

Modern Sanattan Postsanata: Estetik Kavramının Dönüşümü Üzerine Bir Değerlendirme

From Modern Art to Post-Art:

A Reconsideration of The Transformation of The Concept of Aesthetics

İlham ENVEROĞLU 



Geliş: 10.08.2026 | Kabul: 27.06.2026

Öz: Modern sanatın ortaya çıkışından günümüze uzanan süreçte en çok tartışılan konulardan biri, sanatın estetikten uzaklaşıp uzaklaşmadığıdır. Bu çalışma, söz konusu tartışmanın temelinde sanat ile estetiğin birbirinden ayrılmasından çok, estetik kavramının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün bulunduğu görüşünden hareket etmektedir. Bu doğrultuda estetiğin yalnızca güzellik ile özdeşleştirilemeyeceği; çirkin, yüce, trajik, grotesk ve benzeri estetik kategorileri de kapsayan çok katmanlı bir alan olduğu ortaya konulmaktadır. Çalışmada Baumgarten'dan Kant, Hegel, Heidegger, Gadamer, Danto ve Kuspit'e uzanan kuramsal yaklaşımlar ışığında sanat-estetik ilişkisi yeniden değerlendirilmiştir. Ayrıca Max Bense'nin enformasyon estetiği ile Hudu Memmedov'un yapı, estetik bilgi ve semantik bilgi yaklaşımından hareketle sanat eserinin yalnızca biçimsel özellikleriyle değil, izleyicide oluşturduğu estetik ve düşünsel deneyim üzerinden de değerlendirilmesi gerektiği savunulmaktadır. Hazır nesne ve kavramsal sanat uygulamaları bağlamında Duchamp'ın Çeşmesi ile Maurizio Cattelan'ın Comedian adlı eserleri incelenerek estetik deneyimin ortadan kalkmadığı, aksine biçimsel güzellikten kavramsal bağlama doğru dönüştüğü ileri sürülmektedir. Sonuç olarak çalışma, modern ve çağdaş sanatın estetiği reddetmediğini; estetik kavramının kapsamını genişlettiğini ve sanatın değerlendirilmesinde biçimsel, düşünsel, duygusal ve kültürel boyutların birlikte ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat, çağdaş sanat, estetik, hazır nesne, postsanat.

Abstract: One of the most persistent debates surrounding modern and contemporary art concerns whether art has moved beyond aesthetics. This study argues that the core of this debate lies not in a separation between art and aesthetics, but in the historical transformation of the concept of aesthetics itself. Accordingly, aesthetics is approached as a multidimensional field extending beyond beauty to include categories such as the sublime, the tragic, the grotesque, and the ugly. Drawing upon the theories of Baumgarten, Kant, Hegel, Heidegger, Gadamer, Arthur C. Danto, and Donald Kuspit, the study reconsiders the relationship between art and aesthetics from both historical and philosophical perspectives. It also employs Max Bense's information aesthetics together with Hudu Memmedov's concepts of structure, semantic information, and aesthetic information to argue that works of art should be evaluated not only through their formal qualities but also through the aesthetic and intellectual experiences they generate. Through the analysis of Marcel Duchamp's Fountain and Maurizio Cattelan's Comedian, the article demonstrates that ready-made and conceptual art do not eliminate aesthetics; rather, they redefine aesthetic experience by shifting its focus from formal beauty toward conceptual meaning and contextual interpretation. The study concludes that modern and contemporary art should not be

✉ Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi

Türkiye | ilhamenveroglu@selcuk.edu.tr

Citation: Enveroglu, İ. (2026). Modern sanattan postsanata: Estetik kavramının dönüşümü üzerine bir değerlendirme. *Kesit Akademi Dergisi*, 12 (48), 1-30.

Bu makale İntihal.net tarafından taranmıştır. This article was checked by İntihal.net. Bu makale Creative Commons lisansı altındadır. This article is under the Creative Commons license.

understood as rejecting aesthetics, but as expanding and transforming its scope. Consequently, aesthetic, conceptual, emotional, and cultural dimensions should be considered together in the interpretation and evaluation of works of art.

Keywords: Modern art, contemporary art, aesthetics, ready-made, post-art.

