

Current Debates on Social Sciences

3

Human Studies



All Rights Reserved

It may not be reproduced in any way without the written permission of the publisher and the editor, except for short excerpts for promotion by reference.

ISBN: 978-605-9636-87-2

1st Edition

2019

Current Debates on Social Sciences

Human Studies 3

Bilgin Kùltür Sanat Yayın Dağıtım Pazarlama Ltd. Şti. pursuant to the law of intellectual and artistic works, it may not be quoted, copied, reproduced or published in any way without written permission.

Editors

Salih Çeçen

Ömer Kahya

Şafak Bozgun

Koray Toptaş

Cover and Page Design

Cansu ARAL

Publisher

Engin DEVREZ

Bilgin Kùltür Sanat Yayınları

Certificate No: 20193

Selânik Cd. No: 68/10 06640 Kızılay / Ankara

Phone: 0 (312) 419 85 67 – Fax: 0 (312) 419 85 68

www.bilginkultursanat.com.tr

bilginkultursanat@gmail.com



Parrhasius Perdesinin Ardı: Sanatçının Amacı

Ömür Karlı¹

Giriş*

Kültürün kapsamı içinde değerlendirilmesi gereken insan üretimi tüm nesnelere, insanın değişen ihtiyaçlarına cevap vermek için meydana getirilmiştir. Bu nesnelere günlük ihtiyaçları karşılamak, hayatı kolaylaştırmak gibi pratik amaçlarla üretildiği gibi, insanların dünyayı algılayışını, anlayışını ve estetik beğenisini yansıtan nesnelere de üretilmiştir. Genellikle pratik amaçlar için üretilen nesnelere zanaat başlığı altında, estetik düzeyi yüksek nesnelere ise sanat başlığı altında toplamaya alışmış olsak da, kültürel üretimleri katı kategoriler altında sınıflandırmanın hiç de kolay olmadığı, 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana yapılan tartışmalara bakıldığında görülmektedir. İnsan doğasının karmaşık ve bütünsel yapısı, nihai sınıflandırmalara karşı koyacak birçok nesnenin var olmasına da neden olmuştur. Tarih öncesi çağlardan bugüne üretilen zanaat nesnelere estetik kaygılar görüldüğü gibi 18. yüzyılın ortalarına kadar üretilen sanat nesnelere işlevsel nedenler bulunmaktadır. Bugün çoğu zaman kullandığımız tasarım kavramı ise sanat ile zanaatı birbiri içinde eriterek, iki kavram arasındaki sınırları iyiden iyiye belirsizleştirmiştir.

Sanatın ne olduğu sorununun oldukça uzun bir geçmişi olmakla birlikte, 'sanat nedir' sorusunun 20. yüzyılda yeniden gündeme gelmesinin kendine has sebepleri bulunmaktadır. 20. yüzyılda filizlenen yeni sanat anlayışları ve enstalasyon, performans sanatı, arazi sanatı gibi yeni sanat türleri, sanat nesnesi ile sıradan nesnenin yakınlaşmasını ve yer değiştirmesini sağladı. Ancak giderek sanat nesnesi ile sıradan nesne birbirinden ayrılamaz hale geldiği için (Karlı, 2018: 687) 'sanat nedir' sorusu yeniden tartışma konusu olmuştur. 1950 ve sonrasında özellikle Anglosakson düşünürler bu soruya farklı cevaplar verdiler ve her tanım denemesini yetersizliği dolayısıyla bir diğeri takip etti.

Tanım denemelerinin tatmin edici sonuçlar vermekten uzak olmasının temel sebeplerinden biri, düşünürlerin tanım anlayışlarının belirgin olmamaları yanında ayrıca sanatın tanımı için genellikle, sadece sanat nesnesine yönelmeleridir. Sanatı sanat nesnesinden ibaret sayan bu ontolojik yaklaşım, sanatçıyı ve alımlayıcıyı göz ardı ederek sanat nesnesini değişmez bir tanımın içine sıkıştırmaya çalışmakta, sanat nesnesi bambaşka bir hal aldığı anda ise bu tanım geçerliliğini yitirmektedir. Oysa sanat, sanatçı-sanat nesnesi-alımlayıcı sacayağından oluşan bütünsel bir etkinlik olarak ele alınmalı ve ontolojik yaklaşım yerine antropolojik bir yaklaşım benimsenmelidir (Karlı, 2018: 691).

Böyle bir antropolojik yaklaşımın en önemli öğelerinden biri olan sanatçının amacını incelemek, sanatın tanımı sorununa yeni cevaplar verilmesinin önünü de açabilir. Sanatçı, sanat eseri-sanat yapıtı olarak isimlendirdiğimiz sanat nesnesini niçin üretmektedir? Sanat nesnesi bir yaratıcılık ürünü ise bu yaratıcılığın temel ilkeleri nelerdir ve ilkelerin birbiriyle ilişkisi nedir? Sanatçının amacının

¹ Ömür Karlı, Arş. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Felsefe Bölümü, omurkarli@yyu.edu.tr

* Bu metin İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Doktora Programı kapsamında yazımı devam eden 'Sanatta Yerellik ve Evrensellik' adlı tezden üretilmiştir.

ilkelerini belirlemek, sanatın tanımına etki edebilir mi? soruları metnimizin temel problem haritasını oluşturmaktadır ve bu sorular felsefi bir bakışla irdelenerek cevaplandırılmaya çalışılacaktır.

Günümüzde daha çok psikolojinin odağında bulunan yaratıcılığın arkasında yatan fizyolojik ya da nörolojik sebepleri, bilinçaltı faktörlerini açıklamak, sanatçının amacına felsefi yönden yaklaşmanın hedefleri arasında değildir. Sanatçının amacına felsefi yöntemle yaklaşarak sanatçının amacının ilkelerini saptamak, farklı ilkeleri yeniden sınıflandırmak ve ilkeler arasındaki ilişkiyi yeniden kurarak sanatçının amacının tutarlı ve kapsamlı ilkesel haritasını çizmek ve diğer sorunlarla ilişkisini göstermek hedeflenmektedir. Dolayısıyla yapmak istediğimiz, sanatsal yaratıcılık sürecini (sanatçı nasıl yaratıyor?) açıklamak değil, sanattaki yaratmanın amacını (sanatçı niçin yaratıyor?) anlamaya çalışmaktır.

Bu bağlamda öncelikle Plinius'un andığı bir anekdotta geçen Parrhasius'un çizdiği perde resmi kalkış noktası alınarak sanattaki taklit ile sanatçının perspektifi arasındaki ilişki tartışılacak ve ardından sanatçının amacının ilkeleri sınıflandırılarak bu ilkeler doğrultusunda sanatın tanımı sorunu değerlendirilecektir.

1. Parrhasius Perdesi Metaforu

Doğa Tarihi'nin yazarı Plinius'un kitabının 35. bölümünde kaleme aldığı, iki ressam arasında geçen bir yarışmayı andığı anekdot, sanatçıların ve sanat tarihçilerinin yanında filozofların da ilgisini çekmiş ve yazılarına konu olmuştur. Anekdotta geçen ressam Parrhasius'un çizdiği perde, zamanla bir metafora dönüşerek hem mimetik sanat hem de yanılsamacı (illüzyonistik) sanat anlayışları için sıklıkla verilen bir örnek olmuştur. Öyle ki Fucci, yerli yersiz her gerçekçi ya da yanılsamacı resme 'Parrhasiyan perde' kavramını yakıştırmanın sorunlu yanlarına işaret etmiştir (Fucci, 2015: 146-147).

