olmadığını onun yerine aşırı üretimin pozitifliği olduğunu belirtir. Cinsellik sonrası çağ için Lars von Trier'in Nymphomaniac filmini örnek olarak veren Chul Han, bu filmin içerisinde cinselliği asla erotik bir biçimde gerçekleşmediğini ifade ederek her şeyin izleyicinin karşısına konularak bedenin unsurlarının da herhangi bir memeli hayvanın cinsel organı gibi sunulduğunu ifade ederek bedenin aşağılayıcı bir forma dönüşümünü eleştirmektedir.[259]

Sanatta güzel ve çirkin ayrımların ortadan kalkarak müstehcenliğin bu kadar yaygınlaşmasına sebep olan şey Baudrillard'a göre her şeyin kötü nesneye dönüşümüdür. Politikanın sanatta söz sahibi olması ile güzeli çirkin olarak gösteren çağdaş sanat, kötü nesneleri çoğaltarak güzelin konumuna çıkartmıştır. Tiksinti verici yiyecek içecek reklamlarının ve pornografik reklamların bu kadar artması kültürlerin birbiri ile iç içe girmesi, hoşgörünün ise sinsice bir oyunla kendini fonksiyonlaştırması neticesinde Baudrillard, zihnin böylece muhakeme alanını koruyan hiçbir şeyin kalmadığını söyler. Nitekim zıtlıklarla birlikte anlaşılabilen her şey parçalanarak tek bir gerçeğe dönüşmektedir. Organ naklinde beden, bazen kabul etmediği organları reddedebiliyorsa bu her farklı olanı aslında eritemediği içindir. Bu durum postmodernizmin her düşünceyi kabul ederek neyin doğru neyin yanlış olduğunu tespit etmeden her şeyi kabul etmesine benzer. Tüm farklılıklar samimiyetsiz sempati duyguları ile içeri alınarak simgesel alanımızı bir diğer ifade ile düşünce dünyamızı bulanıklaştırmaktadır. Beden düşünceyi aşırı kabul sebebiyle reddetmeye başlamaktadır.[260] Çağdaş sanatta böylece güzellik ve çirkinlik kalıpları ortadan kalkarak zihnin doğuştan gelen iyi ve kötü ayrımlarının bulunduğu düşünme, ayrımlama yetilerini görmezden gelmektedir. Çağdaş sanatın en büyük çıkmazı bu düşünce dünyasını (simgesel alanı) öteye iterek yüzeysel ve sıradan olanı kabul etmesidir.

Chul Han, Baudrillard'ın güzelliği bedene indirgeyen düşüncesine katılmakla birlikte güzelliğin Kant'a kadar ahlakı ve karakteri ifade eden yapısı, Kant düşüncesinden sonra bedene irca edilerek seksilik ile eşdeğer görünmeye başlandığını ifade eder. Chul Han için Kant'ın estetiğindeki güzelin aynı zamanda ahlaki olanın alanına girebilmektedir.

[259] Byung-Chul Han, *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair: Günümüzün Bir Topolojisi*, çev. Ahmet Öz (İnka Kitap, 2023), 100.
[260] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 79.

Ancak onun ahlakla birleştirdiği güzellik bir anlamda klasik dönemin ahlak ve güzellik anlayışının mezcedilişinden farkı bir şekilde insana irca edilir. Kant için güzelin ideali, insanın içsel anlamda yönettiği ahlakın neticesinde oluşur. Chul Han için sadece insan için değil, her bir tür için güzelin normal ideali bulunması gerekmektedir. Güzel, salt bir form olarak kabul edildiğinde bu Kant'ın güzel idealinden ayrılarak güzelin normal idealine evrilir. Han için Kant'ın güzel ideali düşüncesi bir anlamda iyi olarak görülebilirdi. Nitekim onun bir anlamda ahlakla birleştirdiği estetik düşüncesi beğeni ile aklın dolayısıyla güzel ile iyinin antlaşmasına dayanarak Kant'ın entelektüel olarak adlandırdığı bir beğeni yargısının oluşturduğu muhayyileye dayanmaktaydı. Her ne kadar bu bir anlamda dehaya dönüşecek olan bir sanatçının sanatta tek merci olarak kabul edilerek güzelin normal idealini dışlasa da ahlak yasası güzelin iyiden kopuşunu yargılayacaktır. Dolayısıyla da Han bunu: "Güzel ideali ile Kant ahlaki bir güzellik veya güzelin ahlakını tasarlamakta" olduğunu söyler.[261] Ancak Kant'tan sonra muhayyilenin belki de sonlu bir varoluşu gereği bu güzel ideali yıkılarak çağdaş dönemde bu idealde bir güzel, beden idealine dönüşmüştür. Dönem olarak güzel idealinin beden idealine dönüşümünü 19.y.y olarak gören Byung Chul Han, bizzat cinsel içeriklerin güzel düşüncesine dönüşmesi ile bedenin ticarileşmesinin paralel gittiğine vurgu yapmaktadır.

Klasik dönemde ruhun yetkinleşmesi için yapılan perhizler artık bedenin daha çekici görünmesi için yapılmaktadır. Bedenin kurtuluş nesnesine dönüşmesi öznenin günümüzün güzellik anlayışını çekip çevirebileceği bir bedene yöneltmesi ile eşanlamlıdır.[262] Nitekim yeni birey, ilk ahlaki sorumluluğu olarak gördüğü beden için bütün ekonomisini, zekasını, zamanını ve enerjisini bedenin idealleri uğrunda düzenlemektedir. Beden sadece estetize edilen ve bireylerin zihnindeki kişi olmak için dönüştürülen bir nesneden çok tapılan ve üzerinde özgürlük hayallerinin gerçekleştirildiği bir araca dönüşmüştür.[263] Bu durumda yalnızca bedenle ilgilenecek olan özne, bir süre sonra bedeninden başka herhangi bir şeyle ilgilenemeyecek ve düşünemeyecektir. Chul Han'ın ifadesiyle pürüzsüz beden üzerine kafayı takmış bireyler bu saplantılı beden düşüncesi neticesinde hiçbir olumsuzu, sorunları göremeyecek ve böylece ne sanata ne şiire ne felsefeye ne de aslında ekonominin dinamiklerine kafa yoramayacaktır. Ancak

[261] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 50.
[262] Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, 150.
[263] Sertaç Timur Demir, *Ten Medeniyeti* (İstanbul: Açılım kitap, 2017), 29.

bunun tersi bireylerin iktidarı sorgulaması anlamına gelecek ve anlam arayışlarına tutulan insanlar onu hesaba sokacaktır.[264] Bireylerin bedenleriyle bu kadar fazla ilgilenmeleri kendi mutlulukları için yaptıklarını düşünürken biraz da bedenin mutluluğunun ne olduğu üzerinde düşünmeleri de bu sorgulamalarla birlikte gelmektedir. Nitekim insanın ruh ve beden diyalektiğinde bir tarafı seçerek parçalanan varlığı bir bütün içinde düşünmek zincirleme pek çok sorunun da cevabını vermeye yönelmek demektir. En nihayetinde bedene indirgenmeyen estetiğin sonunda güzelin varlığa etki eden ve dönüştüren alanın açılacağı görülecektir. Voltaire'in de ifade etmiş olduğu gibi: "Bir şeyi ikiye böldükten sonra o iki şeyin ilişkisini açıklamak nasıl mümkün olsun ki?"[265]

Ahlakın karakter olarak algılandığı iyinin güzelle birlikteliği tüketim nesnesine dönüşen fiziksel güzel algısının içerisinde vasıfsız bir insanın dönüşümüne de kapı aralamaktadır. Burada Han karakter kelimesine dikkat çekerek, "yanmış işaret, silinmez ayak izi" anlamına geldiğini ve bunun bir sürekliliğe işaret ederek sabit bir duruşunun olduğuna vurgu yapar. Çağdaş dönem içinde karakter, bedene ya da daha da seçici ve pürüzsüz bir form olan yüze indirgendiğinin en bariz örneği olarak Facebook'daki profilleri örnek olarak gösterir. Bazen sürekli profil değiştiren ve hangisinde daha çok takipçisi ya da arkadaşı bulunursa o profili devam ettiren kişilerin karaktersiz bir duruşu bulunmaktadır. Chul Han burada Carl Schmitt'in[266] siyaset felsefesi için geçerli olan düşüncelerine yer vererek günümüz arkadaş/dost algısını farklı bir şekilde yorumlar ve tek bir dostun aslında kişinin sabit bir karakterine işaret etmeye yeteceğini dolayısıyla sosyal medyadaki "ne kadar çok kişi o kadar iyi" algısının niteliksiz düşüncesine dikkat çekmektedir. Çağdaş dönemin güzeli alımlama noktasındaki bu çarpık düşünce tarzı nihayetinde tüketimin işine yaramaktadır.[267]

Chul Han, günümüz toplumunu şeffaflık toplumu olarak adlandırmaktadır. Ona göre bu şeffaflık güveni ortadan kaldırarak kontrolü getirmiştir. Ancak bu kontrol mekanizması disipline edici toplumlarda bulunan panoptikonlar gibi işlemez. Foucault'un iktidarı panoptikon olarak ele alan felsefesi bu devirde kapanmış, görünmez iktidar bir anlamda iletişim ağları ile görünür hale gelerek bizzat toplumların kendi istekleri ile disipline

[264] Michel Foucault, *Dostluğa Dair- Söyleşiler,* çev. Cemal Ener Ener (İstanbul: Hil Yayın, 1994), 24-25.
[265] Ekrem Demirli, *Lacivert* 104 (19 Eylül 2023).
[266] Schmitt için gerçek bir düşmandan çok daha fazlasına sahip olmak içsel bir bölünmüşlüğe işaret etmektedir. Nitekim tek bir düşmanla kişi kendi gücünü, çapını ve kendi sınırını ancak anlayabilir.
[267] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 52.

olmuşlardır. Nitekim her şeyin şeffaflaşması ile insanların arzuları ya da düşündükleri de gün yüzüne çıkarak iş birlikçi bir dijital panoptikon ortaya çıkarmaktadır. Chul Han'ın ifadesiyle dijital panoptikon özgürlüğe önem verir. Özgürlüğün sömürülmesi ile çalışan dijital panoptikonlar kontrol toplumlarının kendi ihtiyaçları sebebiyle iletişim kurmalarını sağlayarak her türlü mahrem alanını feda etmelerini arzular.[268] Han için neoliberal egemenlik sistemi özgürlüğü baskılamak yerine bireylerin özgürlükleri ile oynamaktadır. Her şey açıktır bu egemenlik anlayışında. O baştan çıkarma kavramını iktidarın kullandığı bir silah olarak yorumlar. İnsanların arzuları sadece tetiklenir ve istenilen sonuca ulaşılmış olur.[269]

Sanatı *hiper kapitalist* çağ içerisinde Han, form olarak sanatı benimsemesi sebebiyle iki türlü duruşunun olabileceğini belirtecektir. Nitekim iki tür mimariyi örnek olarak göstererek bir anlamda sanatın bürüneceği çehreleri ortaya koymuştur. Yaşam alanlarının ekonomik sömürü düzenine dâhil edilebildiğini gösteren Apple'ın New York'taki Flagship-Store'u hiper kapitalizmin mabedi olarak yorumlayan Chul Han onun karşısında Mekke'de bulunan ve Müslümanlar için kutsal olan küp şeklindeki Kâbe'yi koymaktadır. Kâbe örtülüdür ve içerisine yalnızca belirli din adamlarının girebildiği bir sisteme sahiptir. Yine içinin boş olması ile hiper kapitalist düzenin karşısında yer almaktadır. Ancak yapısı yine küp biçimde olan ve her tarafı şeffaflığın bir gösterisi olarak cam ile yapılandırılan Apple store, ticarileşen değerlerin bir ürünü haline gelmiştir. Chul Han, birinin kapatma egemenliğine diğerinin ise açma egemenliğine hizmet ettiğini belirtir. Dolayısıyla bir anlamda sanatın form olarak kullanılmasına bir örnek teşekkül edebilecek bu duruşu kimi zaman hakikatin bir yolu kimi zaman ise şeffaflaşan dünyanın kimliğine bürünerek aynılaşmanın terörüne dâhil olan bir terör olabileceğini görmek mümkündür. Sanat yaşamın içerisinde kimi zaman Apple- Shop kimi zaman Kâbe formunda tezahür etmektedir. Chul Han'ın güzeli örtüyü barındıran bir sanat anlayışına izin verdiği hatırlanacak olursa sanatın Kâbe formu daha aşkın ve etkili bir dönüşümle hakikate yaklaştıracaktır.

Ancak Chul Han bu şeffaflık toplumu içerisinde sanatın asli unsuru olan güzelin de şeffaf hale geldiğinin vurgusunu yaparak sanatın pornografikleşmesinden yakınır. Çünkü güzel, Han için örtüsü açılmayan olarak kalmalıdır. Augustin'in kutsal kitapların metaforlar

[268] Han, *Şeffaflık Toplumu*, 13.
[269] Han, *Kapitalizm ve Ölüm Dürtüsü*, 31.

kullanmasının sebebinin bu örtü olduğunu ifade ederek düşüncelerine yer veren filozof, kutsal olanın hemen ulaşılmaz olması için önce onu bir arzu nesnesine dönüştürmesi gerektiğini söyleyerek bu arzu nesnesinin görevini örtünün yerine getirdiğini ifade eder. Dolayısıyla örtü güzelin asli bir unsuru konumuna dönüşür. Ancak günümüzde sanatın kendisi bir arzu nesnesine dönüştürülmesi sebebiyle tüketilmeye müsait bir hale geldiği görülmektedir. Barthes bu örtüyü erotiğin asli unsuru olarak görür. Han, Barthes' in erotik hakkındaki kavramsallaştırmasını sanat felsefesinde çokça kullanarak erotiğin güzeli tanımladığını düşünür. Erotik olan pornografik olan gibi açıkta değildir. O çıplaklığının en mahrem kısımlarını örter ve *nazlı yapısı* ile de hemen ulaşılır olmaz. Chul Han güzelin bu nazlı duygusunu Baudrillard'ın baştan çıkarma kavramıyla açıklar. Baştan çıkarma, Baudrillard felsefesinde yer verdiğimiz gibi ötekine karşı her zaman bir muamma olarak kalan ve örtüsü altında sürekli olarak cezbeden bir göz aldatımdır.[270] Güzel, bu örtüsü ile hemen kendi hakikatine ulaştırmaz. Aslında bir anlamda bu sebeple de sanatın ardına saklanır; güzelin örtüsü sanattır. Hakikat de sanatın ancak güzel unsurunun takip edilmesi ile bulunabilir.