Giriş

Kuşkusuz doğa harikalarının keşfinde insanoğlunun bilimsel faaliyetlerinin yanı sıra sanatın da büyük rolü vardır. İnsanoğlu eşsiz bilimsel keşiflerini gerçekleştirmeden bin yıllar önce mağara duvarlarına, kaya parçalarına işlediği sayısız tasvirlerle bir anlamda doğanın nesnel incelemelerini de başlatmış sayılır. Sanat tarihi en az bilim tarihi kadar keşiflerle doludur. Sanat tabiatı itibarıyla doğaya yakın bir faaliyet alanı sayılır. Tıpkı bilim gibi sanatın da merkezinde insan ve doğa durmaktadır. Aralarındaki fark yöntem ve etki alanlarıdır. İnsanın bilimdeki kazanımları, kendi yaşam sınırlarımızı “kozmik özgürlüğe” kadar genişletmeye yeterken, diğer yandan sanat faaliyetleriyle de fiziksel yaşam alanımızı ve ruhsal dünyamızı estetik alana dönüştürmeyi de başarmışızdır.

Fakat konu sanat olunca mesele bilimden farklı olarak daha karmaşık bir hâl alır. Bunun nedeni sanat ve sanat eserlerinin mahiyetinde gizlidir. Bilimde genel geçer teoriler ve kurallar vardır. Oysaki sanatta günümüzde bile tam olarak kabul görmüş geçerli bir “sanat yaratma kuralları kılavuzu” bulunmamaktadır. Sanat eğitimi almak (desen, resim, heykel, müzik vb.) çoğu zaman yeni bir sanat eseri yaratmak için yeterli olmamakta, sanatçı her seferinde kendi kurallarını ve yasalarını yeniden oluşturmaktadır. Antik Yunan düşünürleriyle birlikte “Sanat nedir?” sorusunun sorulmaya başlamasından günümüze dek sanatla ilgili yazıların ve sohbetlerin içerisinde kalın çizgilerle geçen estetik kavramı da modern sanatın oluşumundan bu yana sorgulanır olmuştur. Bu durumda estetik nedir, estetiğin tanımı ve sınırları nerededir, sanat estetiğin veya estetik sanatın neresindedir gibi sorulara yanıt bulunması ihtiyacı doğmuştur.

Estetik ve Sanat

Genel anlamıyla estetik; duymak, algılamak, duygu, duyum sözcüklerinin karşılığı olarak algılanmakta ve geniş bir tanım olarak da güzellik bilimi veya sanat felsefesi anlamında kullanılmaktadır. Estetik kavramı; bir ontolojik varlık, güzellik, estetik duyumlar ve sanat eserleri üzerinde düşünen birçok filozof ve düşünürün eserlerinde Antik dönemlerden itibaren kendisine yer bulmuştur. Ancak

estetiği duyuşal bilginin sistematik incelemesi olarak tanımlayan ve onu bağımsız bir felsefe disiplini hâline getiren ve modern estetik disiplininin kurucu olarak kabul edilen Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) olmuştur. Baumgarten'dan sonra estetik, birçok anlam değişikliğine uğrayarak, alanı genişleyerek ve/veya daralarak felsefeden ayrılmış bir bilim dalı olarak günü-müze dek gelmiştir.

Estetik biliminin alanı ve sınırları üzerine çok farklı görüşler vardır. Estetik ile sanat kuramının iki ayrı bilim dalı olduğunu savunanlara göre, sanat kuramının yalnızca sanatsal gelişme ve yaratma yasalarıyla, estetiğin ise yalnızca güzelliğin yasalarıyla ilgilenebileceğini öne sürenler çıkmıştır. Bu şekilde düşünen kuramcılar, estetiksel olan ile sanatsal olan arasında kategorik bir ayrım yapmakta, sanat kuramını estetiğin dışına çıkararak, estetiğin ancak genel felsefi bir öğreti olabileceği görüşünü savunmaktadırlar. Bu görüşü tek yanlı bulan araştırmacılar, estetiği sanat kuramıyla sınırlandırmanın hatalı oluşu kadar estetik ve sanatı birbirinden ayırmanın da yanlış ve kaçınılması gereken tutum olarak eleştirmektedirler. Bunun yanında estetiği yalnızca sanatın nesnesiyle sınırlandırmayan ve estetiksel olanı ampirik yoldan nesnelleştirmeye çalışan, Alman filozof, matematikçi ve estetik kuramcısı Max Bense tarafından ileri sürülen, "bildirişim estetiği" öne çıkarken; diğer yandan bilim-sel maddeci estetikte, estetiksel olan ile sanatsal olanın birbirinden ayıramayacağı, estetiğin bu ikisini birden içerdiği görüşü de ağır basmaktadır. Örneğin; M. Kagan estetiği, gerçekliğin estetiksel olarak özümlenişinin, sanatsal kültürün genel gelişme yasallıklarının bilimi olarak tanımlamaktadır (Akt. Çalışlar, 1984, s. 7-8).