Ancak bizim ilgilendiğimiz nokta Parrhasius perdesi metaforunun, sanat tarihi içindeki yolculuğundan ve sanatçılar açısından nasıl yorumlandığından ziyade, bu metafor üzerinden sanatçının amacını sorgulamaktır. Bunun için öncelikle, kolaylıkla karşılaşılan birçok farklı ve çarpıtılmış versiyonunu bir tarafa bırakarak, Plinius'un anekdotuna doğrudan bakmalıyız. Plinius, *Doğa Tarihi*'nde şöyle demektedir (Plinius, 35, 36):

“Zeuxis'in çağdaşları ve rakipleri Timanthes, Androcydes, Eupompus ve Parrhasius'tu. Söylendiğine göre sonuncusu, kuşların resmin sergilendiği yere uçmasını sağlayacak kadar bazı üzümü doğayla çizen Zeuxis ile resimle ilgili bir yarışmaya girmiş. Öte yandan Parrhasius ise tek bir doğrulukla çizilmiş bir perde sergilemiş; eserine kuşlar tarafından verilen yargıdan mutlu olan Zeuxis ise mağrurca resmin görülebilmesi için perdenin bir kenara çekilmesini talep etmiş. Hatasını anladığında üst düzey bir açık sözlülükle aşıldığını kabul etmiş; kendisi sadece kuşları kandırdığı halde Parrhasius bir sanatçı olarak onu kandırdığı için.”²

Plinius tarafından oldukça zeki ve hünerli olarak takdim edilen Parrhasius aynı zamanda Sokrates'in de çağdaşdır. Ksenophon'un aktardığına göre Sokrates meşhur sorgulamalarından birini de Parrhasius ile yapar. Ancak Ksenophon'da çizilen Parrhasius portresi, Plinius'inkinden farklı hatta neredeyse tersinedir. Resim bir taklit ise görünmeyen şeylerin nasıl çizilebildiğini soran Sokrates,

² Çeviri tarafımızdan yapılmıştır. Orijinal metin için bkz. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137:book=35:chapter=36&highlight=parrhasius>.

Parrhasius'un kafasını karıştırır. Önce görünmeyen şeylerin çizilemeyeceğini düşünen Parrhasius, Sokrates'in yönlendirmeleriyle görünmeyen duyguların jestler üzerinden çizilebileceğini anlar. Aynı şekilde Sokrates, Parrhasius'un ardından konuştuğu heykeltıraş Kletion'a da işini nasıl yapması gerektiğine dair tavsiyeler verir (Ksenophon, 1997: 79-80). Filozofun sanatçılara karşı bu tavrı, onları hafifsemesi aslında dönemin de tavrıdır. Friedell, ressam ve heykeltıraşlara yeterince saygı duyulmadığını ve bir kısım yurttaşlar tarafından hünelerinin rezil bir aldatmaca olarak görüldüğünü belirtmiştir (Friedell, 1999: 254). Daha geç dönemlerde ise her iki ressam da, hem Zeuxis hem de Parrhasius, yetenekleri dolayısıyla takdir edilir. Hegel, Zeuxis'in üzümlerinin taklide dayalı sanatta bir zirve olduğunu tasdik eder (Hegel, 1988: 42).

Lacan ise Parrhasius'u öne çıkarır ve Plinius'un anlatısına değinerek göz ile bakış arasındaki farka dikkat çeker (Lacan, 2013: 111). Aslında Zeuxis ile Parrhasius'un resimleri, her biri de doğadaki gerçek nesnelere taklidi olmak bakımından birbirlerinden farklı değildir. Platon'un sanatı taklit olarak gören mimesis düşüncesi akla getirilirse, aynı dönemde taklide dayalı eserlerin bütün sanat dünyasını kaplaması şaşırtıcı değildir. Bu nedenle Danto'nun da yerinde bir tespitle dile getirdiği gibi Platon'un görüşleri teori olduğu kadar da gözlemdir (Danto, 2013: 13). Buna ilaveten yine de Zeuxis ile Parrhasius'un resmi farklıdır. Çünkü Zeuxis mimetik bir resim yapmış iken Parrhasius, mimetik resmin yanında yanılsamacı bir resim çizmiş ve gözü aldatmıştır. Böyle yaparak Parrhasius bakışa yön vermektedir ve Lacan'ın da altını çizdiği gibi perde temsiliyle ötesini görmek isteyeceği bir şey sunmaktadır (Lacan, 2013: 120). Her ne kadar resim, dış dünyadaki gerçek bir nesnenin tıpatıp aynısı dahi olsa da Parrhasius bize, mimetik resmin arkasında yatan mimetik olmayana işaret eder ve yanılsamanın gücü ile perdenin arkasını keşfetmek için arzu uyandırır.

Parrhasius perdesinin ardında ne bulunmaktadır? Perdenin kendisi bir yanılsama ise yanılsamayı kaldırdığımızda ne ile karşılaşmayı ummalıyız? Bu noktada Parrhasius adı ile Foucault'nun incelediği 'parrhesia' kavramının benzerliği üzerinde durmak, diğer bölümde inceleyeceğimiz ilkelere zemin olması bakımından da işlevsel olacaktır. Yanlış bir anlamın önüne geçmek için hemen not düşelim ki amacımız, Parrhasius ile parrhesia kavramları arasında etimolojik bir ilişki olduğunu savlamak değildir ki böyle bir ilişki de bulunamamıştır. Ancak iki kavramın benzerliğine dayanarak analogi yapmamızın sebebi, Parrhasius'un eylemini bir tür parrhesia olarak yorumlamaktır. Foucault, parrhesia kavramının farklı anlamlarını, olumlu ve olumsuz alımlanışını açıklar ve kavramın açık sözlülük, hakikat, tehlike, eleştiri ve ödevle ilişkisini belirterek toparlayıcı bir tanıma ulaşır (Foucault, 2005: 16-17);

"*Parrhesia*, konuşmacının dürüstlük yoluyla hakikatle belli bir ilişki kurduğu, tehlike yoluyla kendi hayatıyla belli bir ilişki kurduğu, eleştiri yoluyla kendisi ya da öteki insanlarla belli bir ilişki kurduğu, özgürlük ve ödev yoluyla da ahlâki kuralla özgül bir ilişki kurduğu bir sözel etkinlik türüdür. Daha kesin bir ifadeyle, *parrhesia*, konuşmacının hakikatle olan kişisel ilişkisini ifade ettiği, hakikati anlatma eylemini başka insanlara (ve aynı zamanda da kendisine) yardım edip onların durumunu düzeltme amacını taşıyan bir ödev gibi gördüğü ve bu nedenle hayatını riske attığı bir sözel etkinliktir."