Chul Han, okuma eylemini günümüzde pornografik şekilde gerçekleştiğini düşünür. Özne daha çok anlatı ya da mesajın içeriğinde oyalanmak yerine ne anladığı ile ilgilenerek hakikatin örtüsünün açılması dolayısıyla anlamı tüketmektedir. Çift anlam içeren nükteler yadırganır hale gelmiş ve insanların kullandığı dil çok daha sıradan ve kırıcı hale gelmiştir. Pornografiye karşıt olarak erotik ilişkiyle kendisini özneye açabilen anlatı sanatlarından bir diğeri ise Han için şiirlerdir. Şiirlere günümüz insanının tahammülü yoktur. Belirsizliklerle okuyucusu ile oynayan şiirler anlam üretimine karşı direnmektedir. Oyunun karşılıklı ilişki esasına dayandığına sıklıkla vurgu yapan Han şiirleri bu bağlamda ötekine de alan açan bir edebiyat türü olarak sunmaktadır.[271]

Pornografik sanatın izlerini günümüzde tiyatro sanatında bariz bir şekilde gören Chul Han, tiyatronun da artık ötekinin nehyi üzerine oynandığını söyler. Pornografik olan tam da hakikate veya şeffaflığa kadar ileri giden örtünün açılmasıdır. Affekt[272] tiyatrolar bunun en büyük örnekleridir. Modern öncesi dönemdeki tiyatrolar, trajedi üzerine kurulu iken kişiyi duygulanımlarla yaşanılan olayların içine dâhil ederek diyaloglar sayesinde

[270] Baudrillard, *Baştan Çıkarma Üzerine*, 81.
[271] Han, *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair*, 97.
[272] Affekt, değişimine sebep olmak, etkilemek ya da duygusal olarak üzülmesine, hissetmesine sebep olmak demektir. Bu yüzden affektler diyalojik şekilde yapılmaz, ötekinin nehyini gerektirir

pasif olmayan bir izleyiciyle buluşmaktaydı ancak pornografiye dönüşen tiyatrolar her şeyi alelade oynayarak diyaloglara izin vermez ve seyirciye düşünme mühletini tanımamaktadır. Hislere müsaade eden tiyatrolar, diyaloga alan açarak merhameti öncelerken affektler sadece o an içinde kendi mesajını duygusuna aktarır. Narsistik bir şekilde ötekinin hislerine müsaade etmez. Sanatın ortaya çıkmasında en önemli faktör olan hayal gücü pornografik olanda değil erotik olanda ortaya çıkar. Bu anlamda erotik tiyatro, düşündüren ve o şekilde eğlendiren tiyatrodur.[273]

Chul Han, Şeffaflık toplumun estetiğini fotoğraf üzerinden anlatırken Roland Barthes 'in düşüncelerine dayanır. Ona göre Barthes 'in fotoğraf teorisi bir yaralanma estetiğine örnektir. Yaralanma estetiği modernizmin yabancı kaldığı bir estetiktir. Ancak Chul Han, yaralanmaya "görmenin hakikat anı" der. Gözün algılaması esnasında duygulanma insanın yaralanması anlamına gelirken doğruyu algılamak bir anlamda hakikatle bir araya gelinen ana işaret etmektedir.[274] Tıpkı Derrida'nın yaralanma ile düşünmeye yönelmesi, Heidegger'in tecrübenin oluşumunda acının önemine yer vermesi gibi Chul Han da sanatın yaralanma geçmişi olmadan anlamlı olamayacağına vurgu yapmaktadır.[275]

Son olarak çağdaş estetik içerisinde pornografinin zafere ulaştığını ifade eden Han için baştan çıkarmayı ortadan kaldırdığının altını çizerek "yanılsamaya, görünüşe, tiyatroya, oyuna, tiyatro oyununa dair tüm becerilerin kaybolup gitmesi" bu zafere dalalet etmektedir.[276]

---

[273] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 68.

[274] Hakikat, doğruluk: Wharheit Algılamak: Wharnehmung Chul Han Almanca'da hakikat anlamıyla algılamak anlamını birleştirerek yorumlamıştır.

[275] Sentetik Fotoğraflar bölümünde ele alınan Barthes'in bu fotoğraf teorisi yaralanmanın estetiği bağlamında tekrar ele alınacak olursa, Barthes'e göre fotoğrafın Studium ve Punctum olarak iki unsuru barındırır. Studium, üstün körü çalışma anlamına gelir ve fotoğrafı bu unsurla görenlerin kaygısız bir arzu ile yalnızca göz ziyafeti yaparak bakıp geçtikleri dikkate alınırsa yaralanma estetiğine izin vermez. Chul Han'ın fotoğrafın Studium unsuru yalnızca "beğendim/beğenmedim" ifadeleri ile açıklama istemez ve kişinin izlemesi esnasında etkileşim oluşturmaz. Dolayısıyla ötekinin başkalığını/yaralamasını/acısını görmezden gelir. Punctumu algılayan kişi bizzat fotoğrafa iştirak ederek yaralanır, acıyı tadar, sevgiye karşılık verir. Chul Han punctumu isimlendirebilmenin yani ona sahip olabilmenin zor olduğunu belirterek şeffaf olmamasına vurguda bulunur. Şeffaf olmadığı için o erotik sanatın bir uzantısıdır. Görme aralığına izin veren punctum sinematografik resimlerde bulunmaz. Chul Han sürekli acelendirmeye davet eden bu tür fotoğrafların bakışları tüketerek düşünmeye izin vermediğine vurgu yapar. Onlar zamansızlıktan dolayı hatırlanamaz. Ancak punctum belirli bir potansiyeli barındırarak açığa çıkacağı zamanı bekler ve bazen dikkatsiz bir şekilde bakıldığında bile birden amacına ulaşır. Barthes'in bu fotoğraf teorisini bir yaralanma estetiği düşüncesi ile yorumlayan Chul Han günümüz fotoğrafların en önemli özelliğinin dijital olmaları hasebiyle *affectum* olduğunu belirtmiştir.

[276] Han, *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair*, 97.

B. Çağdaş Sanatın Durumu: Tekrar-Kitch

Çağdaş estetiğin durumu sıklıkla tartışılan bir konu olmuştur. Onun hangi dinamikler altında değerlendirileceğini tespit etmek ise hayli zordur nitekim postmodern dönemde sanatın çerçevesi belirsizdir. Baudrillard ve Chul Han kendi düşünceleri muvacehesinde çağdaş estetiğin durumunu belirlerken sürekli tekrar eden sanattan ve kendisini tekrar etmesine olanak sağlayan kusursuzluktan bahsetmişlerdir.

Sanat eleştiren, geçmişini eşeleyerek ondan bir ironi çıkartan bir tür antropoloji bilimine dönüştürüldüğünü düşünen Baudrillard'a göre her şeyden önce kendini bu yöntemle ayakta tutmaya çalışmakta ve adeta kefaretini ödemektedir. Sanat için bu bakış açısı ele alındığı zaman estetik kaygının bir tür estetik yanılsamaya dönüştüğü görülmektedir. Nitekim sürekli eskiyi ele alarak onu ironikleştirme çabası estetik kaygının bir ürünü değil yanılsamanın bir ürünüdür. Bu ironi Baudrillard'a göre *fosilleşmiş bir ironi* haline gelmiştir.[277]

Çağdaş sanatın *kitsch*[278] bir yolla sunmaya çalıştığı çalışmalara bakıldığı zaman bu durumun sürekli geçmişi bir mizaha dönüştürerek sunmaya çalışma çabasından öteye gitmediği görülmektedir. Alman sanat eleştirmeni Greenberg, kitschi sanatın karşısına alır ve tiksinti ile zevk karışımı bir tutumu sergilediğini ifade ederken aynı zamanda sahte olan her şeyin özü olduğunu ifade etmiştir.[279] Kitsch teriminin modern sonrasında kullanılması ile pek çok kişi tarafından tanımlanmaya çalışılması ve bir ortak ifadeye varılamaması onun ne kadar zor bir kavram olduğunu göstermektedir. Nitekim Modern romanın önemli temsilcilerinden Broch öğrencilerine bu terimi tanımlamanın zorluğunu şöyle ifade etmektedir: "Net ve katı tanımlar beklemeyin, aksi takdirde dersin sonunda pek çok sorunun yanıtsız kaldığını düşünürsünüz ki bu soruları ancak kitsch üzerine üç ciltlik bir çalışma yaparsam açıklayabilirim"[280]

---

[277] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 28.

[278] Kitsch kelime anlamı olarak Almancanın verkitschen fiilinden türemiştir. Verkitschen, bir şeyin yerine başkasını satmak anlamına gelmektedir. Bir şeyin yerine başka bir şeyi satarken ürünün değeri düşer ya da fiyatı ucuzlar dolayısıyla bir değer kaybı görülür. Tam da bu sebeplerle Walter Benjamin bu olayı sanatta "değer kaybı" olarak görmüştür. bk: Walter Benjamin, Ahmet Cemal, *Pasajlar*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2005, s. 72. Her ne kadar kültürel olarak geniş bir yelpazede değerlendirilmiş olunsa da 19.yy. da Almanya'nın sanat piyasasında kolayca pazarlanabilen çokça rağbet gören resim ve eskizleri ifade etmek için *kitsch* kavramının kullanıldığı ve sonrasında sanat camiasında sık sık kendisinden bahsedilmeye başlandığı söylenmektedir.

[279] Clement Greenberg, *Avant-garde and Kitsch* (Boston: Beacon Press Art and Culture: Critical Essays, 1989), 3-21.

[280] Thomas Kulka, *Kitch ve Sanat* (İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2014), 38.

Kitsch terimi her ne kadar kötü sanat, çirkin sanat mesajlarını veriyor olsa da onu bu şekilde genellemek doğru değildir. Onun bu şekilde ifade edilişindeki arka planda gelişen tarih sahnesinde endüstriyelleşmenin getirdiği bir sahne ve kapitalizmin dayattığı bir kültür vardır. Dolayısıyla kitsch aslında genel kültürün sanata olan yansıması şeklinde algılandığı zaman anlamın belirsizliğinden kurtularak toplumun sanat ve kültür dalındaki düşünce dünyasının temsili olarak görülebilecektir. Nitekim bu kavramın ortaya çıktığı dönemde sanatın tüketim nesnesine dönüşmeye başladığı görülmektedir. 19.yy'ın ikinci yarısıyla birlikte, özellikle kırdan kente göç olgusunun artmasıyla hızlı bir kültür oluşturma girişimi başlamış ve herhangi bir altyapı sağlanmadan hazır, yapay, boş taklit içeren kitsch bu boşluğa el atmıştır. Modernizme karşı bir düşünceyi benimseyen kitsch, gelişmez ileriyi düşlemez. "Ne olursa gider" yaklaşımını savunan postmodern sanat, kitsch ile toplumun kültürel nabzını elinde tutmuş ve alt kültürün sanatını sermaye sahiplerinin de beğenebileceği bir sanata dönüştürmüştür. Baudrillard'a göre ise bu kavram kültür dünyasında simülasyonla, gerçek olmayanla özdeştir.[281] Nitekim Baudrillard için sanat düş gücü ve imgenin ürünü olmalıyken çağdaş sanatta bunlar öldürülmüş ve melankolik bir hal kalmıştır. Yaratıcılığını yitiren sanat yüzünü geleceğe ya da şimdiye değil sürekli geçmişe dönerek oradan bir şeyler ortaya koymaya çalışmaktadır. Russel Connor'un sözünden yola çıkarak Baudrillard bu duruma "hırsızlık" demektedir.[282][283]

Sanat günümüzde yanılsama olarak ikizini yaratarak gerçek olanını kaybetmiştir. Orijinal olan orji sonrası kaybedilmiştir. Baudrillard günümüzü tanımlarken *Orji sonrası* ifadesini kullanarak "modernliğin patladığı an" anlamında her şeyin özgürleşerek ölçüsünü kaçırdığı ve bu sebeple bir daha toparlanamayacağını ve bu evrenin sürekli bir devinim içinde sarmal bir biçimde gerçekleştiğini ifade eder. Modern dönem bu bağlamda orji dönemi olarak adlandırıldığında her şeyin ayrımlanması, detaylandırılması bir anlamda çıplandırılması her şeyi apaçık kılmıştır. Tıpkı sanatta güzel ve iyinin birbirinden ayrı olarak ele alınması neticesinde sanatın etikle ve buna bağlı olarak ulvi olanla arasının açılması ile anlamının muğlaklaşması gibi. Modernizmin bu türden ayrımların ve bunun neticesinde anlam yitiminin şiddetlenerek devam ettiğini düşünen Baudrillard, geç

[281] Atilla İlkyaz, "Çağdaş Sanatın Çıkmaz Sokağı: Kitsch'in Zaferi", *Aydın Sanat* 1 (2015), 3.
[282] Russel Connor bu duruma modern sanatın kaçırılması demektedir.
[283] Baudrillard, *Sanat Komplosu*, 27.