Estetik alanındaki temel sorunlardan biri, estetiksel olanın tanımının ne olduğudur. Estetiksel olanı yalnızca güzellikle özdeşleştirmek ve estetiği güzelliğin bilimi olarak görmek yaygın bir yaklaşım olsa da, bu anlayış hem sanat yapıtlarında hem de sanat dışındaki deneyimlerde ortaya çıkan olguları açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle estetiksel olanı yalnızca "güzel" kavramıyla sınırlandırmak yerine, çirkin, yüce, bayağı, trajik ve komik gibi farklı estetik kategoriler üzerinden açıklamaya çalışan yaklaşımlar geliştirilmiştir (Çalışlar, 1984, s. 9).

Estetiğin tanımı ve kapsamı konusunda ortaya konulan yaklaşımların ve literatürün çeşitliliği, bu alanın tek ve kesin bir tanıma indirgenemeyeceğini açıkça göstermektedir. Estetiğin ne olduğu kadar ya da neyi ifade etmek için

kullanıldığının tarihsel gelişimi incelendiğinde, farklı dönemlerde ve farklı kuramsal gelenekler içerisinde estetiğin birbirinden oldukça farklı biçimlerde ele alındığı görülmektedir. Platon’dan G. W. F. Hegel’e, H. Bergson’dan T. W. Adorno’ya, G. Lukács’tan U. Eco’ya çok çeşitli yaklaşımlardan söz edile-bilmektedir . Dünyanın yaşadığı değişimlere, dönüşümlere, toplumsal hassasiyetlere ve teknolojik ilerlemelere paralel olarak da yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaya devam etmektedir. Özellikle son yıllarda dijital teknolojilerin sanatın üretim sürecine giderek daha fazla dahil olması, üretken (generative) sanat, yapay zekâ destekli üretimler, algoritmik sanat gibi yeni ifade ve üretim biçimlerinin ortaya çıkması kendine has estetik tartışmaların fitilini ateşlemiştir. Böylece estetik, yalnızca sanat eserinin taşıdığı güzellik ya da anlamı inceleyen bir disiplin olmaktan çıkarak, üretim süreçlerini, teknolojik araçları, izleyici deneyi-mini ve insan-makine etkileşimini de kapsayan çok katmanlı bir araştırma alanına dönüşmüştür. Estetiğin bir kavram olarak ortaya çıkışından bugüne kadar gelen bu ve benzeri değişen yaklaşım ve tanımlar estetiğin değişmez ilkelere dayanan kapalı bir kuram olmadığını, tam aksine kültürel, toplumsal, teknolojik gelişmelerle paralel olarak sürekli genişleme, yeniden tanımlanma hâlinde olan bir disiplin olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda sanat ve estetiğe dair tartışmalarda “sanatta estetiğe karşıyım”, “estetiğin çağdaş sanatta yeri yok” gibi kesin yargılar yapılmadan önce “hangi estetik” üzerinden bir değerlendirme yapıldığı sorusunun sorulması ve cevaplanması gerekmektedir.

Estetik ve sanat kuramına ilişkin literatür incelendiğinde önemli bir bölümünün sanatçılar tarafından değil; felsefe, sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji, antropoloji ve son yıllar-da bilişsel bilimlerle dijital teknolojiler gibi farklı disiplinlerden araştırmacılar tarafından üretildiği görülmektedir. Postmodern dönemle birlikte disiplinlerarası sınırlar önemli ölçü-de silinmiş; bilim, teknoloji ve sanat arasındaki geçişkenlik, estetik kavramının kapsamını genişleterek transdisipliner bir üretim biçimine evrilmesini sağlamıştır (Renkçi, 2014, s. 62). Bu durum; kültüre, tarihsel, toplumsal bağlamlarıyla ele alındığında ek bir disiplinin sınırlarına hapsedilemeyecek kadar çok katmanlı, dinamik ve akışkan bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte sanat üretimine yön vermiş birçok sanatçı; kuramsal tartışmalara odaklanan akademik metinler kaleme almaktan ziyade düşüncelerini eserleri, açıklamaları, mektupları, günlükleri veya manifestoları aracılığıyla ifade etmeye yönelmiştir. Özetle; sanat kuramlarının gelişimi, sanatçıların