Parrhesia kavramının içerdikleri ile ressamın yaptığı örtüşmektedir. Parrhasius da sadece bir perde resmi çizerek risk almış ve aynı zamanda Zeuxis'in gururuna yenik düşmesini sağlayarak ahlaki bir ders de vermiştir. Fakat bununla birlikte Parrhasius ile parrhesia arasındaki en önemli ilişki hakikat

konusundadır. Parrhesia'daki hakikat, kişinin doğru olduğunu bildiği ve doğru olduğuna inandığı şeydir (Foucault, 2005: 12). Buna göre parrhesia'da inanç ile bilgi bir bütündür ve kişi bildiğini düşündüğü hakikatin sadece kişisel olmadığını, dış dünyada da geçerli olduğunu düşündüğü için bu hakikati dile getirmekten sakınmaz ve hatta buna zorunlu hisseder. Çünkü mevcut sorunun düzelmesi, yanlışlığın giderilmesi ve bunların nedeni olan sanının yerine hakikatin konması için parrhesia gerekmektedir. Parrhasius'un da perde resmiyle yaptığı böylesi bir eylemdir ve Parrhasius perdesinin ardı *parrhesia*'dır. Öyleyse Parrhasius da bir hakikati dile getirmektedir. Sorgulanması gereken esas soru da burada açığa çıkmaktadır: Sanatçının hakikati nedir? Sanatçının hakikati ne türden bir hakikattir? Bu soruların cevabı için sanatçının niçin sanat nesnesini ürettiği incelenmeli, sanatçının amacının ilkeleri belirlenmelidir.

2. Sanatçının Amacını İlkeleştirmek

Sanatçının amacının genellikle görmezden gelinmesinin, birtakım muğlak anlatımlarla geçiştirilmesinin nedenlerinden birinin, sanat felsefesinde genellikle ilginin sanat nesnesinde toplanmasından, öncelikle sanat nesnesinin açıklanmaya çalışılmasından ileri geldiğini dile getirmiştir. Bunun yanında bir diğer neden ise sanatçının amacının açık olmadığına, sanatçının kendisinin de amacının bilincinde olmadığına dair geçmişten bugüne sürdürülen yaygın kabuldür. Sanatçının, sanat nesnesini ilhamla, ilham sayesinde ürettiği inancı, ilhamın kaynağını da sanatçının dışında bulduğu için, sanatçı aşırı duyarlı ancak yarı bilinçli, esrik bir insan olarak sıklıkla tasvir edilmiştir. Sanatçının nasıl yarattığını felsefe planında ilk defa inceleyen Platon, sanatçıyı Tanrıların elçisi olarak görür ve sanatçıya ilhamın Musalardan geldiğini söyler (Platon, 1960: 533d-535a)³. İlham ile ve yarı bilinçli bir halde iş gördükleri kabulünü çoğu zaman sanatçılar da yaratım süreçlerine dair verdikleri beyanlarla beslemişlerdir (Akverdi, 1953: 16). İlham kabulü, sanatçının amacını açık kılmak çabasını engelleyen önemli bir neden olmuştur.

Yaratıcılık kavramının kendisi ve yaratıcı sürecin nasıl gerçekleştiği pozitif bilimlerin yükselişiyle birlikte yoğun bir şekilde incelenmesine rağmen sanatçının amacına felsefi bir perspektifle yaklaşma örnekleri çok azdır. Ülkemizde estetiği felsefi temelleri üzerinde kuran ve kurumsallaştıran, Türk düşüncesinde estetiğin en olgun ismi olan İsmail Tunalı, başyapıtım dediği *Sanat Ontoloji*'sinde de altını çizdiği gibi sanata ontolojik bakışını tüm yaşamı ve yapıtları boyunca sürdürmüştür (Tunalı, 2014: 3). Bu sebepten dolayı Tunalı yapıtlarına bakıldığında, sanat nesnesinin ne olduğuna dair sayfalar dolusu açıklama bulunmasına karşın, sanatçının amacının ne olduğuna ilişkin oldukça az, dağınık ve tatmin edici olmaktan uzak bir anlatımla karşılaşırız.

Bir başka örnek olarak Vefa Taşdelen ise sanat akımlarının nasıl meydana geldiğini incelediği kitabında, ilke kavramını anmamakta ancak farklı sanat akımlarının gelişmesine sebep olan nedenleri dış faktörler ve iç faktörler olmak üzere ayırmaktadır. Taşdelen'e göre sanat akımının doğmasına neden olan dış faktörler; felsefi ve ideolojik faktör, dinsel faktör, sanatçının içinde bulunduğu çağ, beğenilerin ve güzellik anlayışlarının değişmesi, kültürler arası etkileşim, toplumsal faktörler, coğrafi faktörler ve kentleşme olgusudur (Taşdelen, 1996: 3-18). Taşdelen'e göre sanatçıdan kaynaklanan iç faktörler ise diyalektik oluşum, bireysellik, özgün olma isteği, sanatın kendi içindeki etkileşimidir (Taşdelen, 1996: 19-24). Taşdelen'in sanat akımlarının neşvünema bulmasını yalnızca sanatçı üzerinden açıklamak yerine dış faktörlere de dikkat çekmesi önemlidir. Fakat anılan faktörlerin birbirlerine benzerliği

³ Platon'un sanatçıya bakışının detaylı bir incelemesi için bkz. Karlı, Ömür (2016). "Sanata Sansürün Platon'daki Felsefi Nedenleri". Yıldız Teknik Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

dolayısıyla indirgenebileceğini düşündürmesi ve sistematik bir yapıda bulunmaması, Taşdelen'in saydığı nedenler ile araştırdığımız ilkeleştirme arasına mesafe koymaktadır.

Az üretmesine karşın yaratma üzerine önemli bir eser kaleme alan Hamdi Akverdi ise sanattaki yaratmayı ilkeleştirme denemesini kanımıza göre ilk kez yapan düşünürdür. Hakkında çok az bilgi bulunan Akverdi'nin, Sorbonne'da felsefe eğitimini tamamladığı ve 1923'te yurda döndükten sonra öğretmenlik ve idarecilik yaptığı bilinmektedir. Akverdi'nin *Sanatta Yaratma* adlı eseri sanattaki yaratıcılığın neden ve nasıl gerçekleştiğini araştırmaktadır. Kitabının ilk bölümünde Akverdi, sanattaki yaratmanın amacını dört ilke ile açıklar (Akverdi, 1953: 7-8);

“Mümkün gibi görüneni gerçek kılmak, belli belirsiz hissedileni seçik bir fikir duruluğuyla meydana koymak, duyuların ve hayallerin doğmasıyla ölmesi bir olan dağınık, titreşim ve vuzuhsuz toparlanma hareketlerini bir eserin rabıtalı sentezi içinde kaynaştırmak ve ölümsüzleştirmek... Bu, adına sanat denilen yaratma ve yaşatma işinin gayesidir.”

Akverdi, yaratmanın dört ilkesini gerçekleştirme, seçikleştirme, senteze varma ve ebedileştirme olarak tespit etmiştir. Ancak Akverdi eserinin devamında bu ilkeleri temel alarak sanat yaratmasının nasıl gerçekleştiğini anlatmak için psikolojiden yardım alır ve yaratıcı süreci açıklamayı hedefler. Akverdi, çalışmasının inceliği ve devamının gelmemesi nedeniyle sanatla ilgili birçok soruya cevap veremese de dört temel ilkesinden yola çıkarak yaratıcılık sürecini değerlendirirken sistemli ve bütünsel bir resim çizmeyi başarır. Bize göre ise Akverdi'nin sıraladığı ilkeler önemli olmakla birlikte ana ilkeler değildir ve bu nedenle sanatçının amacını ilkeleştirme ve bu ilkeleri sınıflandırma denemesi yeniden yapılmalıdır.