modern dönemde her şeyin açıklanması ve bir boşluk bırakmaması sebebiyle yapılacak hiçbir şeyin kalmadığına inanır. Yapılacak tek şey ironik bir biçimde ele geçirilen teknolojinin varlığı ile retrospektif bir bakışla geçmişin çöplüğünde eşelenerek anlamsız bir oyalanma içerisinde bulunmaktır. Asıl sorun orjinin bittiği anda başlamaktadır. Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı bu biten evrede başlar ve her şey düş, görüntü ve hayaller biçiminde devam eder. Sürekli tekrar eden bu evrede oyunu sürekli oynamaktan başka bir çare yoktur. Toplum içerisinde üretici güçlerin, cinselliğin, estetiğin, yıkıcı güçlerin, gerçeğin, karşı eleştirilerin sürekli birbirinin yerine geçerek artan belirsizliğe ve şüpheciliğe doğru sürüklenmektedir. Bu alanlarda hiçbir şey ölümcül değil; yok olma biçimi fraktal bir dağılma şeklinde kendini sürekli yenilemektedir.[284]

Postmodern dönemin ahvalini anımsatan bu söylem değer hakikat kaynaklarının yerini aramaya çıkartırken Baudrillard değerin bir tür değer salgınına girerek hızla çoğalan söylemlerden dağıldığını ve bulunamaz olduğunun vurgusunu yapar. Mikrofiziğin sürekli olarak yer değiştiren parçacıkları gibi değerlerin de sürekli hareketi onları tanımlamayı imkânsız kılmıştır. Güzel veya çirkin, iyi-kötü, doğru- yanlış terimleriyle herhangi bir değerlendirmede bulunmak bir parçacığın konumunu ve hızını aynı anda ölçmek kadar olanaksızlaşmıştır. Değersizleşmeyle birlikte süregiden bu belirsizlik sürekli bir yeniden üretime dönüşür ve durup anlamaya bu anlamın neticesinde tanımlamaya, amacını araştırmaya, özlerini, değerlerini, göndermelerini veya kökenlerini bulmaya çalışmak sürekli bir değiş tokuş işlemi sebebiyle anlamsızdır. Burada düşünce oluşmaya henüz başlamamışken şeyler işlemi sürdürmüştür. İnsanı burada rahatsız eden asıl paradoks ise hiç umursamadan işlemin sürdürülmesidir. İşlemin duraksamadan sürdürülmesi de umursanmaması sebebiyledir. Bu durum için Baudrillard televizyon örneğini verir. Televizyonlar insan yok olsa dahi görüntülerin devinimini devam ettirir. Ölümcül bir sonucu olan her alanda çoğalmayı istemek düşünce ve özden uzaklaşmak demektir. Baudrillard için, "Düşüncesini yitiren bir şey gölgesini yitirmiş adama benzer; bu şey kendini kaybettiği bir çılgınlığın içine düşer."[285]

Nihilizm düşüncesinin salık verdiği bu ifadeler bir tür anlamlandırma krizine yol açmaktadır. Bu özgürleşme neticesinde türler birbirine karışmaktadır. Örneğin spor

[284] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 9-10.
[285] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 13.

sadece sporda değildir artık. Bir tür performansın üslubuna bürünerek, cinsellikte, politikada iş hayatında kendini üretir.

Her şeyin estetikleşmesi[286] estetiğin niteliksizleşerek değerini aynı şekilde kaybetmesine sebep olmuştur. Sanat, modern öncesi dönemde bütünsel bir anlamdan kopartılarak gündelik yaşam içerisine dâhil olmuştur. Dolayısıyla her şeyin estetikleşmesi aslında bir bütünsellik ifadesi demek değildir. Nitekim bütünsellik aynı amacın etrafında toplanırken her yerdelik bir tür değersizleşmeyi imlemektedir. Orta Çağ'a kadar sanat, din ve kültür ekseninde aşkın bir ideali vardı. Bu bütünselliği aşmaya çalışan modernizm sanatı daha çok değer anlamından uzaklaştırırken postmodernizm, kültür potasına mahkûm etmiştir. Her etkinliğin kültür tanımlamasına dâhil ederek estetikleştiren postmodernizmde sanat, trans-estetik bir evrede trans politik içerisine girmiştir. Trans estetiğin trans politikle karıştığı dönem ise Baudrillard için 1929 yılıdır. Sanatın kendi estetik oyun kuralını eleştirerek görüntülerin sıradanlaşması olarak yorumlayan Baudrillard'ın bu tarihte ele aldığı stratejik krizin sebebi olarak Dada ve Duchamp akımlarının sanata bulaşmalarını gösterir. Nitekim bir şeyin şart olmayışı durumu her üretimin sanat ürünü sayılması gibi bir genellemeye sebep olmuş, sanat eserleri ve ekonomik değer gören eserler birbirine karışmıştır.[287]

Kanser, kapitalist çağdan kalan ve tüm çağdaş patolojiye hükmeden bir hastalıktır. Sanayi nesneleriyle başlayan bu hastalık hücresel örgütlenme ile devam etmiş ve kodla çoğalmaya doğru gitmektedir. Baudrillard, içi boşaltılmış üretime klonlama eylemini örnek vererek günümüz sanatın Benjamin'in teknik çoğaltılabilir çağında sanat yapıtında meseleyi sanat etrafında örneklendirerek, çağdaş sinema, fotoğraf ve kitle iletişim araçlarının her şeyi daha en başından sınırsız çoğaltım ilkesinin uygulandığını ve böylece orijinalin kaybolarak sanat yapıtının aurasının yok olduğunu, şimdi ve buradanın estetik niteliğini yitirdiğini dolayısıyla politik bir hale geldiğini ifade eder.[288]

Sanatın varlığı özne nesne bağlamında ele alındığında varlığını, düşünceleri ve eylemleri ile ortaya koyan sanatçının konumu görülmektedir. Ancak çağdaş sanat söz konusu olduğunda özneyi yutan nesnenin varlığından söz edilmektedir. Baudrillard bu konuda

[286] Politika gösteri içinde, reklamcılık pornoda, her tür etkinlik kültür olarak adlandırılan şeyin içinde estetik nitelik kazanıyor. (Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 16)
[287] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 18.
[288] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı,* 122.

görüntülerin fotoğraf makineleri ile çekilerek özneye sunulan belki de özneye dayatılan görüntüleri örnek verir. Fotoğrafları fotoğraflayan makineler her niyeti silen her isteği başkalaştıran ve sadece öznenin ufak bir çekme refleksinin dokunuşu olarak kendi varlığını hissettirmesiyle yetinebildiği nesnelerdir. Burada makine özne kara kutuya kapansa da onu görmez kendi bakışını çeker. Özne ise kendisinin çektiğini sanarak aynada kendi düşselliği ile oyalanır. Kuvve olarak kendini teslim eden nesnedir. Dolayısıyla sanatçı nesne tarafından yutulur ve sanat yapıtı (fotoğrafın) sanatçıyı oynatır. Bu makine çekileni kaydederek sonsuza dek çoğaltılabilir kılar ve ölüme mahkûm etmeyen bir konum kazanırken gücü elinde tutar. Özne ise sadece kara kutu sarhoşluğu içinde kalır.[289]

C. Nesnelerin Çağdaş Zamanda Dönüşümü: Üretime Zorlanan Nesneler

Baudrillard için nesneler, göstergelere dönüşmesi ile öznelerin algılarında farklı konumlara dönüşerek anlamını değiştirmişlerdir. Sanatın bir aracı olan nesnelerin bu sebeple çağdaş dönemde anlamının ne olduğu tespit edilmesi gereken bir mesele olarak görülmelidir. Chul Han'ın da nesneleri alımlarken tüketimin etkisi ile üretime zorlandıkları noktaya değinerek nesnelerin içinin boşaltıldığına vurguda bulunduğu görülmektedir.

Çağdaş insanın nesne ile irtibatını gadgetlerle açıklayan Baudrillard aslında hakikatle insanın nasıl oyuncul bir ilişki kurduğunu göstermeye çalışır. Gadget, sanayi sonrası toplumun bir simgesidir. Windows'un işletim sistemlerinde kullanılmaya başlanan bir tür kısayol olarak tarif edebileceğimiz kişinin kendi arzularına ve ihtiyaçlarına göre elinin altında bulundurmak istediği araç çubuklarıdır.[290] Faydayı amaçladığı düşünülen bu araç çubukları nesneyi tüketim nesnesine dönüştürdüğü için faydasızlıkla nitelenebilir.[291] Tıpkı bir sekreterin tüm söylediklerimizi hızlı bir şekilde tamamlayarak üstüne tik attığı gibi bir işleve büründüren bu gadgetlerin faydalı ya da faydasız oldukları tartışılabilir ancak sonuç olarak her şeyi gadgede dönüştüren tüketim toplumu onu da amacı dışında kullanarak bunu bir başarı ve prestij unsuru haline getirerek ahlaki bir noktada faydasız konuma sokmuştur. Bir çocuk oyunla simgesel bir ilişki kurarken tüm yoğunluğunu ve

[289] Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, 61-62.
[290] "Gadget Nedir? Gadget Ne demek? - Nedir.com" (Erişim 14 Eylül 2023).
[291] Baudrillard, "tüketilen tam olarak "faydalı"dan başka bir şeydir" der. Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, 138.

ruhunu katarak dâhil olur. Gadgetler ise faydalı ve simgesel olanı faydasız olanla birleştirerek eritir ve bütünsel optik gösterilerdeki gibi şenliğin asıl olanını oyuncusuz oyun olarak kapalı devre içine hapseder. Örneğin bir araba aslında sadece kromdan yapılmış ve insanı bir yerden bir yere taşıyabilen araçlar olmaktan çıkıp, bir modaya, prestijin mantığına veya fetişist bir mantığa dönüşmüş ise o gadget'tir. İşlevselliğin amacı her ne kadar mutluluk verici görünse de nesnelerin gadgetlere dönüştürülerek tekniğin bir tür yaşam sanatına dönüşmesi, "tüm gündelikliği, gösteri tarzında ele geçiren sistematik bir mantığın parçası olup dolayısıyla da her nesne, çevresini ve onun uzantısı olarak tüm insani ve toplumsal ilişki çevresini yapaylık, hile ve yararsızlık töhmeti altında bırakır."[292] Bir nesnenin ereksel özelliğinin olması bir hakikate hizmet ettiğini ve gerçeğin aslında insan için fayda sağlayan bir konuma geldiğini söylemek mümkünken ereksel olanın işlevsel olanla değişmesi insanın hakikatle olan irtibatını simgesel düzlemde bozuntuya uğratır. Nitekim işlevsel olan fayda sağlasa da tüketilen bir şeydir ve insanın ruhuna düşünce dimağına herhangi bir şey bırakmaz. Sadece o an için mevcuttur işi bitince ortadan kaybolmaktadır.

Baudrillard tutku ile oyun etkinliğini birbirinden ayırır. Tutku çok daha insani bir duygu iken oyuncul etkinlik sıradan ve sadece o anın hazzına içkindir. Oyuncul etkinlikte parçaların oyunu ile büyüsel bir etkiye kapılırken; tutkuda kişi bütünüyle ya da kişi olarak bir nesneyle somut ilişki kurar. Pinball makinesinde bu durum gözlemlendiğinde, oyuncu oyun kuralları içinde bulunan amaca uymak yerine bir kafeteryada alkışlar ve ışıklar içinde düğmelere basarak hareket eden kabloların ve akışların hareketlerine kapıldığı görülecektir. Nesneyle kurulan irtibat bütünsel olmaktan çıkarak parçacı bir ilişkiye dönmüştür. Bu ilişki tutku davranışı biçimine bürünebilse de asla Baudrillard için tam anlamıyla tutkuyu içermemektedir. Buradaki irtibatın büyülenmiş ve güdümleyici olduğunun altını çizerek tıpkı moda değişkelerinde olduğu gibi soyut prestij göstergelerinin güdümlemesi gibi tüketim nesnesi olarak oyunun burada tutku içermediğini belirtir. Tüketim, ilişkiyi koparır ve tutkuyu dışlar.[293]

Baudrillard'ın çağdaş dönemde nesnelerin tüketim nesnesine dönüşümünü ele aldığı bu noktaları Heidegger'in Dasain felsefesinde farklı bir veçheyle görmek mümkündür. Heidegger'e göre Dasein "orada-olma", "oradaki varlık" anlamına gelmektedir. Dasein

[292] Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, 140.
[293] Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, 142.

insan varlığıdır ve onu diğer varlıklardan ayıran şey varlık sorusunu sormak ve onu anlamlandırmaya çalışmaktır. Diğer bütün varlıklar var olmazlar sadece vardırlar. Var olmak varlıkla kaygılanan insana mahsustur.[294] Ona göre insanın diğer varlıklarla kurduğu ilişkilerde özne-nesne ayrımlı insanın diğer nesneleri atomik bir yapıda görerek istediği zaman kullanıp atabileceği Kartezyen bakış açısı yoktur. İnsan diğer bütün varlıklarla birlikte dünyada vardır. Buradaki dünya insanın yaşam içindeki sosyal kültürel etkileşimler anlamındadır. Dolayısıyla Dasein diğer varlıklarla bir irtibat kurarak varlığını şekillendirir. Buradaki soru da tam olarak bunun nasıl mümkün olacağı üzerinedir. Baudrillard'ın da üzerinde durduğu bu mesele, tüketim toplumunda insanın diğer nesnelerle nasıl bir irtibat kurduğumuzu açıklama girişimi, var olmaya çalışan Dasein'ı ele aldığımızda tam olarak bu meseleyi karmaşa içinde nasıl anlamlandıracağının bir reçetesini sunar. Dasein'in dışındaki varlıklar yani dünyadaki şeyler insan için el altındadır ve kullanmaya hazır şeyler olarak görülür. Onlarla kendisi için alaka kuracak, karşı karşıya kaldığı varlıklarla içinde bulundukları bu dünyayı anlamlandırmaya çalışacak. Dolayısıyla bilim tarafından açıklanan ve parçalara ayrılan şeyler olmaktan ziyade insanın kullanabileceği aletler ve gereçler şeklinde varlığını sürdürmelidir. Heidegger'e göre bu şekilde Dasein için el altında olan şeyler teorik bir ilişkiden çok tamamen pratik bir konumda deneyimlenmektedir. Ahmet Cevizci şayet dünyadaki şeyleri ya da varlıkları el altında olan şeyler olarak deneyimlediğimizde Dasein'in pasif bir tepkiden kurtularak dünyada kendisiyle ilgili bir şeyler yapması anlamına geldiğini söyler. Bir şeyleri yapan insan dünyada düşünmek veya bilgi edinmekten çok eylem ve irade ile varlığını sürdürür. Dünyada bulunmuş olmanın insana yüklediği zorunlu bir ilişki türü olan diğer varlıklarla birlikte irtibat kurmanın eylemle yapılması Dasein'e var olmaya yönelik imkânlar sunması anlamına gelir.[295] Bu deneyim şimdi ve burada bulunan insanın o anını kaçırmaması ve güzel bir deneyim yaşaması hatta kendi varoluşunu anlamlandırması adına önemlidir.