çoğunluğunun üretim pratiklerinden doğan sorgulamaları ile farklı disiplinlerin 'kavramsal' yaklaşımlarının birbirini beslediği, karşılıklı etkileşime dayalı çok yönlü bir entelektüel birikimin sonucudur.

Yapı-Estetik Bilgi-Duygusal Algı

Sanat ve estetik arasındaki ilişki ekseninde öne çıkan temel sorunlardan biri, yapı-estetik bilgi-duygusal algı sarmalının karmaşıklığıdır. Söz konusu bileşenler arasındaki ilişki oldukça katmanlı olup, bu alandaki tartışmalar henüz kesin bir bilimsel zemine oturmamıştır. Yine de elde edilmiş bazı bulgular, bilimsel veriler olarak değerlendirilebilir. Günümüz bilim dünyasında nesnelerin yapısal özellikleri ile işlevleri arasındaki nedensellik bağı öne çıkan araştırma konularından bir tanesidir. Bir nesnenin, hedeflenen işlevsel ya da duygusal tepkiyi uyandırabilmesi için nasıl bir yapılanmaya sahip olması gerektiği sorusu merkezi bir öneme sahiptir. Özellikle kimya, fizik, mikrobiyoloji, genetik, kristallografi vb. alanlarda çalışan doğa bilimciler, maddelerin yapısal analizlerinden elde ettikleri sonuçları, yeni materyal sentezlerinden nanoteknolojiye kadar geniş bir yelpazede uygulamaktadırlar. Sanatın doğayla olan ontolojik yakınlığı dikkate alındığında, bu yönetsel yaklaşımın sanat eserlerine uyarlanabilirliği yapısalcı bir sanat incelemesi arayışında olan araştırmacılar için teşvik edici bir zemin sunmaktadır.

Doğa ve sanat eserleri arasındaki en temel ortak nokta birlik-bütünlük-vahdet özelliğine sahip oluşlarıdır. Her seferinde birlik, farklı parçaların yeni özellik ve karakterle yeniden yapılanmasını gerekli kılar. Böylelikle nesnenin birlik özelliğine sahip olması için teşkil olması yani bir kuruluşu olması gereklidir. Bir nesnenin parçaları ve bu parçalar arasındaki karşılıklı ilişkileri tanımlamak, o nesnenin, şeylerin varlık biçimi olan yapısını ortaya koymaktadır. Mevcut olan ve düşünülen her bir şeyin özellikleri onun yapısından kaynaklanmaktadır. Eğer bilmediğimiz bir dilde yazılmış bir metinde sembol çeşitliliği düzensiz bir dağılım sergiliyor ve sembollerin diziliminde belirli sınırlılıklar gözlemleniyorsa, bu metnin bir kuruluşu sahip olduğunu ve yapısının bilgi taşıyıcısı niteliğinde olduğunu kabul ederiz. Bu bağlamda "kuruluş-yapı" ifadesi, çoğu zaman "kanuna uygunluk" kavramıyla eşleştirilmektedir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere, yapısal bir organizasyona sahip her nesne özünde bir bilgi taşıyıcısıdır. Zira bir nesnenin belirgin bir yapısı varsa, bu nesne üzerinde gerçekleştirilen işlemler neticesinde ulaşılan sonuçlardan yola çıkarak sonraki aşamalara dair öngöründe bulunmak

mümkündür; yani geçmişin verileri ışığında geleceği tahmin edebiliriz (Memmedov, 2007, s. 102).