Sanatçının amacını iki ana ilke belirlemektedir; ifade etme ve duyarlılık yaratma. Bu ana ilkeler yalın değildir; alt ilkeleri de barındırmaktadır. Aynı zamanda bu iki ilke birbirinden kopuk da değildir. Ana ve alt ilkelerin oluşturduğu bütünlük, sanatçının amacının da bütünsel bir açıklamasıdır. Şimdi birinci ilke ile kastedilene daha yakından bakalım.

2.1. Sanatçının Amacının İlk İlkesi: İfade Etme ve Alt İlkeleri

Sanatçının, sanat nesnesini üretmesinin ilk amacı ifade etmektir. Sanatçı, diğer insanlara bir şeyler söylemek ihtiyacını hisseden insandır. Bu nedenle sanatçı, sanat nesnesini üreterek eseri ile karşılaşacak insanlara bildirimde bulunmaya çalışır. Burada sanatçının bildirimine konu olan şey, sıradan, gündelik bir şey değildir. Sanatçının ifade etmek istediği kendi sanatsal hakikatidir. Sanatsal hakikat; duygu, inanç ve bilginin iç içe geçtiği, birbirinden ayrılamaz bir bütünlüklü yapı içinde bulunduğu, bireysel bir hakikattir. Bu anlamda sanatsal hakikat, bilimsel ve felsefi hakikatten salt bilgiye dayanmaması sebebiyle ayrılmaktadır. Dinsel hakikate daha yakın durduğu düşünülebilecek sanatsal hakikat, aslında dinsel hakikatten de farklıdır. Çünkü her ne kadar dinsel hakikatte de bilgi, inanç ve duygu bütünlüğü bulunsun da, bu hakikatin kaynağı bireyin kendisi değildir ve birey bu hakikatle bireyliğini duyumsamaktan çok bütünlükle birleşmek, bütünlükle bir olmak ister. Oysa sanatçı, sanatsal hakikatte duygu, inanç ve bilgiyi kendisi bir araya getirir ya da bunların birliğini kendinde duyumsar ve bu hakikati dışavurarak kendi bakışını vurgulamak ister. Buna göre sanatçının estetik deneyimi, dinsel deneyime benzemekle birlikte ondan başka bir şeydir. Sanatsal hakikat diğer hakikat türlerinden bilindik anlamda doğrulanamaması bakımından da farklıdır. Sanatsal hakikat ne Tanrısal bir kaynağa bakılarak doğrulanabilir ne bilimdeki gibi ispatlanabilir ne de felsefedeki gibi temellendirilebilir.

Sanatsal hakikat ancak ve ancak sanat nesnesi ile karşılaşan alımlayıcı tarafından yargılanabilir. Bu bağlamda sanatçının sanat nesnesi ile ifade ettiği sanatsal hakikat, alımlayıcı tarafından doğrulanamaz ama değerlendirilebilir. Sanatçının sanatsal hakikati öznel olduğu gibi alımlayıcının değerlendirmesi de öznel olacaktır⁴.

Sanatçının sanat nesnesinde ifade ettiği sanatsal hakikat doğrudan değildir ve bu hakikatin oluşmasını sağlayan diğer alt ilkeler söz konusudur. Diğer ilkelerin neler olduğunu bilmek, sanatçının sanatsal hakikatının içeriğini çözümlenmeyi kolaylaştırır. İfade etmenin altındaki ilkelerden ilki **itiraz**dır. Sanatçı, çağdaşlarının sanat işlerini yetersiz bulan kişidir. Bu yetersizliğin sebebi mevcut sanat işlerinin yansıttığı sanatsal hakikatin bilgisel, duygusal, inançsal öğelerinden birinde bulunabileceği gibi hepsinde de olabilir. Her sanatçının sanatsal hakikati birbirinden farklı olduğu için ve alımlayıcı tarafından nesnel bir doğrulamaya tabi tutulamayacağından, bir sanatçının aynı zamanda alımlayıcı olarak diğer bir sanatçının işini beğenmemesi oldukça doğal karşılanabilir. Elbette sanatçının diğer sanatçılarda takdir ettiği nitelikler de olacaktır, sanatçı kendinden önceki sanat işlerini bütünüyle yok saymaz. Aksine sanatçı, kendinden önceki işleri bilirse onlara itiraz edebilir ve bilgisi ne denli derinse itirazı da o denli derin olacaktır⁵. Buna göre sanatçı için sanat tarihinin bütün verileri, gördüğü ve kavradığı tüm sanat işleri, sanatçı onlara itiraz ettiğinde malzemeleşmektedir. Sadece sanat tarihi verileri değil, sanatçının içinde bulunduğu çağın içerikleri, geçmiş çağların sundukları, çağdaş sanatta örneğine sıkça rastladığımız gibi sanatçının kendi bedeni ve hatta sürrealizmde gördüğümüz gibi bilincin bir bölümü dâhil, itiraz ile birlikte malzemeye dönüşecektir. Sanatçının itirazı, diğer sanat nesnelere eksikliğini fark eden bir bakış olarak yeni ve eksiksiz bir sanat nesnesinin şart olduğunun da itirafıdır.

İfade etme ilkesinin ikinci alt ilkesi ise **aşma**dır. Aşma kavramından Akverdi ve Selahattin Hilav da bahsetmektedir. Akverdi, aşma'ya senteze varma ilkesi bağlamında değinir ve “her sentez, yaratıcı olmak itibarıyla, kendini vücuda getiren unsurları aşar” der (Akverdi, 1953: 19). Akverdi'nin aşma ile kastettiği, sanatçının kendi içindeki öğeleri birleştirerek tek tek her bir öğeyi aşması, aşma ile öğelerin her birinden ve öğelerin basitçe bir araya gelişinden ayrı bir bütün meydana getirmesidir. Yüksel Arslan'ın sanatını değerlendiren Hilav ise aşmayı Hegel'in 'aufheben' kavramı ile ilişkilendirir ve Marksist bir bakış açısıyla yorumlar (Hilav, 2016: 66-69)

“ ‘Aşmak’ (Aufheben) kelimesi, felsefi-diyalektik bir terim olarak, hem ortadan kaldırmak, hem muhafaza etmek ve sürdürmek anlamına gelir. Başka bir deyişle, ‘aşma’ eskinin, daha yüksek bir düzeye yükseltilecek ve değişikliğe uğratılarak sürdürülmesi demektir. Varlığın olduğu gibi, yaratıcı sanatın da temel yasalarından biri olan aşma, önce bir ‘hayır’ demeyi, bir ‘olumsuzlaşmayı’ gerektirmektedir. Bu olumsuzlaşmanın en genel şekli, Yüksel'in ‘resim’e hayır değişiminde görünür. ... Yüksel'in eserine kısa bir bakış ve bu ‘resmi’ kuran unsurların kısaca gözden

⁴ Başka bir yazının ana konusu olacak denli yoğun bir içeriğe sahip sanatsal hakikat hakkında, bu yazının bağlamı dolayısıyla ayırdığımız yer ve açıklamalarımız sınırlı kalmaktadır. Ancak belirtmemiz gerekmektedir ki sanatsal hakikat der iken burada esas vurgu sanatçının motivasyonudur. Sanatçı, sanatsal hakikati yakaladığı, keşfettiği motivasyonu iş üretmektedir.