Baudrillard'ın oyuncul etkinliğinden çok tutkunun izini sürmeyi deneyimlemesi gereken öznenin varlığını eylem ve irade temeline dayandırması gerektiği düşünülürse edilgin bir nesneye dönüşmekten kendini koruması ve etken bir varoluş ortaya koyması, araçları kendi el altında bulundurarak onları varlığını anlamlandırma aracına dönüştürmesi ile

[294] Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi*, 600-601.
[295] Cevizci, *Felsefenin Kısa Tarihi*, 602.

mümkün olacaktır. Bu çaba araçların herhangi bir şekilde kullanılması esnasında etrafındaki diğer faktörlerin dışlanmasını gerekli kılacak ve nesneleri tüketim nesnesi olmaktan çıkaracaktır. Ereksel bir niteliğe dönüşen bu deneyim işlevsel olanı insanın kullanımına sokarken kalıcı ve varoluşsal olarak bunu yapmasını sağlayacaktır.

Heidegger, varlıkları, bilinen nesne türleri anlamında önümüzdeki hazır nesneler ve elimizde kullanıma hazır nesneler olarak iki veçheyle ele alır. *Vorhandensein* olarak isimlendirilen önümüzdeki hazır durumda olan nesneler, kuramsal açıdan bilinen nesne türleridir. *Zuhandensein* olarak isimlendirilen elimizde kullanıma hazır durumda olan nesneler ise, kullanıma hazır araçların bir aradalığıdır. Bu araçlar ise varlığının anlamını ancak ontolojik bir ilgi neticesinde bulur. *Vorhandensein* epistemolojik, *zuhandensein* ontolojik yapıdadırlar. Örneğin bir fırça fiziksel bir nesne olarak ele alınıp, bilgisel bakımdan tanımlanmaya çalışıldığı zaman o, epistemolojik bir nesne olurken; bir fırça, fırçalama işlemi ile kavranıldığında ise artık o bilgi nesnesi değil, kullanımıyla beraber ortaya çıkan, ilgi duyulan olduğunda ontolojik nesne olmaktadır. Fırçanın fırçalama özelliği onun varoluşsal yapısını ortaya çıkarmıştır. Heidegger'e göre dünya içinde-varlık olmak ancak zuhandensein yapısını taşıyan varlıklar için geçerli olabilmektedir. Buna karşılık nesneler bilgisel ve dünya-içinde-hazır şeyler olarak kavranıldığında sadece fiziksel obje olarak kalmaktadırlar.[296] Baudrillard bu anlamda işlevsel olarak kullanılacak olan nesnelere ontolojik bir anlam yüklemektedir. Ancak günümüzde gadgetler bu ontolojik bakış açısına izin vermeyerek bir tüketim kültürü içinde nesnelerin ereksel özelliklerini yitirmektedir. Sanatta bir eserin ortaya çıkışı anında bu ereksellik yitirildiğinde anlamsız bir eser üretilerek gayesini bulamayacaktır. Sürekli olarak bu şekilde ortaya çıkan sanat iyileştirmekten çok kör bir noktaya doğru oyalanacak ve böylece sürekli bir ironinin içine dâhil olacaktır.

Baudrillard'ın oyuncul etkinlik ile tutkuyu birbirinden ayırmasına benzer olarak Chul Han da günümüz nesnelerin tüketim sebebiyle sürekli üretime tâbi olması nedeniyle dayanıklılıklarını ve oyalayıcı etkilerinin yitirildiğini belirtmektedir. Han, Hannah Arendt'in bir sözüne atıfla nesnelerin görevinin insanlardan bağımsız olarak, insan yaşamını istikrarlı kılmak olduğunu söyler. Arendt'e göre nesnelerin nesnellikleri doğal olan yaşamın sürükleyici değişime karşı insana sabit ve aynı olanın duruşunu hatırlatarak

[296] A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman* (Bursa: Asa Kitabevi, 1997), 35- 36.

insanla olan etkileşiminde bir özdeşlik sağlamaktadır. Bu dolayımla Chul Han nesnelerin aslında insan için yaşamındaki istikrarı sağlayan huzur limanları olmaları gerekirken artık sürekli bir üretim zorlamasına maruz kalarak bu işlevlerini yerine getirememekte ve dayanıklılıklarından yoksun bırakılmaktadır. Süreğenlik fazla üretim ve tüketimin bulunduğu yerde oyalayıcı etkisini yitirmektedir. Oyalanma Chul Han için durma, bulunma anlamını da içermesi sebebiyle varlığı anlamanın en önemli anahtarından biridir. Dijital çağ bu oyalanmaya izin vermeyen bir hız zamansallığını içermesi dolayısıyla nesnelerin hemen tüketimine sebep olmaktadır. Akıllı nesneler olarak adlandırılan yeni nesneler her ne kadar yaşam süresini uzatma iddiası ile üretilmiş olsalar da yaşamın dayanıklılığını bozmaktadırlar. Onlar aynılığı içerisinde insanın karşısında bulunan herhangi bir masaya ya da sandalye gibi nesnelere benzemezler. Dikkatimizi sürekli olarak sömüren hızlı değişimi aynı zamanda o nesnelerin içerisine bir huzursuzluk katarak onu bir şey olmayan haline getirmektedir. Nesnelerin bu sürekli değişimi her defasında özneden bir onaylama bekleyerek güncelliğini gerçekleştirdiği için öznenin elini tutmaya zorlamaktadır. Ancak Han için şeyler/nesneler zorlayıcı olmayı içermemesi ve özneyi yöneterek öznenin özgürlüğüne el koymaması gerekir. Nesnelere karşı insanın duruşu lütufkâr olmalı dolayısıyla da öznenin merkezinde gerçekleştirilen bir iletişimin başlamasına sebep olmasının yanında öznenin nezaket ritüeli çerçevesinde şeylere karşı güzel ve özneli davranması gerekmektedir. Nesneler insan tarafından kullanılmalıdır; tüketilip harcanmamalıdır. Kullanılan nesneler tıpkı insanlar gibi eskime/yaşlanma imkânına sahip olarak yaşama dâhil olurlar. Üretim zorlamasına tâbi olan nesneler ise hemen tüketilmek zorunda bırakılmakta ve böylece yaşamdan soyutlanmaktadır. Bu evreyi daha çok diyalektik bir süreç olarak yorumlayan Chul Han harcanan nesnelerin aynı şekilde insanı da harcadığını, insanın da bu harcanmaya dâhil edilerek düşünme yetisini kaybettiğine inanmaktadır. Nitekim eli tutulmaya zorlanan özne düşüncesizce harcamaya kapılmaktadır.[297]

Han sadece nesneleri tüketmekle yetinilmediğini günümüz insanların bu tüketimle nesnelere yüklenen duygu durumlarını da tükettiklerinden yakınmaktadır. Nesneler sonsuz sayıda tüketilemezken heyecanlar her defasında yeniden tüketilerek üretim zorlanmasına dâhil edilmektedir. Bu noktada Han'ın sıklıkla üzerinde durduğu bir

[297] Han, *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair*, 12.

kavram olan *duygu durumuna* değinmek gerekir. Filozofa göre duygu ve duygulanım kavramlarının sıklıkla birbirinin yerine tutarak karışıklığa sebep olduğunu belirtir. Duygu bir durumdur ve tüketilemezdir. O daha çok karşılıklı bir etkileşim içererek topluluk ve birliktelik kurmaktadır. Ancak duygulanım denilen şey, asosyaldir. Duyguların anlatımı bir anlamıyla terennüm anlamına gelerek bu durumu açıklamaktadır. Duygular açıklanınca duygulanıma dönüşerek etkileşimini yitirir ve duyguya hükmeden insanın bir anlamıyla o duyguyu illüzyon çerçevesinde dışarıya vurmasına neden olabilmektedir. Han için anlatılar, karşılıklı oynandığı zaman duygunun ortaya çıkmasıyla güzelleşmektedir.

Heyecan, Han için bir şeye harekete geçiren önemli bir duygudur. Nesnelere yüklenilen anlamlar da bu bağlamda onun için duygu içererek kişiyle etkileşim haline girmelidir. Ancak bu etkileşim zorlama olmadan özne merkezinde gerçekleştirilirse nezaketin ritüeline dâhil olabilecektir. Kapitalizm de heyecanları nesneler üzerinden etkisi altında alarak öznenin heyecanını duygulanıma çevirir. Reklamlar ne kadar çok heyecan uyandırabilirse o kadar çok akılcı bir ihtiyacın ötesine geçebilmekte ve tüketime hizmet edebilmektedir. Reklamların sürekli olarak insanı öz sömürü mantığı ile içine çeken söylemlerini örnek olarak gösterir Chul Han: "sen başkası için çalışmıyorsun, kendini optimize ediyorsun, kendi tasarımı yapıyorsun" gibi söylemler ile "ben bir ailenin parçasıyım kendimi geliştiriyor ve açılım yapıyorum" söylemleri bireylerin heyecanlarını aynı noktadan tutarak harcamalarına sebep olmaktadır. Bu Han'ın felsefesinde dışarıdan değil, içeriden gelen şiddetin bir yansımasıdır. Günümüzde insanlar sürekli olarak maruz kaldıkları bu türden reklamların etkisiyle kendilerini içerden sömürmektedirler. Duyguların yerine nihayetinde artık duygulanımlar esas alınmaya başlanmıştır. Bu insanı her zaman yalnızlaştıran bir etkide kalarak narsist, depresif kişiliklere sebep olmaktadır. Han duyguların karşılıklı oynanan oyunların içerisinde bulunabileceğinin vurgusunu yaparak Baudrillard'ın oyun içerisinde ortaya çıkan tutkunun bir benzerini önermektedir.[298]

Han'ın nesneler hakkında yorumuna geri dönülecek olunursa, nesnelerin dayanıklı duruşları kapitalizmin hızla sömürdüğü heyecanlar içerisinde unutulmuştur. Aslında bu bakımdan kapitalizm nesnenin özüne bir şey yapamamıştır. İnsanın değişken duygularını

[298] Han, *Kapitalizm ve Ölüm Dürtüsü*, 117-120.

kullanarak nesneyle olan ilişkisini yıpratmıştır. Heyecanların nesnelerden daha uçucu olduğuna vurgu yapan Han, heyecanların yaşamın içerisinde bir istikrara neden olamayacağını ifade ederek insanın nesneyle irtibatı esnasında duygusal otantikliğe kapılarak şeylerin yerine kendisine yöneldiğini ifade eder. Baudrillard'ın nesnelerin ölümü üzerinde yapmış olduğu felsefesine de katkı sunan bu düşünce nesneleri yok sayan öznenin narsistik tutumuna zemin hazırlayarak öznenin bir anlamda dünya ile kurduğu ilişkisini de yok etmektedir. Han nesneyi yok eden kendilik ilişkisinde estetiğin de üretimin zorlaması altına girerek ekonomik olanın duyguları yok ederek duygulanıma sebebiyet vermesi neticesinde de estetik olanı sömürgeleştirdiğine inanmaktadır.

D. Çağdaş Sanatta Fotoğrafların Dönüşümü: Sentetik Fotoğraflar

Çağdaş estetik eleştirilerinde fotoğrafların konumu önemli bir yer tutmaktadır. Fotoğraf hem Baudrillard için hem de Han için ilk halini kaybetmesi neticesinde dönüştürülerek yapay bir hale gelmektedir. Akademik kariyer yıllarının ilk dönemlerinden itibaren fotoğraflar hakkında yazan Baudrillard, ilk yıllarında temkinli bir yaklaşımla yaklaşır ve resmin karşısında ona fazla bir değer atfetmemeye dikkat eder. Bu dönemlerde fotoğraf onun için ayartmanın bir aracı olarak görülmekteydi ve özne fotoğraf makinesiyle birlikte kolaylıkla nesneye dönüşebilmekteydi. Sonrasında ise görüşlerini değiştirerek fotoğrafın "saf imge"nin bir kusursuz tarzı olabileceğini düşünmüş ve bir fotoğraf makinesinin çekim anında varlıklarla gerçek bir iletişim kurularak onunla antropolojik bir iletişim kurulabileceğine inanmıştır.[299]

Baudrillard "neden her şey hâlâ yok olup gitmedi" sorusu ile ortaya çıkardığı eser, sanal teknolojinin gelişimiyle gerçekliğin kaybolduğunu ifade ederek bu kaybın paradoksal bir şekilde gerçekliğin ortaya çıktığı yerde gerçekleşmiş olduğunun vurgusu ile başlar. Tıpkı insanın içindeki öğrenme arzusu ile dünyaya bir yandan bir anlam ya da gerçeklik kazandırmaya çalışırken aslında bir diğer yandan da onu çözümleyerek onun yok oluşuna ya da kayboluşuna yardımcı olması gibi. Baudrillard insanın kendini çözümlemek için baş koyduğu öğrenme yolunda neticelenen bilgisayar ve diğer sanal iletişim araçlarının da insanın kayboluşuna hatta yok oluşuna zemin hazırladığını belirtir.