Buradan ulaşılmak istenen sonuç; bir sanat eserinin her şeyden önce somut araç gereçlerle yapılan, üretilen bir nesne olduğudur. Bu nesnenin az veya çok bir yapısı vardır ve bu yapı kendi halinde semantik ve estetik bilgi taşıyıcıdır. Eser; uzun, planlı ve titiz bir yaratım sürecinin sonunda ortaya çıkabilir ya da doğaçlamaya dayalı, daha sezgisel ve anlık bir üretimi yaklaşımıyla ortaya konabilir. Düşünsel ve/veya fiziki üretim sürecindeki, yöntemindeki bu farklı yaklaşımlar eserin estetik niteliğinin tek başına belirleyicisi değildir. Eserin izleyiciyle kurduğu iletişim, ürettiği anlam katmanları ve estetik deneyime yap-tığı katkı da en az fiziki varlığı kadar etkindir. Bu nedenledir ki çağdaş estetik kuramlarda sanat eseri yalnızca üreten özne, üretim süreci ve üretilen nesne üzerinden değil, eserin alımlanması ve tüketicisi ile kurduğu etkileşim bağlamında da değerlendirilmektedir.

Bu noktada estetik bilginin yapıdaki oranı konusuna da değinilmelidir. Max Ben-se'nin geliştirdiği enformasyon estetiği, estetik enformasyonun sanat eserinin yapısı içeri-sinde nasıl örgütlendiği ve estetik deneyimin oluşumuna nasıl katkı sağladığı üzerinde durmaktadır (Bense, 1965). Bu yaklaşıma göre estetik enformasyon, izleyicide estetik deneyimi mümkün kılan yapısal bir unsur niteliğindedir. Bu bağlamda estetik etki, yalnızca eserde bulunan enformasyon miktarından değil, bu enformasyonun yapısal olarak nasıl düzenlendiğinden ve gösterge öğelerinin hangi ilişkiler ağı içerisinde bir araya getirildiğinden doğmaktadır. Aynı estetik deneyimin farklı yapısal düzenlemeler aracılığıyla oluşturulabilmesi, estetik değerın yalnızca içerikle değil, içeriğin özgün biçimde örgütlenmesiyle de ilişkili olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla enformasyon estetiği, sanat eserini estetik deneyim üreten dinamik bir iletişim ve enformasyon sistemi olarak ele almakta; estetik değerlendirmeyi de bu yapısal ilişkiler üzerinden açıklamaya çalışmaktadır (Nake, 2012, s. 66-70). Bununla birlikte estetik enformasyonları estetik duygu ve hislerin olası kodları olarak da dikkate almak gerekmektedir. Aynı şekilde, estetik hislerin-duyguların aralıksız tonlarını kodlandırmak için yeterli kadar estetik bilgi çeşitliliği, estetik duyguların belirli devamlılıkla canlandırılması için de uygun kodların benzer devamlılıkla kurulması gerekmektedir. Kuşkusuz, aynı estetik duygunun uyandırılması için kullanım imkânı olan kodların sayısı çok fazladır. Estetik bilgilerin kuruluşta zenginliği orijinallikle, ilgi uyandırmak-la, estetik anlamlılıkla ilgilidir. Yapı, estetik bilgi, algısal etki gibi anlayışlar ve onların

arasındaki ilişkilerle çeşitli tanışlıktan sonra, bu anlayışlarla estetik ilkeler, daha doğrusu onların doğuracağı duygular hakkında bazı bilgilere değinmek gerekir.