⁵ Burada Özkan Eroğlu'nun estetik literatürümüze kattığı ‘derin hislenme’ kavramını anmadan geçmemek gerekmektedir. Eroğlu, Kandinsky'nin kullandığı Stimmung sözcüğünü ‘derin hislenme’ olarak çevirir ve bu kavrama yeni bir içerik verir. Eroğlu'na göre sanatı kavramanın en doğru yolu ‘derin hislenme’dir. Herhangi bir alımlayıcı veya alımlayıcı olarak sanatçı, ‘derin hislenme’ ile sanat nesnesine yaklaştığında değerini tayin edebilir. Eroğlu'nun ‘derin hislenme’ kavramı yukarıda açıkladığımız itiraz ilkesiyle yakından ilişkilidir ancak bize göre ayrı bir ilke değildir ve itiraz kapsamında değerlendirilebilir. Çünkü ‘derin hislenme’ alımlama ile bağlantılıdır. Eroğlu'nun kitabı için bkz. Eroğlu, Özkan (2006). *Derin Hislenme Kavramına Giriş*. 1. bs. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.

geçirilmesi, Avrupa'ya benzeşimin ve uygunluğun değil, Doğu ve Batı'dan alınan bütün unsurların bu 'resim' içinde sanatın özüne ve yasalarına uygun olarak kullanılmış olmasının ağır bastığını kolayca kavramamızı sağlar. Bu 'resim'de, Avrupalı, Asyalı, vb. olma özentsinin yerini, kendisi-olmak ve bu kendisi-olmak'tan kalkarak evrensele ulaşmak eğilimi almıştır. Yine bu resimde, sanatçının kişiliğini kuran en yerli ve en yabancı unsurların, değişikliğe uğratılarak aşıldığı ve bir bütünlük içinde kaynaştırıldığı da görülür. Aslında, gerçek sanat deneyinin ve yaratışının temelini teşkil eden bu iki özellik, sanatçının kişiliğinde ve deneyinde iç içe geçmiş bir haldedir. Bu, sanatçının çektiği çiledir; adım başında karşılaşılan aldatmacaların kurduğu tuzakları bir bir atlayıp, kendi istediğine, kendi-gördüğüne, kendi-düşündüğüne, yani kendi haslığına varma ve oradan ileriye doğru açılma çabasıdır."⁶

Hilav'ın aşma ile dile getirmek istedikleri, Akverdi'nin bahsettiği unsurların aşılmasını, sanatçının iç dünyasındaki öğelerin aşılmasını anımsatıyor. Öte yandan Hilav, Doğu ve Batı kültürlerine atıf yaparak, sanatçının gün yüzüne çıkaracağı sanat nesnesi ile farklı kültürleri malzemeleştirerek bu kültür verilerini dönüştürmesi ve üzerine yükselerek kendi yolunu bulmasını kastetmektedir. Öyleyse Hilav açısından, Hegel'den aldığı 'aufheben' kavramını göz önünde bulundurursak, her yeni sanat nesnesi diğerinin üzerine çıktığı için sanatta bir ilerlemeden de söz edilebilir.

Hâlbuki aşma ile bizim ifade etmek istediğimiz gerçek/maddi ya da tarihsel bir aşma değil, sanatçının aşma arzusudur. Sanatçı, önceki sanat nesnelere itiraz ettiği için kendi sanatsal hakikatini yansıtabilecek sanat nesnesini oluşturma sorumluluğunu hisseder. Bu bağlamda sanatçı, itiraz ettiği sanat nesnelere aynı ya da benzerini değil, onlardan farklı olanı yaratmak zorundadır. Aksi takdirde sanatçının itirazı samimi değildir veya yüzeyseldir. Sanatçının itirazı ne denli derin ise o denli farklı olanı meydana getirmeye çabalayacaktır. Dolayısıyla aşma, diğer sanat işlerinin üzerine yükselme olarak okunmamalı, diğer sanat işlerinden farklı olan diye yorumlanmalıdır. İslam dünyasında yaygın olan perspektifsiz minyatürlerin ardından Batı sanatında Rönesans ile yaygınlık kazanan perspektifli resmin gelmiş olması, perspektifli resmin minyatürü aştığı anlamına gelmez. Perspektifli resim, önceki sanat işlerinden farklı, yeni bir sanat nesnesi meydana getirmiştir. Bu nedenle aşma arzusunun getirdiği farklılık ve yeni sanat nesnelere, sanat tarihini dikey bir ilerlemeye götürmez ancak tarihsel süreçte yatay olarak devam eden sürekli bir birikime sebep olmaktadır.

Aşma arzusu aynı zamanda sanat tarihine dinamizmini veren temel ilkelerden biridir ve her ne kadar sanat tarihlerinde toplumsal gelişmeler, kültürler arası etkileşimler, malzeme, teknik ve üslup anlatılarının altında gölgede kalsa da, sanat nesnesi üretimindeki sürekliliğin esas ateşleyicisidir. Sanatçı önceki sanat işlerine itiraz ettiğinde her şeyi, bütün kültür unsurlarını malzemeleştirebilir fakat aştığı yalnızca önceki sanat nesnelere. Buna göre sanatçı kültürü aşamaz; itiraz ettiği sanat nesnelere farklı bir sanat nesnesini kültüre katar. Öte yandan bunun kararını verecek olan ise sanatçının kendisi değildir. Sanatçı aşma arzusunun yönlendirmesiyle, farklı bir sanat nesnesi üretme bilinciyle çabalayarak aştığını sanır. Sanatçının elinde sanat nesnesi biçimlenip son halini bulana kadar aşma sanısı hüküm

⁶ Yüksel Arslan 1933'de İstanbul'da doğmuş ve 2017'de Paris'te vefat etmiştir. Arslan, resim, sanat, sanatçı kavramlarının geleneksel kullanımlarını ve formlarını reddederek adını 'arture' koyduğu yeni işler üretmiştir. Arslan'ın otobiyografisi, arture'ün anlamı ve işlerinin genel özellikleri için bkz. Artun, Ali ed. (2019). *Arslan: 1965-1974 Defterler*. 2. bs. Ankara: Galeri Nev.

sürer. Sanatçının önceki sanat nesnelere farklı bir sanat nesnesi, önceki sanat nesnelere aşılmış bir sanat nesnesi ortaya koyup koyamadığının kararını verecek olan alımlayıcıdır⁷.

İfade etme ilkesinin üçüncü alt ilkesi ise **dolaylılıktır**. Sanatçı sahip olduğu sanatsal hakikati alımlayıcıya doğrudan veremez. Sanatçı sanatsal hakikatin bildirimini dolaylı olarak yapar. Bunun nedeni ise sanatsal hakikatin bilgi-inanç-duygudan oluşan karmaşık yapısıdır. Sanatçı sanatsal hakikatini sesle (müzik), performans ile (tiyatro ve performans) ya da farklı yüzeylere biçimler çizerek ve boyayarak (resim), maddeyi yeniden biçimlendirerek (heykel), verili olanı düzenleyerek (enstalasyon) vb., yani maddeleştirerek, maddi zemin üzerinden karşı tarafa sunar. Tunalı'nın sanat tanımının da başlıca öğelerinden biri bu maddi zemindir (Tunalı, 1989; 65); "Sanat realite görünüşe ulaşan irrealitedir." Ancak bizim dolaylılık ile dikkat çekmek istediğimiz husus sanat nesnesinin maddi altyapısı değil, bu maddi altyapı üzerinde biçimlenen sembolik anlatımdır. Buna göre dolaylılığın iki boyutu bulunmaktadır; ilk boyutu, sanatçının bildirimini madde aracılığıyla dışa vurması, ikincisi ise maddenin taşıdığı sembolik anlatımdır.