[299] Mike Gane, *Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik*, çev. Ali Utku - Serhat Toker (De Ki Basım Yayım, 2008), 132.

İmgenin sentetik imgeye dönüşmesiyle beraber imge şiddete maruz kalmıştır. Nitekim imge dediğimiz şey sözlüklerdeki anlamıyla, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj; duyularla alınan bir uyarı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar olarak tanımlamaktadır.[300] İmgenin varlığı düşünce gücüne sahip olan insanın kayıtsız kalamadığı bir tür anlamlandırma biçimidir. Ancak imgenin sayısal görüntülere dönüşümüyle beraber öznenin maruz kalmış olduğu gerçek olmayan sanal imgeler düşlenilecek bir gerçeğin varlığını yok etmektedir. Baudrillard bu sanal imgelerin sentetik imge olduklarını ve bilgisayar, cep telefonu gibi taşınabilen veya standart taşınamayan ancak aktarım sağlanabilen bilgisayar programlarının bir ürünü olduğunu dolayısıyla otomatik şekilde görüntünün hızlı bir şekilde dağıtımının da gerçekleştirildiğinden bahseder.[301]

"Var gibi görünse de anlamı olmayan ve hiçbir şey göstermeyen sentetik imgeler gerçekten fotoğraf olarak adlandırılabilir mi?" sorusuna bir kapı aralayarak üstünde uzun uzun konuşmadığımız imgelerin neticesinde gözümüz hakikati bir perdenin ardından izlemeye koyulduğu anlamına gelmektedir. Sürekli gerçek olmayan görüntülerin elimizin altında dolaşması ile mevcut gerçek unutularak zihinlerde sentetikleşen yapaylaşan ve merkezinden uzaklaşan nesnelere dönüşmüşlerdir. Fotoğraf sanatıyla ilgilenen Baudrillard, fotoğrafların belgelemek gibi bir amacının olmadığını; fotoğrafın bu hiper gerçeklik çağda gerçekliği koruyabildiğini söylerken, simülasyon çağında sanatın önemli bir noktasına da vurgu yapmıştır. Sanatın biricikliğini henüz sentetik imge haline gelmemiş görüntülerde bulmak mümkündür. Nitekim bu türden fotoğraflar geri dönülemez ve anlık oldukları için gerçekliği bir an da olsa yakalamıştır. Yaygın olan görüşe bakıldığı zaman nesneyi çeken, onu belirleyen, onu belki de görünür kılmaya çalışan özne olduğu varsayılır. Baudrillard ise bunun aksine, özneyi keşfedenin nesne olduğuna inanır. Fotoğraflanan nesne kendisini görünür kılmıştır. Sanat tarihçisi Rex Butler'e göre de fotoğrafın amacı Baudrillard'ın radikal hedefi olarak bahsettiği özne ve nesnenin bir araya getirilmesidir. Ancak bu bir anlık etkileşim bir daha tekrarlanamamakta ve fotoğraf çıktıktan ya da herhangi bir makineden görüntülendikten sonra iletişim kopmaktadır. Fotoğraflar, Baudrillard'a göre birinin ya da bir şeyin

[300] Daha ayrıntılı bakınız: Oğuz Adanır, "Fotografik İmge ve Sayısal Görüntü", *Art-e Sanat Dergisi* 1/1 (Nisan 2009).

[301] Jean Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?* çev. Oğuz Adanır (Doğu Batı Yayınları, 2022), 34.

varlığını ispatlamaz; gerçekliğin yokluğunu ispatlar dolayısıyla o sadece kara deliğin içerisinde bakıldığı an gerçekliği yakalar. Bu yüzden fotoğraflar bizim bir anlık gerçeklikle yüzleştiğimiz anı hatırlatır. O fotoğraflanarak diğerlerinden ayrı bir konum kazanan izi barındırır. Bu bir eksiklik değil tam tersi gerçekliği yaşadığına emin olduğumuz tek şeydir. Gerçeklik algısını korumanın bir yolu olarak fotoğraf sanatı, yanılsamalar içinde nesnenin bir anlık mevcudiyetinin gösterimi olmaktadır.[302]

Çağdaş sanat içinde fotoğraf ise moda, şöhret ve sanat çekimleri esnasında fazla işlenmiş ve düşünülmüş bir çekim içerir. Fotoğrafik imgelere ciddi bir çaba ile olmasa da ısrarlı bir şekilde anlam yüklenmeye çalışılmaktadır. Nesneye zorla dayatılmış bir anlam esasında üstünde bir öznenin bakışlarını hissetmesi sebebiyle kendi varlığını ortaya çıkarmak yerine kendilerine başka anlamlar kazandırarak farklı pozlar vermektedir.[303] Sıradanlığın fotoğraflar için önemli bir yeri bulunurken, nesnenin düşündüren yanı da buradan gelmektedir. Nitekim sıradan ve poz vermeyen nesneler fotoğrafa bakan kişi için bir şeyler fısıldayarak kişiyi düşünmeye davet eder. Poz vermenin insanlar arasında fazlasıyla arttığını belirten Baudrillard aslında imgeye uygulanan şiddetin ne kadar mide bulandırıcı bir hale geldiğini söyler. Pozların sayısal imgeler içerisinde seri halinde çoğaltılması ile dünyaya ait bir ayrıntıyı yakalamak gibi bir önseziden uzak olup dünyada bitip tükenmeyen anlam ve görünümlere yapılan emek yalnızca boşluk doldurmaya yaramaktadır. Bu türden şeyler fotoğraftan çok imgeyi öldüren şeyler haline gelmiştir.[304]

Fotoğrafların ayarlarını bozan sentetik imgeler, her şeyi mikroskobik boyutlara dönüştürerek ne ile karşılaşılırsa karşılaşılsın görülebilmeye imkân tanıyan bir büyüteç işlevi görmektedir. Biçim oyunlarının fotoğraflara dâhil olması ile, farklı ağların bir araya gelerek zihinsel olarak eriyip yok olan hayaletlere dönüştürülebilen bireyler gibi dünya da kendiliğinden başka bir imgeye sıçrayabilen yer değiştirmelere benzemektedir. Bu sebeple zaman boyutunun bu evrende hiçbir etkisi kalmamış hileli fotoğraflarla bir fotoğrafın bin bir çeşidi ile tekrar tekrar fotoğraf oluşturulabildiği söylenebilmektedir. Baudrillard Barthes'in deyinmiş olduğu resimler içerisinde bulunan punctum'un artık sentetik fotoğraflarla beraber yok olduğunu belirtir. Barthes'in fotoğraf teorisini ele almış olduğu Camera Lucida eserinde fotoğrafların punctum ve studium olarak iki özelliğinin

[302] Toffoletti, *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*, 68.
[303] Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?* 36.
[304] Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?* 37.

olduğunu söyler ve bunları açıklayarak sentetik imgelerin panctumdan uzak olduğunu aşikâr kılar. Studium, Latinceden alınmış ve inceleme-öğrenme anlamına gelir. Rasyonalitenin sınırları içerisinde kalan bir öğrenme olarak yarım ilginin ve yarım hoşlanma-hoşlanmamaya karşılık gelmektedir. Dolayısıyla geçici, sınırlarda kalan ve zamanın ötesine geçemeyen o an için tüketilen vereceği bilgileri vermeyi başaran fotoğraflar için geçerlidir ki Barthes haber fotoğraflarını ve pornografik fotoğrafları bunun için örnek gösterir. Kodların belirli bir yönde işaret ettiği ve hedefi doğrultusunda başarılı olduğunu gördüğümüz bu amaçsız ilgilerin bulunduğu fotoğraflar yanında bir de punctum içeren fotoğraflar vardır. Panctumun içerdiği fotoğraflar hikâyesi olan ve insanı psikolojik ya da düşünsel olarak hatıralarıyla bağ kurabilen dolayısıyla zamansal anlamda yaşamla iç içe olunan fotoğraflardır. Chul Han'a göre çağdaş dönemle beraber sinematik fotoğrafların insanı stadium içeren fotoğraflarla sürekli baş başa bıraktığını dile getirerek bununla beraber onları izlerken asla gözlerimizi kapatamayacağımızı çünkü saniyelik gelip yenisinin geçtiğini ifade eder. Barthes'e göre ise sinematografikte gözlerin o ana bakmak zorunda olduğuna odaklanarak doymak bilmezliğe zorlanırız. Resimlerin açgözlü tüketimi gözleri kapatmayı imkânsız kılmaktadır.[305]

Baudrillard'ın üzerinde durduğu kodlanmış fotoğraflar (sentetik fotoğraflar) Chul Han için *affactum*[306] içeren fotoğraflardır. O Barthes'in fotoğraf teorisine dijital fotoğrafların yaygınlığı sebebiyle bu özelliği ekler. Affactum, çok daha acelecidir ve stadiuma dahi sabredemez. Çünkü o dijital araçlarla ortaya çıkar. Sessizliği bozarak bağırtır. Fotoğrafların sesli bir şekilde konuşmasına sebep olan affactum, dolayımsız hazzı tetikler. Göz ile resim arasında sağlanan doğrudan kontak olarak ifade eden Chul Han için affactum, bulaşma ile gelir ve özne tamamen hissiz bir biçimde onun duygusunu oynar.[307]

Fotoğrafların çağdaş sanat içerisinde konumunu analojik imgeden sayısal imgeye doğru bir dönüşüm olarak ele alan Baudrillard için "neden her şey hâlâ yok olup gitmedi?" sorusunun somut bir cevabı olarak, dijital fotoğrafları vermekte ve her şeyin kod metafiziği içinde değiştirilip anında tüketilerek haz ve merak duygularının bir tür transa geçerek sonsuza kadar dönüştürülebilen fotoğraflar ile hiçbir şeyin asla yok olmadığını

[305] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 39.
[306] Affactum hislenme demektir. Han, bu kavramla dijital fotoğrafların ve resimlerin insanla kurduğu göz kontağında kısa bir his bulaşmasına sebep olduğunu düşünür. Bu hızlı etki, resmi ya da fotoğrafı yalnızca tüketilmesine sebep olmaktadır.
[307] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 41.

göstermektedir. Son olarak Baudrillard, insanın bu tür bir teknoloji içerisinde var olmak istiyorsa eğer ölmeyi kabul etmesi gerektiğini söyler. Bu ifadeyi kendi fotoğrafımızın dijital ortamda olması ve aynı biçimde değil de sayısal değerlerin kendi çerçevesi içerisinde oluşturulduğu düşünülürse insan ölümsüz olacaksa sayısal düzenin bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Sayısal bir düzenin bulunduğu yerde yapılacak en makul şey zihninin bulanıklaşmasına müsaade etmeyerek tek düze düşünmeyi reddetmek ve ötekine de yer veren ikili düşünmeye izin vermektir.[308]

E. Jean Baudrillard ve Chul Han'ın Çağdaş Sanatçılara Dair Eleştirileri

Baudrillard ve Chul Han yalnızca düşünce düzleminde bir eleştiri sunmakla kalmayıp aynı zamanda çağdaş sanatçıların eserleri üzerinden bu felsefelerini konuşturmuşlardır. Nitekim çağdaş sanatın sürekli tüketime ve şeffaflığa inancı sebebiyle her şeyin alelade ortaya sunulması yanında ritüelleri yok sayarak herhangi bir düstura izin vermemesi gibi eleştirileri sanatçıların eserlerinde açıkça görebilmek mümkündür. Chul Han, çağdaş sanatçılardan Jeff Kuns ve Damien Hirst'in eserlerini ele alır. İkisinin de eserlerinde emek sorgulanır, sergiyi gezenler hiçbir kusur bulamaz, üzerinde düşünecek herhangi bir faaliyet yürütemez. Eserlerinde Michalen Jelo'nun gösterdiği çabalar görülmez. Chul Han'ın değerlendirmelerine göre insanlar bu eserlere bakarken kendilerini görürler çünkü bu eserler oldukça pürüzsüzdür. İçinde insanların eleştirebileceği hiçbir kusuru barındırmayarak adeta birer beğeni nesnesi haline gelmişlerdir.

Ona göre Jeff Kuns'un mottosu "İzleyiciye sarıl" dır. Bu motto eserlerde dokunma hissini pekiştirerek insanlar tarafından yalama arzusuna sebep olmaktadır. Çünkü eserler sadece birer tüketim nesnesi olmuştur. Ancak Chul Han'a göre "estetik bir yargı düşünsel uzaklığı gerektirir."[309] Tam da bu noktada Hegel'in üzerinde durduğu sanatın anlamlılığına işaret eder. Hegel'e göre sanatın hissiliği "görmenin ve duymanın teorik anlamıyla" sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla da koku ve tat bu hissilikten hariçtir çünkü bu ikisi insana yalnızca zevk vermek için vardır.[310] Koons'un özellikle malzeme olarak balonları kullandığı sanat eserleri Chul Han'ın eleştirilerinde ne kadar haklı olduğunu göstermektedir. Seyirci bu eserlere baktığında kendinden başka bir şeyi görmeyerek yalnızca eseri beğenip geçer. Kişi kendini beğenerek eserin anlamı üzerine kafa yormaz.

---

[308] Baudrillard, *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?* 44.
[309] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 5.
[310] Han, *Güzeli Kurtarmak*, 5.



Şekil 1: Jeff Koons'un Balloon Dog Adlı Eseri

Baudrillard ise, çağdaş sanatçılardan Robert Rauschenberg'ı Andy Warhol'u ve Marcel Duchamp'ı çağdaş sanatın zirvesi olduğunu söyleyerek eserlerini inceler ve aslında sanatın ne olmadığını tespit etmek ister. Ancak Chul Han, Andy Warol'un eserleri içerisinde negatifliğin var olduğunu ve dolayısıyla insanı pasif bırakmayan bir sanat olarak göstermektedir.[311] Baudrillard da Andy Warol'un hâlâ yanılsama içeren eserlerinin olduğunu ifade ederek, onu diğer kurnaz olarak atfettiği sanatçılardan ayırır. Nitekim o hiçliği şeffaf bir şekilde ortaya koyabilme cesaretini göstermiştir.