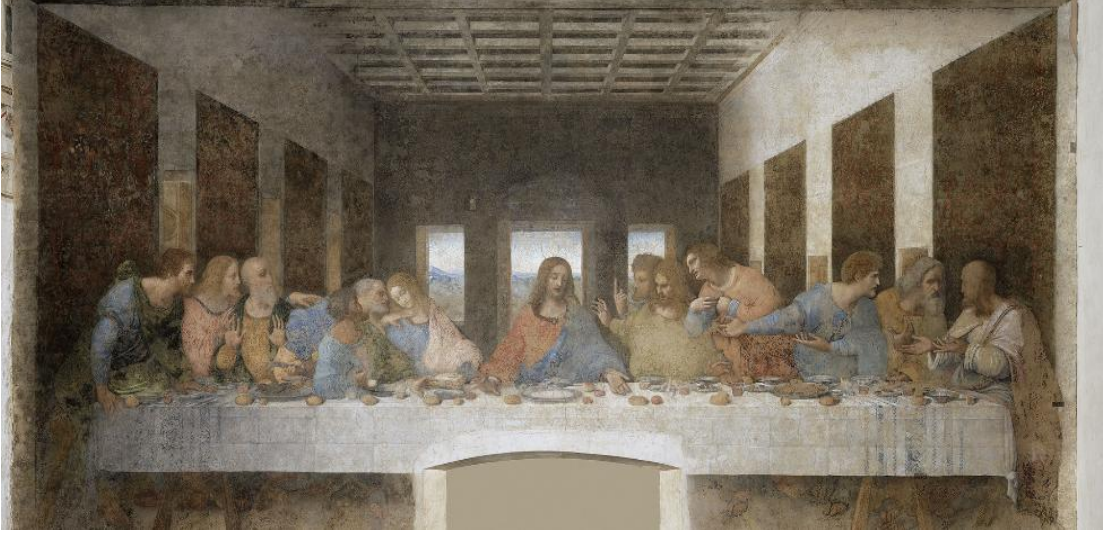
Nesnenin yapısıyla onun yarattığı estetik duygular arasındaki ilişki Pisagor'dan başlayarak Platon'a kadar Antik Çağ filozoflarını en çok düşündüren konulardan birisi olmuş-tur. Bu ilişkiyi kavramak için, armoni, strüktür, oran-orantı, simetri, birlik gibi kavramları ilk kez ortaya atanlar da yine onlar olmuşlardır. Dış dünya nesnelerin hangi özellikleri aracılığıyla estetik etkiler doğurduğu sorusu, günümüzde hâlâ estetik kuramların üzerinde durduğu temel problemlerden birisidir. Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art* (orijinali 1757 yılında yayımlanmıştır) adlı eserinde estetik hazzın oluşumunda düzen, çeşitlilik, simetri, karşıtlık ve beklenmediklik gibi yapısal özelliklerin rolü üzerinde durmuş; estetik etkinin nesnelerin bu özellikleri ile insan zihninin algılama biçimi arasındaki ilişkiden doğduğunu ileri sürmüştür (Montesquieu, 2014). Bazı bilim adamları da estetik etki yaratan özellikleri izleyiciden asılı olan ve olmayan iki ayrı gruba ayırmışlardır:

1. a. Birlik, Denge, Simetri
b. Sıra dışılık veya beklenmedik etki
2. a. Sadelik, Denge hissi
b. İlginçlik

Göründüğü gibi her grup kendi içerisinde birbirine zıt iki alt gruba bölünmektedir (Memmedov, 2007, s. 92).

Bu gruplar günümüzde sanat eğitiminde daha genişletilmiş bir bağlamlarıyla birlikte plastik elamanlar ve estetik ilkeler olarak da ifade edilmektedir. Plastik elamanlar genellik-le nokta, çizgi, doku, biçim, renk olarak belirtilirken; estetik ilkeler tekrar, ritim, denge, vurgu, simetri, zıtlık, birlik, yön vb. alt başlıkları kapsamaktadır. Fakat sayılan bu özelliklerden birkaçının ya da tamamının bir eserde, üründe kendine yer bulmuş olması, o nesnenin kesinlikle bir estetik etki bırakacağını göstermemektedir. Bu elaman ve ilkelerin yanında, bunların kullanım şekiller, kendi aralarındaki karşılıklı etkileşimin boyutlarının da sorgulanması gerekmektedir. Örneğin, estetik ilkeler arasında sayılan simetri strüktürün bir özelliğidir. Simetri kuruluşun devamlılık, çabuk seçilirlik (hızlı fark edilirlik), hafızada hızlı yer edinme, sade ve anlaşılır olma gibi özelliklerinin belirleyicisidir. Bu durum

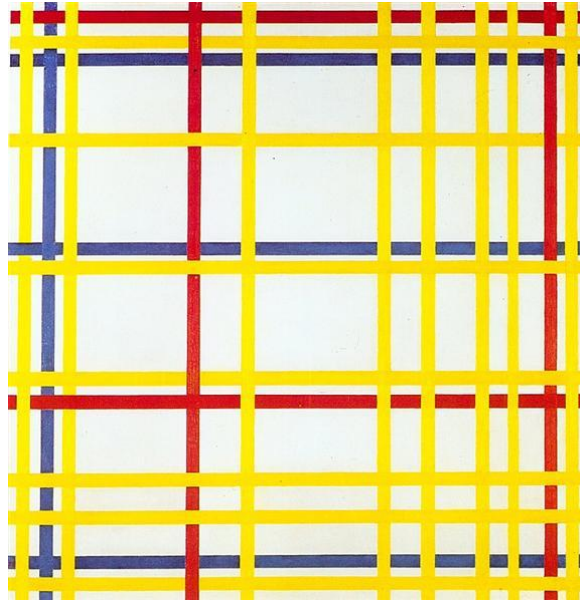
ortaya koymaktadır ki sanat eserleri optimal düzeyde bir simetriye sahip olmalıdır. Bu simetri sanat eserlerinin anlaşılır olmasına, hafızada hızlı kalmasına yetecek kadar çok, eserin fikir taşıyıcısı olması, düşündürücü ve etkileyici olmasına yetecek kadarda az olmalıdır (Memmedov, 2007, s. 98).