Bir nesnenin sanat nesnesi olması için maddi olması, alımlayıcı ile sanatçıyı buluşturan somut bir şey olması zorunludur. Ancak yalın bir nesne, basit maddi bir şey sanat nesnesi olamaz. Herhangi bir nesnenin sanat nesnesi olmasının gerek şartlarından biri, nesnenin taşıması elzem olan sembolik dildir. Bu sembolik dil, maddi zemin dolayısıyla biçimlenir. Bu nedenle sembolik dilin anlamına kullanılan malzeme de dâhildir. Fakat sembolik dil ile ifade edilmek istenen sanatçının sanatsal hakikatidir. Sanatçının maddeye belli bir şekilde form vermesinin nedeni, sanatsal hakikate içkin bilgi-duygu-inanç bütünlüğünün öyle gerektirmesidir.

Danto'nun sanat tanımında geçen 'hakkındalık' kavramı da dolaylılık ilkesi altında tartışılabilir. Danto'ya göre sanat nesnesi mutlaka bir şey 'hakkındadır' (Danto, 2015: 48); "Sanat felsefesiyle ilgili ilk kitabımda sanat eserlerinin bir şey *hakkında* olduğunu öne sürmüştüm ve buna bağlı olarak sanat eserlerinin anlamı olduğuna karar vermiştim. ... Daha sonra, öznel ve yüklü tümceler tersine nesnelere taşıdığı anlamları *cisimleştirdiğini* düşündüm. Sonuç olarak sanat eserlerinin *cisimleşmiş anlamlar* olduğunu iddia ettim." Danto hakkındalığın anlama dönüştüğünü ve bu anlamın ise sanat nesnesinde cisimleştiğini bildirmektedir. Sanat nesnesinin bir şey hakkında olması da onun, sanatçının ifadesinin dolaylılığını destekler niteliktedir. Ancak Danto'nun tanımı çok geniştir ve sanat nesnesi olmayanları da kapsama tehlikesini taşımaktadır. Sanat nesnesi, hakkındalık taşıyan, cisimleşmiş anlam olabilir ancak her cisimleşmiş anlam sanat nesnesi değildir. Dolayısıyla hakkındalık bir çeşit dolaylılıktır ama dolaylılık tek başına nesneyi sanat nesnesi kılmaz.

Öyleyse dolaylılık önceki alt ilkeler olan itiraz ve aşmanın üzerinde yükseldiğinde, dolaylılığın öğelerinden malzeme ve sembolik anlam sanatçının sanatsal hakikatiyle yoğrulduğu zaman, nesne tamamlanmış, bütün bir sanat nesnesi olmak bakımından değerlendirilmeye aday olabilir. Sanatçı, sanat nesnesinin bütünlüğünü maddi malzemenin imkânları ile sembolik dilin birbirini zorlayan diyalektiği içinde kurar. Sanat nesnesine bütünlüğünü veren sanatçının sanatsal hakikatinin dolaylılıkla ifade

⁷ Burada hemen bir parantez açıp Zeuxis ile Parrhasius arasındaki mücadelede, Zeuxis'in aşıldığını kabul etmesine de değinelim. Zeuxis'in kabul ettiği aşma ile bizim kastettiğimiz aşmanın aynı olmadığı açıktır. Zeuxis aşma ile bilgiye dayalı bir kandırmayı ifade etmektedir. Zeuxis bilgisi ve tekniğiyle kuşları kandırmıştır, Parrhasius ise bilgisi ve tekniğiyle Zeuxis'i kandırmıştır. Zeuxis aşıldığını kabul ederken, algı ve bilgi düzeyiyle yanıldığı için aşıldığını itiraf etmiştir. Parrhasius gerçekten de Zeuxis'in resmini aşılmıştır ama Zeuxis'i yanılttığı için değil, mimetik resmine yanılısına etkenini de ekleyerek farklı bir resim çizdiği için.

edilmesidir. Sanat nesnesinin biricikliği, sanat eserinin nadirliği de bununla alakalıdır. Aslında sanat nesnesi biricik ya da nadir değildir. Çağdaş sanattaki kimi örnekler bu nadir olma durumunu geçersiz kılacak çoğaltma işler üretmişlerdir. Andy Warhol'un işlerine baktığımızda sanat nesnesinin biricik kılınmasını değil çoğaltılarak sıradanlaştırılmasını görürüz. Ancak yine de biricik olan bir şey vardır; sanat nesnesinin kendisi değil ama sanatçının sanatsal hakikatinin dolaylılıkla ifade edilişi biriciktir. Sanat nesnesi çoğaltılabilir ama sanatçının sanatsal hakikatini ifade edişi çoğaltılamaz. Söz konusu sanatsal hakikat dolaylılıkla ifade edildiği için sanat nesnesi yalnızca bir nesne değildir; sanat nesnesi sembolik dilinden ötürü metaforik, çeşitli anlam katmanları içeren ve başkası tarafından yorumlanmaya ihtiyaç duyan bir varlıktır.

2.2. Sanatçının Amacının İkinci İlkesi: Duyarlılık Yaratma

Her sanatçı, ifade etmek istediği bir sanatsal hakikatin zorlamasıyla sanat nesnesini üretir. Sanatçı, sanatsal hakikatini başkalarına bildirmek için sanat nesnesini inşa eder. Öyleyse sanatçı, sanat nesnesi dolayısıyla sanatsal hakikatiyle ilgilenilmesini arzuluyorsa, ürettiği sanat nesnesi ile diğer insanların ilgisini çekmek zorundadır. Çünkü sanatçı, diğer insanların sanatsal hakikatinden haberdar olması gerektiğini düşünmektedir. O halde sanatçı, insanların ilgisini sanatsal hakikatine yönlendirmek için sanat nesnesi ile onlar üzerinde bir duyarlılık yaratmalıdır.

Duyarlılık yaratma ile dile getirmek istediğimiz, sanat nesnesi ile karşılaşan alımlayıcının düşünsel veya duygusal ya da her iki yönden birden etkilenmesidir. Sanatçı, sanatsal hakikatini bildirebilmek için sanat nesnesi ile alımlayıcının ilgisini çekebilmelidir. Sanatçı bunu, güzel bir sanat nesnesi ortaya koyarak alımlayıcının estetik beğenisine hitap etme yoluyla da yapabilir, şaşırtıcı bir sanat işi üreterek alımlayıcının düşüncesine hitap ederek de. Sanatçı böylelikle sanat nesnesi ile karşılaşan alımlayıcının yeni bir duygulanım ve düşünüm içerisine girmesini hedeflemektedir. Alımlayıcı sanat nesnesinden etkilenirse, bilgisi ve duygusu derinliğinde sanat nesnesinin sembolik dilini çözümlenmeye çaba harcayacak ve sanatçının sanatsal hakikati ile diyaloga girebilecektir.