Baudrillard'ın bu sanatçılar hakkındaki eleştirilerine geçmeden önce, gösterge haline gelen eserlerin altında tek bir şeyin olması yeterli olacağını belirtir. İmza, bir eseri biricik yapan gücü elinde tutarak sanatın özgünlüğünü sağlayan unsurdur. Sihirli bir değnek gibi bir dokunuşu ile bir şeyleri değiştirmektedir. Baudrillard bu durumu "imza fetişleşmesi" ile ilişkilendirmektedir.[312] Bu fetişleşmeye örnek olarak Rauschenberg'in 1957 yılında yaptığı "Factum I" ve "Factum II" başlıklı tuvalleriyle örneklendirir. Bu tuvaller ona göre fırça sallamaktan başka bir işlevi yansıtmamaktadır. Altındaki imza onu değerli göstermiştir. İkisinin de aynı boyalarla aynı komposizyonun yapılması ise elbette seri üretimin bir gereğidir. Bu iki resim arasındaki tek fark fırçaların yönüdür.[313]

---

311 Han, *Güzeli Kurtarmak,* 4.

312 Jean Baudrillard, *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri,* çev. Oğuz Adanır (İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2009), 120.

313 Ali M. Bayraktaroğlu Vd., "Baudrillard'ın Sanat Anlayışı Üzerine Bir İnceleme", (Mayıs 2011), 9-10.



Şekil 2 : Robert Rauschenberg'in Factum 1 ve Factum 2 Adlı Tuvalleri

Baudrillard, seri üretime en hızlı geçiş yapan sanatçılardan birinin de Andy Warhol olduğunu söyleyerek "Marilyn" eserini örnek verir. Bu resmin hiçbir anlamı barındırmadan içerisinde sadece imgeyi kullanarak bir gösteri paneline dönüştüğü açıktır. Seri üretimin bir parçası olmaktan gocunmayan sanatçı durumu şöyle itiraf etmektedir: "Elimi her şeyin yüzeyinde gezdiriyorum çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Resmi yaparken de üzerine uzun uzun düşünmem gerekiyorsa, o zaman yanlış bir şey yapıyorum demektir. Eğer düşünmem gerekmiyorsa o zaman doğrudur."[314]



Şekil 3 : Andy Warhol'un Marilyn Adlı Eseri

[314] Ahu Antmen, *20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), 166.

İnsanın diğer canlılarla arasındaki farka işaret eden düşünme, öteye itilerek negatif bir etkiyle yan yana getirilmiştir. Sanatçının bu görüşüyle birlikte aslında çağdaş sanatın tam da hakikatinden koparıldığını görmek bu bağlamda önemlidir. Sanatçı da sanat eserini yaparken nasıl düşünmekten uzak ise, bu eseri izleyenlerde de elbette aynı etkiyi uyandıracak ve toplum bir sanatın içinde hakikati bulamayacaktır. Yalnızca bir göstergedir onlar. Göze hitap eden ancak gözün bir anlık bakışıyla yetinen bu sanat eserleri insanın fikri hayatına herhangi bir anlam vermeyecektir. Aslında gözün alıştığı bu seri gözlemler günümüzde sinemanın da felsefesini içermektedir. Nitekim Chul Han'ın buna dair tespitleri oldukça manidardır. Onun sinematografik fotoğraf eleştirilerine önceden yer verilmişti. Onları izlerken asla gözlerimizi kapatıp düşünmenin mümkün olmadığını ifade etmişti. Çünkü birazdan izlenen an geçip gidecektir. Barthles'e göre sinematografikte gözler o ana bakmak zorunda olduğuna odaklanır ve doymak bilmezliğe zorlanır. Resimlerin de açgözlü tüketimi gözleri kapatmayı imkânsız kılar. Dolayısıyla hız çağının bir eseri olan sosyal medyanın durum ve hikâyeleri sürekli olarak paylaşıma ve insanların hikâyelerini film şeridi gibi izlemeye davet etmesi pek de şaşırtıcı değildir. Bir sanat eseri toplum içinde bu kadar benimsendiğine göre sanatın felsefesi çoktan değişmiş durumdadır.[315]

Sanat adeta felsefeden koparılmaya çalışılmaktadır. Felsefenin düşünen yapısı eserlerde değerini yitirmiştir. Bunu bir acı tablo olarak değerlendiren D. Thompson da Baudrillard'a hak veriyor görünmektedir. Felsefenin sanattan kopartılarak bir biçim gösteri haline gelen sanat eserleri toplumu da şekillendiremeyecektir. Dolayısıyla ontolojisini kaybetmiş bir toplum sanatına sahip çıkmayarak sanatı, epistemolojik bir araç haline dahi getiremeyecektir. Baudrillard'ın son olarak eleştiri perspektifine aldığı sanatçı ise M. Duchamp'ın çalışmalarıdır. 1917 yılında yaptığı "Pisuar" ve "Bisiklet Tekerleği" çalışmalarını örnek vermektedir. Bu eserlerin sıradan olan nesnelerden meydana geldiğini, herhangi bir amacı, değeri olmadığını belirtir. Normal bir bisiklet tamircisi için her zaman gördüğü bisiklet tekerleği, sergiye çıktığı zaman sanat eseri haline gelmektedir.

[315] Andy Warol'un bu eseri şaşırtıcı bir biçimde çok ses getirmiştir: Don Thompson'a göre dünyada Picasso'dan sonra yaptığı çalışmalar en çok ilgi gören ve alınıp satılan ikinci sanatçıdır. 2006 yılındaki müzayedelerde, toplam değeri 199 milyon dolar olan 1010 Warhol eseri satılmış ve bunlardan 43 tanesi birer milyon doların üzerinde alıcı bulmuştur Don Thompson, Sanat mezat, (İstanbul: İletişim, 2011), 11.



Şekil 4 : Marcel Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği Eseri



Şekil 5 : Marcel Duchamp'ın Pisuar Adlı Eseri

Mekân sanat eserinin değerini belirlemektedir. Baudrillard'a göre modern dünyada "zamansallıktan çok mekânsallığa vurgu vardır."[316] Dolayısıyla burada özne olan sanatçı da kaybolmuştur. Varlığını zamansallıktan kaybetmiş olan insanın mekânda sadece varlığını göstermesi bir hayaleti andırmaktadır. Heidegger'in varlığı "şimdi ve burada" olarak tanımladığını hatırlanacak olursa, şimdi ve burada olmayan bir özne sadece nesnesinde kendini göstermekle yetinmektedir. Çağdaş sanatın belki de en büyük problemi özneden kopartılarak varlık kazanmaya çalışan sanat eserleridir. İmzayı yeterli bulan sanat galerileri de bu sermayenin en büyük kazananlarıdır.

Chul Han'ın eserinde verdiği çağdaş sanatçı örneklerinden birinin İngiliz sanatçı Damien Hirst olduğu belirtilmişti. Onun eserleri de sergilenen sıradan nesnelere örnek teşkil etmektedir. Günümüz sanatında nesneler ve canlılar birbirine karışarak varlık kategorileri belirsizleşmiştir. Bu sebeple bir hayvanın ölüsü sıradan bir nesne konumuna indirgenerek sanatın ürününe dönüşmektedir: "Bir hayvan simetrikse ne yaparsınız? Ortasından kesersiniz ve aynı anda içini ve dışını görebilirsiniz. Güzeldir. Tek sorun ölmüş olmasıdır."[317]



Şekil 6 : Damien Hirst'in The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (Yaşayan Birisinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı) Adlı Eseri

[316] Dağ, *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*, 60.
[317] Melisa Gönen, "Kimine Göre Sanat Kimine Göre Cinayet: Damien Hirst'ün Eserleri" *Söylenti Dergi* (25 Haziran 2020).



Şekil 7 : Damien Hirst'in Mother and Child Divided (Bölünmüş Anne ve Çocuk) Adlı Eseri

Hayvanların simetrik olan vücutları adeta birer deney nesnesi olmuştur. Bilime hizmet eden bir nesne şoklanıp sergilendiği zaman sanat eseri haline gelmektedir. Nitekim Hirst, hayvan bedenlerinin çürümeden kalabilmesi için teknolojiyi ve kimyayı kullanmış ve bunun uğrunda pek çok çalışma gerçekleştirerek kimyasal bir bileşen olan "formaldehit" denilen çözeltiyi geliştirmiştir. Günümüz bilimin içerisinde değerlendirilen yapay zekâların da ölüme meydan okuyarak kalıcı olmaya dair gösterilen çaba çağdaş sanatta da etkisini gösterir. Hirst'in eserlerinden birinin adı bu anlamda çok dikkat çekicidir: Yaşayan Birisinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı. Üstelik çağdaş insana hitap eden bu eser alıcısını da 8 milyar dolara bulmuştur. Hirst'in bu çalışmaları hayvan hakları savunucuları ve koleksiyoncular tarafından beğeni ve takdirle karşılanırken, pek çok sanatçı tarafından "cinayet" olarak adlandırılmıştır. Çok ilginçtir ki Daniel Hirst'in bir başka ilgisi kelebekler olmuştur. Ancak kelebeklerin ekibi tarafından gerekirse canlı olarak yakalanmasını istemiş ve onların bir iki günlük ömrünü teknoloji ve bilimle ölümsüz bir sanat eserine dönüştüreceğini dile getirmiştir. [318]

[318] Gönen, "Kimine Göre Sanat Kimine Göre Cinayet".



Şekil 8 : Damien Hirst'in Kelebekleri Kullanarak Gerçekleştirdiği Sanat Eseri

Onun bu eseri Baudrillard'ın "hipergerçeklik" olarak adlandırdığı çağdaş sanata oldukça güzel bir örnek teşkil etmektedir. Kelebeklerin öldürülmesi ile sanat eseri içinde bulunması sanatçıya göre "yaşamı uzatmaktadır". Dolayısıyla ölüm ile yaşam kavramı gerçekliğini kaybetmiş durumdadır.

SONUÇ

Baudrillard ve Chul Han düşüncelerine dair ortaya konulmuş olan bu tezde, felsefelerine sıkı sıkıya bağlı bir sanatın konumu tespit edilmiş olup ikisinin form olarak benimsemiş oldukları sanatı farklı perspektiflerle ele aldıkları görülmüştür. Ancak bu farklılık ikisinin sanat düşüncelerini birlikte okumaya engel değildir. Nitekim ikisinin de günümüze sunduğu eleştirilerden oluşan sanat düşünceleri birbirleriyle benzerlik arz etmektedir. Çağdaş sanat eleştirilerinin bu benzerliği farklı bakış açılarıyla ele almış oldukları sanatın anlamına dair bir iz sürülmesini gerektirmiştir. İkisinin sanat felsefeleri bir arada okunduğunda sanatın sonuna dair radikal eleştirilerin çağdaş dönem içerisinde esnetilerek güncel bir ontolojiye alan açtığı görülmüştür.

Baudrillard ortaya koymuş olduğu simülasyon kuramını daha iyi anlamlandırabilmek ve nesnelere dair geliştirmiş olduğu göstergeler sistemini zenginleştirebilmek için sanat felsefesine yer verdiğini söyler. Onun sanatı, bir araç olarak görmesi benimsemiş olduğu antropolojik bakış açısı sebebiyledir. Bu bakış açısı radikal bir şekilde serimlemiş olduğu simülasyon kuramında sanatın da -makinelerin ve kitle iletişim araçların yaygınlaşması ile- konumunu radikalleştirmiş ve böylece bu çağda varlığa olan olumlu etkisini kaybetmiştir. Chul Han felsefesi ise geç modernizm üzerine ele aldığı düşünceleri içerisinde ötekinin konumu büyük bir önem arz etmektedir. Han, modernizmde başlayan düalizm düşüncesinin artarak devam etmesi ile geç modern dönemde ötekine dair kurulan şiddetin artarak devam ettiğini ifade etmektedir. Sanat düşüncesi de bu bağlam içerisinde değerlendirildiğinde öteki, sanatta da izini kaybetmiştir. Han, güzel kavramı ile sanatı ontolojik bir bakış açısı ekseninde değerlendirerek hangi dönemde olursa olsun varlığını sürdürdüğünü düşünmektedir. Onun bu tespiti, Baudrillard'ın deyimiyle simülasyon çağında da varlığını sürdürerek hakikate bağlayan bir unsur olarak düşünülebilecek bir sanatı ortaya koymaktadır.

Sanat, yaşam pratikleri içerisinde insan için büyülü bir alandır. Bu alanı kullanabilen insan, yaratmanın etkili ve gizemli gücüne kapılarak ulvi olan değerlerle bağ kurma fırsatını yakalayabilmektedir. Ancak modern dönemden bu yana sanatın hakikatle bağ kuran bu yanı gittikçe ötelenmiştir. Bu sebeple sanatın insanı yetkinleştiren yanı ve düşünce dünyasına, görünen dünyadan daha fazlasını gösteren etkisi her zamankinden daha fazla üzerinde durulması gerekilen bir meseledir. Kadim dönemin sanatı, büyük

değerlerin içerisinde, yaşam pratiklerine olumlu yönüyle etkide bulunan ve kişinin ahlakına ve siyaset gibi toplumsal düzlemdeki alanların tasfiyesinde varlığını sürdürmüştür. Orta Çağı'da içerisine alan bu dönem, Aydınlanma ile özellikle Baumgarten ve Kant'ın estetik düşünceleri ile bütünlükten kopuşun adımları atılmaktadır. Epistemolojik bir değere, beğeni nesnesine indirgenen sanat, varlıkla kurduğu gerçek ilişkisini yitirmiş böylece ontolojik değerini kaybetmiştir. Batı felsefesinde görülen düalizm düşüncesi sanat içerisinde modern kisveye bürünerek, yücelik bağlamında değerlendirilebilecek her türlü metafizik düşünceden arındırılmıştır. Öznenin kendi kararlarıyla belirlemiş olduğu sanatın ne olduğu, bu dönemle beraber hakikatinin ne olduğuna dair soru işaretleri bırakmıştır. Postmodern dönem, geç modernizm olarak okunduğunda, modernizmde başlayan sanatın tasfiye yolculuğu muğlak bir alana doğru sürüklenmiş olduğu görülecektir. Nitekim postmodernizm ile her şeyin yeniden tanımlanması ancak her tanımlamanın da kabul edildiği düşünüldüğünde varlığın, hakikatin dolayısıyla da sanatın tam olarak ne anlama geldiği bilinememektedir. Sanatın sonunun tartışılmaya başlandığı bu dönemde, sanatın neyi temsil ettiğinin anlaşılmasına dair ortaya konulan çabalar sanatın varlığının sorgulanmasına dair büyük bir krizi ortaya koymaktadır. Modernizmin sanat içindeki sorunlarının artarak devam ettiğini düşünen Baudrillard, Avangart sanat ile Batı düşüncesinin sanat anlayışının sürekli aynı döngü etrafında yitirilen bir töz haline getirildiğini düşünür. Ona göre sanat, yaşamı karşısına alarak kurmaya çalıştığı felsefesinde başarısız olmuş ve geçmişle ironik bir ilişki içerisinde kendisini sürekli yenilemeye çalışmıştır.

Postmodern dönemde sanatın muğlak olana doğru giden bu yolculuğunu Baudrillard ve Chul Han tartışmış ve çağdaş dönemdeki durumunu tespit etmişlerdir. Jean Baudrillard, sanatı, felsefesinin temellerini oluşturan nesneyi daha iyi anlamak için bir araç olarak kullanırken ele almaktadır. Aynı zamanda onun sıkı bir şekilde dokumuş olduğu simülasyon kuramı, sanatın yanılsama gücüyle daha iyi anlaşılabilmektedir. Nitekim gerçekliği yanılsamaların bozulmasıyla kaybedildiğini düşünen Baudrillard, tıpkı Platon'un idealar felsefesinde değinmiş olduğu kopya ve illüzyon ayrımı gibi simülasyonların da Baudrillard için sahte ve sahih olanı bulunmaktadır. Sahte olan simülasyon bu durumda yanılsamanın bir yanılsamasıdır. Bu ise Platon'un karşı çıkacağı sanat anlayışına tekabül etmektedir. Baudrillard her ne kadar simülasyon düzende olan çağın gerçekliği yitirdiğini söylese de sanat eserleri ile gerçek yaşamın arasında henüz bir

farkın var olduğundan bahsetmektedir. Ancak bu fark birkaç yüzyıl sonrasında da kalmayacak ve sanat eserleri ile dahi hiçbir yanılsama üretilemeyecektir. Baudrillard için sanatın yanılsaması, günümüz dijitalliğin kodlarında geliştirilmeye çalışılan sanatın içerisinde yitirilmeye başlanmıştır. Baudrillard'ın sanatı ele alma biçimi antropolojik bir yöntemdir. Bu yöntem onun sanat düşüncesine radikal bir bakış açısı ile bakmasına sebep olmuş ve sanatın iddia etmiş olduğu ulvi meselelerinin yitirildiğine inanmıştır. Baudrillard bu düşüncesinin yanında gerçek sanatçıların, simülasyon evreni içerisinde yanılsamayı fark ederek sanatlarını icra etmeleri gerektiğini önerir. Ancak bunun zorluğunu dile getirerek hakikatin ağırlığına göndermede bulunur. Baudrillard her ne kadar kendi felsefesinin anlaşılması uğrunda sanatı kullanmış olsa da onun hem fotoğraf sanatıyla uğraşı hem de yanılsama konusundaki ilgisi sebebiyle sanat hakkındaki düşünceleri değerlendirilmelidir. Nitekim o kadim dönemin sanatına göndermede bulunarak sanatı bir form olarak ele aldığını belirtir. Sanatın bir form olması onun esnek bir düşünce içerisinde algılanmasına sebep olarak hakikat noktasındaki yerine dair önemli bir ayrıntı oluşturmaktadır. Form olarak sanat, hakikatin kendisi değil böylece hakikate ulaştırabilecek bir vasıta olabilmektedir. Elbette form kimi zaman yanılsamanın olumsuz etkisine de götürebilmektedir. Baudrillard formu bu şekilde değerlendirerek sanatın simülasyonu içerisinde yanılsama arzusunu yitirdiğini belirterek sanat için inandığı yüce değerlerin kalmadığını belirtmiştir. Bu sebeple sanatı tıpkı Baudrillard gibi bir form olarak ele alan Chul Han onun sanat felsefesindeki açmaza el atmaktadır. Nitekim Han, sanatı Heidegger'in ontolojik bakış açısı ekseninde değerlendirmeyi uygun bularak sanatı her zaman var olan bir gerçeklik olarak düşünür.

Baudrillard'ın yokluğa mahkûm ettiği sanat çağdaş bir düşünür olan Chul Han'ın sanatı ile yeniden anlam kazanmaktadır. Chul Han sanatı, güzel kavramıyla tanımlayarak onu yalnızca bir kültür alanı olarak görmez. Onun için sanat, tıpkı kadim dönemdeki gibi yaşamın içerisinde olmalıdır. İnsanın yetkinleşmesine katkı sunacak olan bu güzel, tıpkı Foucault'un "yaşam sanatı" anlayışına benzemektedir. Han da tıpkı Foucault gibi sanatın, insanın yaşantısına ve ruhuna etki etmesi için onun uğrunda birtakım çabaların oluşturulması gerektiğini düşünmektedir. Hakikatin kendisi olmayan sanat her zaman hakikate bağlayıcı bir unsur olmalıdır. Güzel, ancak Badiou'nun düşündüğü gibi sadakate götürebilen yolda karşımıza çıkacaktır.

Chul Han, felsefesinde ötekileştirme büyük bir önem arz eder. O modern dönemin ötekileştirme pratiklerinin geç modern dönemde artarak devam ettiğini söyleyerek her şeyin olumlanarak bireylerin düşünme melekelerini aynılaşma içerisinde yitirdiğini ifade eder. Felsefesinde sanatın izi sürüldüğünde de onun güzeli kurtarmak üzerinde gösterdiği çabanın tam olarak ötekini kurtarma çabası olduğu görülmüştür. Güzeli iyiden, eleştirilerden, yüce değerlerden, doğadan, metafizikten ve dinden koparark çıplak bırakan modern dönem geç modern dönemde de etkisini sürdürerek geriye kalan biçimine de müdahale etmiş ve onu sanatın icrasında kullanılan malzemelerinden yani, ışıktan, çerçeveden, tuvalden ve boyadan ayrı düşürmüştür. Chul Han farkı benimseyen düşüncesi ile Batı düşüncesinin düalizm düşüncesini değişmeyen töz anlayışları sebebiyle olduğuna vurgu yaparak Çin düşüncesinden edinmiş oldu "arkadaş olarak sanatı" önermekte ve ötekine alan açılması sonucunda daha samimi bir sanatın varlığına işaret etmektedir. O hem günümüze hem de Baudrillard'ın radikal felsefesine karşı ideal olarak güzeli sanat içerisinde yeniden düşünmeyi önermektedir. Onun bu düşüncesi neticesinde sanatı ötekileştirme mantığından kurtararak zaman ve mekân algılarının değişimi ile güzelin şimdide olan tılsımlarına bakılarak her zaman ve her yerde var olduğunun altını çizmiştir.

Chul Han'ın sanatta öteki üzerinden serimlemiş olduğu sanat felsefesinde günümüzün eğlence fenomenine alan açmaktadır. Büyük bir paradigma olarak görülebilen eğlence, Batı sanatının tarihi içerisinde her zaman düalist düşünceleri içerisinde değerlendirilerek saf anlamını yitirmiştir. Eğlenceyi 18.yy. ile başlatan Batı düşüncesi, Antik Dönem içerisindeki eğlencenin anlamını unutmuştur. Skolastik düşüncenin etkisini giderek artırdığı modern düşünce ile ortaya çıkmış gibi görülen eğlence bu sebeple boş zamanı değerlendirme ekseninde anlaşılarak iyi olan etkisini kaybetmiştir. Chul Han eğlencenin özellikle günümüz paradigması haline gelmesi neticesinde anlamı üzerinde yeniden kafa yorulmasını önermiş ve eğlencenin iyisi üzerine bir çalışma sunmuştur. Eğlencenin yanlış kavranması sonucunda sanatı da bir lüks olarak görmeyi kötüleyen bakış açısı lüksün de anlamını tam olarak kavrayamamıştır. Sanat bağlamında eğlence müzik olarak kendisini gösterdiğinde müziğin de eğlence gibi 18.yy'da dinin karşısında görülerek ötekileştirilen bir konuma geçmiştir. Bu ötekileştirmeyi sanat içinde pasyon olarak yorumlayan Chul Han İsa'nın çarmıha gerilişini zamanla tatlı bir müzik eşliğinde çalınan Bach'ın eseri içerisinde değerlendirmiş ve bu ötekileştirmenin sanatı yanlış anlamamıza sebep

olacağını belirtmiştir. Chul Han'ın sanat düşüncelerinin izini sürerek ideal bir güzelin tespit edilmiş olması akademi dünyasına katkısı olacağı ümit edilmektedir.

Chul Han, sanatı ontolojik bir bakış ekseninde ele almış olduğu bu düşüncesi ile ötekine alan ve bir varlığın ancak zıtlıklarla birlikte anlaşılabileceğini tekrar ortaya koymuştur. Bu durumda sanatın güzeli olumsuz eleştirilere açık olarak anlaşılabilmekte, çağın önemli bir hastalığı olan pürüzsüzlük ideali ise ötekine alan açılması neticesinde kamçılanacaktır. Han, sanatın sürekli olarak ötelenerek epistemolojik algılara hapsedilmesine karşı çıkar ve konuşmaktan ziyade dinlenilmesi gerekilen bir varlık olan güzelin nasıl görüleceğine dair tespitlerde bulunur. Ona göre sanat, hakikate bağlayıcı bir unsur olarak ancak dinlenerek ve zamanı şimdinin içerisinde algılanan bir zihinle oluşta bulunabilmektedir.

Chul Han ve Baudrillard'ın çağdaş estetik eleştirileri sıklıkla aynı konular üzerine yapılmıştır. İkisinin de tüketim toplumları içerisinde ürüne dönüştürülen sanatın varlığı tartışılmıştır. Bedenin de bir tüketim nesnesine dönüştürülerek ruhtan ayrılması, her şeyin şeffaflaşarak sanatın sürekli müdahaleye açık olması ikisinin de üzerinde durduğu konulardan birisidir. Bu bağlamda Baudrillard, pornografik olan sanattan bahsederken sanatın ölümüne dair işaretlerini verirken, Han'ın *erotik* olan sanatın üzerinden yapmış olduğu tespitler çağdaş dönemin sanatına yeni bir bakış sunmakta ve Baudrillard'ın eksik kaldığı kısmı tespit etmektedir. Çağdaş sanatın durumunu tespit ederken ikisi de sanatın kendisini sürekli tekrar ederek pürüzsüz bir eserin dönüştürülemeden müze ve sergilerde sunulmasına dikkat çektikleri görülmüştür. Han, burada bu tekrarının ötekinin eleştirileri ile şekilleneceğine dair farklı bir bakış açısı ile öneride bulunmayı ihmal etmemiştir. Nesneler de aynı düzende gerçek amaçlarını kaybederek üretime zorlanmış ve Baudrillard'ın tespitiyle "gadget" olarak sadece dış ambalajının güzelliğine dönüşerek aletlerin de asıl amacı olan faydayı yitirmiş olduklarını belirtmektedir. Çağın önemli bir sanatı olan fotoğrafları da ikisi aynı düzlemde değerlendirerek dijital dünya içerisinde sürekli dönüşüm içerisine girerek seri üretimlerin bir parçası haline geldiğini belirtmişlerdir. Bu tespitlerinde ikisi de Barthes'in fotoğraf teorisine dayanmışlardır.

Son olarak çağdaş eleştirilerde felsefelerini ortaya koyan iki düşünür, bu sanat düşüncelerini sanatçıların eserleri içerisinde ortaya koyarak Andy Warhol, Damien Hirst ve Jeff Kons gibi çağdaş sanatçıların düşüncelerini tartışmışlardır. Burada ikisinin de çoğu zaman aynı sanatçılara değinerek eserlerinde modern öznenin pragmatist

düşüncelerini tespit ederek sanatın günümüzde yalnızca sergi değerine indirgendiğini söylemişlerdir.

Ortaya konulan bu tezde eksikliklerin var olduğunu kabul etmekle birlikte bu tezin Baudrillard ve Chul Han bağlamında sanat düşüncelerinin birlikte okunması neticesinde çağdaş dönem içerisinde sanata yeni bir ufuk kazandırılmasına imkân sunduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Adanır, Oğuz. "Fotografik İmge ve Sayısal Görüntü". Art-e Sanat Dergisi 1/1 (Nisan 2009). https://doi.org/10.21602/sgsfsd.55319.

Adorno, Theodor W. *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. çev. Mustafa Tüzel- Nihat Ülner - Elçin Gen. İstanbul: İletişim, 2.Basım, 2007.

Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. çev. Orhan Koçak. Metis Yayınları, 2021.

Ağın, Başak. *Posthümanizm*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 1. Basım Ekim 2020.

Albayrak, Mevlüt. *Estetik'in Serüveni*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2. Basım, 2019.

Altuğ, Taylan. *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi, 2. Basım, 2007.