Burada 'duyarlılık yaratma' tabirini kullanmamızın birkaç nedeni bulunmaktadır. İlk alımlayıcı, maddi bir temele sahip sanat nesnesini duyarlarla algılayacağı için duyarlılık kavramını tercih ettik. Öte yandan alımlayıcının sanat nesnesine dikkatini vermesini etkilenme kavramından ziyade duyarlılık ile açıklamak, alımlayıcının sanat nesnesine dair farkındalığını da verebilecek güçtedir. Son olarak duyarlılık, dar anlamda kullanılan ve güzel ile birlikte anılan estetik beğeniyi kapsadığı gibi sanat nesnesi üzerine düşünsel yönelimi de kapsamaktadır. Duyarlılık kavramı, duyuyu, duyguyu ve düşünceyi kuşatacak denli çok yönlü olduğu için, etkilenmenin yalınlığı ve estetik beğenin tek yanlılığı yerine 'duyarlılık yaratma' tabirini tercih ettik.

Duyarlılık yaratma sanatçının sanat nesnesini üretmesinin ikinci amacıdır. Ancak 'duyarlılık yaratma'nın nedeni nedir? Niçin sanatçı, sanat nesnesi ile diğer insanların ilgisini çekmek istiyor? Akverdi'ye göre hem bunun nedeni, hem de genel olarak sanatçının yaratıcılığının nedeni kendi varlığının bütünlüğünü duyumsamak, var olduğunu ispat etmek istemesidir. Senteze varma ilkesinin psikolojik arka planını Akverdi şöyle açıklamaktadır (Akverdi, 1953: 8-9);

“Düzen, insanın kendi hüviyetinin birliğini ve varlığını idrak edebilmesinin ana şartıdır. İşte sanat bir düzene koyma işidir ve bu itibarla da insanın kendi birliğini bulmasına, bu birliği kavramasına hizmet eden işlemlerin en önemlisidir. ... sanatkarın düzenleyişinde şu özellik vardır ki dış dünyanın çeşitliliği ve değişikliği ile

iç dünyanın çeşitliliği ve değişikliği, objektif olanla subjektif olan sanatkâr ruhunda bir aynı sentez içinde yuğrulmuş, ben ile ben-olmayan orada ayırt edilmeleri imkânsız unsurlar halinde kaynaşmış ve en mühimmi bu kaynaşmadan doğan eser karşısında insan kendi birliğinin şuuruna daha emin varabilmiştir. ...Yaratmak, var olduğunu insanın kendi kendine tasdik etmesidir.”

E. Fischer ise daha yerinde bir tespitle bütünlük kaygısının sadece sanatçıda bulunmadığını, bu kaygıyı esas olarak yaşayanın ve sanat nesnesi sayesinde bunu giderenin alımlayıcı olduğunu belirtir (Fischer, 1995: 10). Fischer, sanatçının sanat nesnesi ile duyarlılık yaratmasının nedenini alımlayıcı açısından yorumlamaktadır (Fischer, 1995: 16); “... ister oyalasın, ister uyarsın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın hiçbir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir sanat. Sanatın görevi her zaman insanı *bütünlüğü* içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasının yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır.”

Akverdi, sanatçının ürettiği sanat nesnesi ile duyarlılık yaratmasının nedenini sanatçının kendi bütünlüğünün ve varlığının farkına varmak olarak açıklarken Fischer ise duyarlılık yaratmanın amacını, alımlayıcının kendisinin bireyselliğinin dışına çıkarak toplumsal bütünlüğe bir olmasını sağlamak olduğunu vurgulamıştır. Her iki görüşün de doğru tarafları bulunmakla birlikte bu görüşler, duyarlılık yaratmanın ilk ve esas amacını geçerek derin psikolojik yansımalarını konu edinmektedirler. Duyarlılık yaratmanın temel amacı sanatçının ifade etmek istediği sanatsal hakikate alımlayıcının yönlendirilmesidir. Sanatçının sanatsal hakikati ile alımlayıcının buluşmasının ardından her iki tarafta yaşanan psikolojik ve bilişsel süreçler, duyarlılık yaratmanın amacından çok nedeni ile ilgilidir.

3. Sanatçının Amacı Bağlamında Sanatın Tanımı Sorununa Yeniden Bakmak ve Sanat Niyeti

Sanata, sanat nesnesine odaklanan ontolojik yaklaşım yerine sanatçıyı, sanat nesnesini, alımlayıcıyı ardışıklığı ve birlikteliği içinde kavrayacak antropolojik bir yaklaşımla yönelmenin gerekliliklerinden biri olarak öncelikle sanatçının amacı incelendiğinde, günümüzde tartışılmaya devam eden sanatın tanımı sorununa yeni bir perspektifle yönelmenin imkânlarına da ulaşabilmektedir.

Bilindiği gibi sanatın tanımı sorununa 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok cevap verilmiş olmakla birlikte temelde cevaplar iki sınıfa ayrılabilir⁸: sanatın tanımı sorununa olumsuz cevap verenler ve olumlu cevap verenler. Olumlu cevap verenler sanatın tanımı ile belirlenimi arasında gelgit yaşamalarına karşın aslında onlar da kendi içinde sınıflara ayrılmaktadır. Sanatın sacayakları olan sanatçı, sanat nesnesi, alımlayıcı penceresinden baktığımızda çağdaş tanım denemelerinin bir kısmının sanat nesnesini merkeze aldığı (örn. A. Danto), diğer bir kısmının ise farklı odaklara dayansa da alımlayıcıyı merkeze aldığı (örn. G. Dickie, N. Carroll) görülmektedir. Bu tanımlar, kapsamının dar ve geniş olmasına göre eleştirilmekte ve her tanımı bir yenisi izlemektedir. Sanatçıya veya sanatçının amacına ise yapılan tanımlarda denk gelinmemekte, sanatçının amacına sadece alımlayıcının sanat nesnesini değerlendirmesi bağlamında değinilmektedir.

Ancak sanat eseri-sanat yapıtı olarak isimlendirdiğimiz nesne, sıradan bir nesne değilse, sıra dışılığının sebebi onu biçimlendiren ve alımlayıcı karşısına çıkaran sanatçıdır⁹. Sanat nesnesi,

⁸ Sanatın tanımı sorunu hakkında ayrıntılı bilgi ve değerlendirme için bkz. Karlı, Ömür (2018). “Sanatın Tanımı Mümkün Mü: Sorunlar ve İmkânlar”, *Current Debates on Social Sciences*. 1. bs. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları: 687-691.

⁹ Sanatçının önemine Gombrich de şu sözlerle dikkat çeker, bkz. Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi; “‘Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır.”

sanatçısının sanatsal hakikatinin zorunlulukları nedeniyle nasıl ise öyle biçimlendirilmiştir. O halde bir sanat nesnesi, sanatçısı tarafından itiraz, aşma, dolaylılık, ifade etme ve duyarlılık yaratma ilkelerinin gerçekleştirilmesi amacıyla üretilmiştir. Sanatçının, sanat nesnesini oluşturma amacının ilkelerinin tümünü **sanat niyeti** olarak adlandırsak, bir sanat nesnesini nasıl ise öyle biçimlendirenin **sanat niyeti** olduğunu söyleyebiliriz. Sıradan bir nesne ancak sanat niyetinin ilkeleri ise donatılmış, sanat niyetinin ilkeleri ile kuşatılmışsa sıradan olmaktan çıkarak sanat nesnesi statüsüne kavuşabilir. Buna göre sanat nesnesi, sanat niyeti ile üretilmiş olan nesnedir ve sanat niyeti de sanatçının amacının ilkeleridir.