Antmen, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 1. Basım, 2008.

Aristoteles. *Poetika- Şiir Sanatı Üstüne*. çev. Ömer Aygün- Ari Çokona. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 5. Basım, 2019.

Arslan, Ahmet. *İlkçağ Felsefe Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. Basım, 2007.

Artun, Ali (ed.). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim, 2010.

Ashley, David. *History Without A Subject: The Postmodern Condition*. Routledge, 1st edition., 2019.

Badiou, Alain- Truong, Nicolas. *Aşka Övgü*. çev. Orçun Türkay. Tellekt, 2022.

Açık, Tansu (ed.). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim, 2014.

Baudrillard, Jean. *Anahtar Sözcükler*. çev. Oğuz Adanır- Leyla Yıldırım. Paragraf Yayın, 2005.

Baudrillard, Jean. *Çaresiz Stratejiler*. çev. Oğuz Adanır. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Baudrillard, Jean. *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*. çev. Oğuz Adanır- Ali Bilgin. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1.Basım, 2009.

Baudrillard, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*. çev. Işık Ergüden. Ayrıntı Yayınları, 2020.

Baudrillard, Jean. *Neden Her Şey Hâlâ Yok Olup Gitmedi?* çev. Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları, 2022.

Baudrillard, Jean. *Sanat Komplosu*. çev. Elçin Gen-Işık Ergüden. İstanbul: İletişim, 3. Basım, 2011.

Baudrillard, Jean. *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. çev. Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları, 2021.

Baudrillard, Jean vd. *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2. Basım, 2012.

Baudrillard, Jean. *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*. çev. Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları, 2022.

Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*. çev. Ferda Keskin- Hazal Deliceçaylı. Ayrıntı Yayınları, 2021.

Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 5. Basım, 2010.

Baudrillard, Jean. *Baştan Çıkarma Üzerine*. çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı, 1. Basım, 2001.

Bauman, Zygmunt. *Akışkan Modernite* çev. Sinan Okan Çavuş. Can Yayınları, 2017.

Bayraktaroğlu, Ali M. "Baudrillard'ın Sanat Anlayışı Üzerine Bir İnceleme". Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Art–E, Sanat ve Tasarım Hakemli Dergi, Erişim 11 Mart 2024 http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfsd/article/viewFile/2775/2456

Benjamin, Walter. *Pasajlar*. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 3. Basım, 2001.

Best, Steven. *Postmodern Teori*. çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 1998.

Bircan, Ufuk. "Kierkegaard'dan Baudrillard'da Baştan Çıkarma". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi* 1/29 24 Mart 2016, 60-82. https://doi.org/10.17498/kdeniz.24561

Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1.Basım, 1992.

Bürger, Peter vd. *Avangard Kuramı*. çev. Erol Özbek, Şeyda Öztürk. İstanbul: İletişim Yayınları, 4. Basım, 2007.

Can, Hülya. "Aristoteles'te Katharsis Kavramı". *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (01 Eylül 2006), 63-70.

Cevizci, Ahmet. *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları, 1.Basım, 2012.

Collingwood, Robin George. *Kısaca Sanat Felsefesi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 1. Basım, 2011.

Crary, Jonathan. *Gözlemcinin teknikleri*. çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2. Basım, 2010.

Culler, Jonathan. *Barthes*. Ankara: Dost Kitabevi, 2008.

Çadirci, Orçun. *Donald Kuspit ve Jean Baudrillard'da Sanatın Sonuyla İlgili Tartışmalar Bağlamında Yeni Yapıt Üretme Dinamikleri*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2010. http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/9560

Çakır, Vedat. *Bir Sosyal Etkinlik Olarak Eğlence ve Televizyon (Konya Örneği)*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2005.

Çüçen, A. Kadir. *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi, 1997.

Dağ, Ahmet *Ölümcül Şiddet & Baudrillard'ın Düşüncesi*. Külliyat Yayınları, 1.Basım, 2011.

Danto, Arthur C. *Sanat Nedir*. çev. Zeynep Baransel. Sel Yayıncılık, 2021.

Demir, Sertaç Timur. *Ten Medeniyeti*. İstanbul: Açılımkitap, 1. Basım, Ekim 2017.

Demirli, Ekrem. "Beden ile Ruh: Mazideki Bir Tartışmanın Küllerine Üflemek"

Lacivert .19 Eylül 2023. https://www.lacivertdergi.com/dosya/2023/09/19/beden-ile-ruh-mazideki-bir-tartismanin-kullerine-uflemek

Doltaş, Dilek. *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: Telos, 1. Basım, 1999.

Eagleton, Terry. *Estetiğin İdeolojisi*. çev. Ayfer Dost. Doruk Yayınları, 2010.

Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1991.

Eco, Umberto. *Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. çev. Kemal Atalay. İstanbul: Can Yayınları, 2.Basım, 1999.

Ferguson, Adam. *An Essay on the History of Civil Society*. ed. Fania Oz-Salzberger. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Florenski, Pavel. *Tersten perspektif*. çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, 2011.

Foster, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü*. çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2009.

Gadamer, Hans-Georg. *Hakikat ve Yöntem*. çev. Hüsamettin Arslan- İsmail Yavuzcan İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 1. Basım, 2008.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. çev. Joel Weinsheimer- Donald G. Marshall. New York: Continuum Intl Pub Group, 2nd Revised edition., 1989.

Gane, Mike. *Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik*. çev. Ali Utku- Serhat Toker. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008.

Gellner, Ernest. *Postmodernizm, İslam ve Us*. çev. Bülent Peker. Ümit Yayıncılık, 1994.

Gürleşen İlkyaz, Feyza. "Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 10 (Yaz 2013), 29-36.

Guattari, Felix - Deleuze, Gilles. Felsefe Nedir?. çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Hafiz, Muharrem. "Platon, Aristoteles ve Plotinus'ta Mimesis Teorisi" İslami Araştırmalar Dergisi, 26/1,2015, 45-52. https://www.academia.edu/31009560/Platon_Aristoteles_ve_Plotinusta_Mimesis_Teorisi

Han, Byung-Chul. *Eğlencenin İyisi Batı Sanatında Ciddi / Eğlenceli İkiliği*. çev. Haluk Barışcan. Metis Yayınları, 2023.

Han, Byung-Chul. *Güzeli Kurtarmak*. çev. Kadir Filiz Beyoğlu, İstanbul: İnsan Sanat, 1. Baskı, 2018.

Han, Byung-Chul. *Ötekini Kovmak Günümüzde Toplum, Algı ve İletişim*. çev. Mustafa Özdemir. Ketebe Yayınevi, 2023.

Han, Byung-Chul. *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair: Günümüzün Bir Topolojisi*. çev. Çağlar Tanyeri İnka Kitap, 2023.

Han, Byung-Chul. *Şeffaflık Toplumu*. çev. Haluk Barışcan. Metis Yayınları, 2020.

Han, Byung-Chul vd. *Şiddetin Topolojisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım, 2016.

Han, Byung-Chul. *Yeryüzüne Övgü*. çev. Nafer Ermiş. İnka Kitap, 2022.

Han, Byung-Chul. *Zamanın Kokusu Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme*. çev. Şeyda Öztürk. Metis Yayınları, 2023.

Han, Byung-Chul. *Çakma: Çince Yapıbozum*. çev. Sibel Atam. İstanbul: Telemak Kitap, 1. Basım, 2021.

Han, Byung-Chul- Tanyeri, Çağlar. *Kapitalizm ve Ölüm Dürtüsü*. İstanbul: İnka, 1. Basım, Ocak 2021.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetik*. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yayınevi, 1.Basım, 1994.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetiğe giriş*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 1. Basım, 2011.

Hume, David. *Siyasi Denemeler*. çev. İsmail Hakkı Yılmaz. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, 2017.

Hünler, Hakkı. *Estetik'in Kısa Tarihi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

Jimenez, Marc. *Estetik Nedir?* çev. Aytekin Karaçoban. Doruk Yayınları, 2008.

Kalın, İbrahim- Koltaş, Nurullah. *Ben, Öteki ve Ötesi*. İstanbul: İnsan Yayınları, 2. Basım, 2017.

Kant, Immanuel. "Analytic of the Beautiful".

Kant, Immanuel. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 2016.

Kant, Immanuel. *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. İstanbul: Hil Yayınları, 2. Basım, 2017.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Köln, 2015.

Kant, Immanuel. *Yargı Yetisini Eleştirisi*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi, 1. Basım, 2006.

Kulka, Thomas. *Kitch ve Sanat*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 1. Basım, 2014.

Kutluer, Görkem. "Sanat ile Dinin Mutual Yaşamı: Antikite ve Erken Hristiyan Sanatı Örneği". *Medeniyet Sanat- İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi* 7/1 (2021), 88-104.

Küçükalp, Kasım. *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Kibele Yayınları, 1. Basım, 2010.

Küçükalp, Kasım- Cevizci, Ahmet. *Batı Düşüncesi*. İstanbul: İSAM, 4. Basım, 2017.

Lyotard, Jean François. *Postmodern Durum*. çev. İsmet Birkan. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 1. Basım, 2013.

Mengü, Mehmet. “Modern ve Postmodern Sanat Nedir?”. *Hece Dergisi* 1/42 (Haziran 2021), 289

Murdoch, Iris. *İyinin Egemenliği*. çev. Tuğba Gülal. Ayrıntı Yayınları, 2021.

Nietzsche, Friedrich. *İnsanca, Pek İnsanca -1*. çev. Mustafa Tüzel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. çev. İsmet Zeki Eyüpoğlu. İstanbul: Say Yayınları, 7. Basım, 2005.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Şen Bilim: Ana Metin- 1*. çev. Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları, 2011.

Ölmez, Hanife. “Thomas Aquinas’ta Sanat: Güzel ve İyi”. *Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 14 (Eylül 2016), 9-24.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/758227

Özdemir, İlyas. “Aristoteles’te Taklit ve Katharsis Açısından Tragedya”. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 41 (2019), 209-226.

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/659073

Ricour, Paul. *Zaman ve Anlatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1. Basım, 2007.

Platon, *Diyaloglar*. çev. Teoman Aktürel vd. İstanbul: Remzi Kitabevi, 18. Basım, 2022.

Shiner, Larry- Türkmen, İsmail. *Sanatın icadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1.Basım, 2004.

Soykan, Ömer Naci - Beyaz, Âdem. *Estetik ve Sanat Felsefesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, 2015.

Strube, Werner - Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen: Neu eingel. u. hrsg. v. Werner Strube*. çev. Friedrich Bassenge. Hamburg: 1989.

Tarnas, Richard. *Batı Düşüncesi Tarihi-2*, çev. Yusuf Kaplan. Külliyat Yayınları, 2019.

Taylor, Charles - Körpe, Dost. *Seküler Çağ*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, 2014.

Toffoletti, Kim. *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*. çev. Yekgin Başkavak. İstanbul: Kolektif Kitap, 1. Basım, 2014.

Tolstoy, Lev N. *Sanat Nedir?* çev. Mazlum Beyhan. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 5. Basım, 1998.

Tunalı, İsmail. *Grek Estetik’i*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 6. Basım, 2007.

Türksever, Merve Nur. *Jean Baudrillard’ın Düşüncesinde Trans-Estetik / Trans-aesthetics in Jean Baudrillard’s thought*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Ünğan, Sercan. *Byung-Chul Han Bağlamında Şiddetin Geç Modern Görünümü Üzerine Bir İnceleme*. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2023.

Vattimo, Gianni. *Modernliğin Sonu*. çev. Şahabettin Yalçın. İstanbul: İz Yayıncılık, 1999.

White, Stephen K. *Edmund Burke*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1. Basım, 2013.

Yılmaz, Mehmet. *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2. Basım, 2013.

"Gadget Nedir? Gadget Ne demek? - Nedir.com". Erişim 14 Eylül 2023. https://www.nedir.com/gadget

"Kimine Göre Sanat Kimine Göre Cinayet: Damien Hirst'ün Eserleri- Söylenti Dergi". Erişim 25 Haziran 2020. https://www.soylentidergi.com/kimine-gore-sanat-kimine-gore-cinayet-damien-hirstun-eserler

ŞEKİLLER

Şekil 1: Koons, Jeff. Balloon Dog. Erişim 4 Mart 2024 https://jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0

Şekil 2: Rauschenberg, Robert.1957. Erişim 4 Mart 2024

Factum 1. https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/factum-i

Factum 2. https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/factum-ii

Şekil 3: Warhol, Andy. Marilyn. 1967. Erişim 4 Mart 2024 https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/marilyn-monroe

Şekil 4: Duchamp, Marcel. Roue de Bicyclette (Bisiklet Tekerleği). 1951. Metal tekerlek, boyalı tahta tabure. Sidney and Harriet Janis Koleksiyonu. Erişim 4 Mart 2024 https://www.peramuzesi.org.tr/blog/marcel-duchamp%E2%80%99in-bisiklet-tekerlegi/1459

Şekil 5: Duchamp, Marcel. Pisuar Çeşme. 1917. Porselen. Erişim 4 Mart 2024 https://guzelsanatlarlisesi.com/pisuvar-cesme-eseri-1917-marcel-duchamp/

Şekil 6: Hirst, Damien. The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living (Yaşayan Birisinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı), 1991. Erişim 4 Mart 2024 https://www.soylentidergi.com/kimine-gore-sanat-kimine-gore-cinayet-damien-hirstun-eserleri/

Şekil 7: Hirst, Damien. Mother and Child Divided (Bölünmüş Anne ve Çocuk), 1993. Erişim 4 Mart 2024 https://www.soylentidergi.com/kimine-gore-sanat-kimine-gore-cinayet-damien-hirstun-eserleri/

Şekil 8: Hirst, Damien. In and Out of Love, 2012. Erişim 4 Mart 2024 https://www.soylentidergi.com/kimine-gore-sanat-kimine-gore-cinayet-damien-hirstun-eserleri/