Dikkat edilirse burada sanatın tanımını vermeye çalışmıyoruz; sanatın tanımında sanatçının rolüne, sanatçının amacının sanat tanımında alması gereken yere işaret etmeye özen gösteriyoruz. Sanat niyeti, sanat nedir sorusuna verilecek muhtemel cevaplarda önemli bir başlangıç noktası teşkil etmektedir. Sıradan nesne ile sanat nesnesini birbirinden ayırmakta tereddüt eden alımlayıcı için başvuracağı temel referans noktası sanat niyeti olmalıdır. Karşılaşılan ya da önümüze çıkarılan bir nesne veya buluntu nesnelere yeniden düzen verilerek oluşturulmuş bir nesnelere bütünü, sanat nesnesi midir ya da değil midir karar verebilmek için, sanat niyetine müracaat edilebilir. Alımlayıcı, deneyimlediği nesnenin, sanat niyetini oluşturan ilkeler olan duyarlılık yaratmaya, dolaylılığa ve bu dolaylılığın üzerini örttüğü sanatsal hakikate içrek itiraz ile aşmaya, nesneden kalkarak ve nesneye dayanarak ulaşabiliyorsa, o nesne bir sanat nesnesidir. Ancak alımlayıcı sanat niyetini oluşturan ilkelerin hiçbirini nesnede bulamıyorsa o nesne sanat nesnesi değil, sıradan bir nesnedir. Sanat niyeti ilkelerinin bir kısmının kendisinde bulunup tümünün bulunmadığı nesnelere ise sanatsal nesnelere fakat sanat nesnesi değildir.

Sonuç

Kültürün en önemli unsurlarından biri olan sanatın ne olduğuna ilişkin tanımı sorunu, 20. yüzyıldaki toplumsal değişimler ve sanat dünyasındaki gelişmeler ile birlikte yeniden tartışılır olmuştur. Söz konusu tartışmalara yakından bakıldığında düşünürlerin sanatı tanımlarken genellikle sanat nesnesini tanımladıkları ve sanat nesnesinin üreticisi olarak sanatçıya yeterince dikkat etmedikleri görülmektedir. Oysa sanatın tanımı sorununa ontolojik değil de antropolojik bir yaklaşımla eğildiğimizde, sanat nesnesinin belirleyicisi olarak sanatçının amacının incelenmesi öncelikli işlerden biridir.

Sanatçının amacını pozitif bilimlerin yükselişiyle birlikte psikoloji bilimi ele alsa da sanat felsefesinin temel sorunlarından olan sanatın tanımına cevap üretebilmek için, sanatçının amacının felsefi perspektifle değerlendirilmesi ve sanatçının amacının ilkelerine varılarak yeniden tasnif edilmesi gerekmektedir. Sanatçının sanat nesnesi üretmesinin amacı nedir, sanatçının sanat nesnesi üretmesi ilkeleştirilebilir mi sorularına verilecek cevaplarda varılan ilkelerden yola çıkılarak sanatın tanımı sorununa yeni bir bakışla yaklaşmanın yolu açılabilir.

Bu bağlamda Plinius'un *Doğa Tarihi* kitabında anlattığı iki ressam arasındaki mücadeleyi, Zeuxis ile Parrhasius'un resimlerini kalkış noktası olarak Parrhasius perdesi metaforunu Foucault'nun araştırdığı *parrhesia* kavramı ile yan yana getirerek, Parrhasius'un eylemini bir tür *parrhesia* olarak çözümledik ve mimetik resmin dahi arkasında bulunan sanatsal hakikate işaret ettik. Sanatsal hakikat, sanatçının amacının ilk ilkesi olan ifade etmenin içeriğidir, yani sanatçı sanat nesnesini üreterek sanatsal hakikatini alımlayıcıya bildirmek istemektedir. Ancak ifade etme ilkesinin üç alt ilkesi daha

bulunmaktadır ve bunlar itiraz, aşma ve dolaylılıktır. Sanatçının amacının ikinci ilkesi ise duyarlılık yaratmadır. Etkileme veya estetik beğeni oluşturma yerine zengin çağrışımı ve kapsamlılığı nedeniyle tercih edilen duyarlılık yaratma tabiri, alımlayıcının duygusal ve düşünsel ilgisini sanatçının amacının ilk ilkesine, ifade edilen sanatsal hakikate yönlendirmeyi sağlamaktadır.

Sanatçının amacının tartıştığımız ana ve alt ilkeleri birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır ve hep birlikte oluşturdukları bütünün adı sanat niyetidir. Herhangi bir nesne sanat niyetinin ilkeleri ile işlenmişse o nesne sıradan bir nesne değil, sanat nesnesidir. Sanat niyeti kavramsallaştırması, alımlayıcıya, karşılaştığı nesnenin sanat nesnesi olup olmadığını sorgulamak için bir başvuru kaynağı olarak önerilmiştir. Böylece sanatın tanımında, sanatçının amacının da içerilmesi gerektiği vurgulanmış, bu amacın kavramsallaştırılması olarak önerilen sanat niyetinin, aynı zamanda sanat nesnesi ile sıradan nesnenin ayırt edilmesindeki işlevsel değeri gösterilmiştir.

Kaynakça

- Akverdi, Hamdi (1953). *Sanatta Yaratma*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Artun, Ali ed. (2019). *Arslan: 1965-1974 Defterler*. 2. bs. Ankara: Galeri Nev.
- Danto, Arthur C. (2013). *Sanat Nedir*. Çev. Zeynep Baransel. 2. bs. İstanbul: Sel Yayınları.
- Eflâtun (1960). “İon”, *Küçük Diyaloglar*. Çev. Teoman Aktürel, M. C. Anday, Adnan Cemgil, Tacettin Ünlü ve S. Eyüboğlu. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eroğlu, Özkan (2006). *Derin Hislenme Kavramına Giriş*. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Fischer, Ernst (1995). *Sanatın Gerekliliği*. Çev. Cevat Çapan. 8. bs. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Foucault, Michel (2005). *Doğruyu Söylemek*. Çev. Kerem Eksen. 1. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Friedell, Egon (1999). *Antik Yunan’ın Kültür Tarihi*. Çev. Necati Akça. Ankara: Dost Kitabevi.
- Fucci, Robert (2015). “Parrhasius and the Art of Display: The Illusionistic Curtain in 17th-Century Dutch Painting”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 65: 144-175.
- Gombrich, E. H. (2016). *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (1988). *Aesthetics: Lecture on Fine Art*. Çev. T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hilav, Selahattin, İpşiroğlu, Mazhar, Orhan Duru vd. (2016). “Yüksel Arslan Üzerine”, *Yüksel Arslan: İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü’den Arture’lere (1955-1970)*. 1. bs. İstanbul: YKY. 63-74.
- Karşlı, Ömür (2018). “Sanatın Tanımı Mümkün Mü: Sorunlar ve İmkânlar”, *Current Debates on Social Sciences*. Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları: 687-691.
- Karşlı, Ömür (2016). “Sanata Sansürün Platon’daki Felsefi Nedenleri”. Yıldız Teknik Üniversitesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ksenophon (1997). *Sokrates’ten Anılar*. Çev. Candan Şentuna. 2. bs. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lacan, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Çev. Nilüfer Erdem. 1. bs. İstanbul Metis Yayınları.
- Taşdelen, Vefa (1996). *Sanat Akımları Sorunsalı ve Sürrealizm*. Van: Girişim Yayıncılık.
- Tunalı, İsmail (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0137:book=35:chapter=36&highlight=parrhasius> (11.11.2019, Çevrimiçi)