Görsel 1: Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1495-1498, kuru sıva üzerine tempera, 460x880 cm, Santa Maria delle Grazie Manastırı, İtalya.

Dışarıdan gelen uyaranları duyu organları aracılığıyla algıladığımız bu bilgi akışının iki türlü oluşu dikkat çekicidir. Sanat eserlerini bilgi ve iletişim yönünden inceleyen araştırmacılara göre, bu iki türden birisi semantik bilgiler, diğeri ise estetik bilgilerdir. Semantik bilgi, dil ve yazım araçları ile yazılabilen, herhangi bir iletişim aracıyla aktarılabilen, başka dillere çevrilebilen ve düşünce eyleminde kullanılabilen açık, belirgin, net bilgi türüdür. Estetik bilgi ise, semantik bilgidен oldukça farklı bir bilgi türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada bilgiler kesin, net anlamlarla ifade edilmemektedir. İleti veya bilgilerin, doğrudan dil ve yazı sistemleri vasıtasıyla aktarılamadığı, tercüme edilemeyen ve düşünce sürecinde doğrudan kullanılamayan bulanık, puslu, net olmayan bir bilgi türüdür. Örneğin; bir cümledeki kelime, kavram ve anlam, onun taşıdığı semantik bilgidir. Cümledeki söz dizimi, deyiş tarzı, seslenme güzelliği ise estetik ileti taşımaktadır. Hem doğada hem de sanat eserlerinde genellikle her iki türden bilgi de mevcuttur. Semantik bilgiler zamanla yaşanmış duyguları çağrıştırmaktadır. Estetik iletide ise dolaysız, hiçbir tasavvur olmadan duygu yaratmak imkânı vardır (Memmedov, 1974, s.28-29).

Estetik bilgi, yalnızca sanat eserleri aracılığıyla değil; farklı ses, söz ve plastik ifade biçimleriyle de aktarılabilir. Aynı estetik etkinin farklı araçlarla yeniden üretilmesi, estetik bilginin belirli ölçüde farklı ifade biçimlerine aktarılabilceğini göstermektedir. Bununla birlikte estetik ileti, yalnızca duygusal yaşantıyı etkilemekle kalmaz; semantik bilginin algılanması, yorumlanması ve düşünce süreçlerinde işlenişi üzerinde de etkili olabilir. Nitekim insan zihninin kendi belleğinde yer alan bilgi ve deneyimler üzerinde düşünmesi de bir tür bilgi işleme süreci olarak değerlendirilmektedir. Önemli olan, semantik ve estetik bilginin çoğu zaman birbirinden bağımsız değil, eş zamanlı olarak algılanması ve birlikte işlemesidir. Örneğin bir kişi herhangi bir konu üzerine düşünürken aynı anda müzik dinleyebilir veya bir resimden estetik haz alabilir. Sanat eserlerinde de semantik ve estetik bilgi çoğunlukla iç içe geçmiş durumdadır. Bununla birlikte sanat eserinin amacı yalnızca belirli bir düşünceyi ya da bilgiyi aktarmak değildir. Örneğin bir senfoni dinleyiciye “hayat hüznüdür” yargısını doğrudan iletmez; buna karşın müzik aracılığıyla dinleyicide hüznü duygusunu doğrudan yaşatabilir. Bu nedenle estetik ileti, çoğu zaman düşünsel çözümlemeden önce duygusal deneyimi harekete geçirir. Başka bir ifadeyle, semantik bilgi sanat eserinin ne anlattığıyla, estetik bilgi ise bunu izleyiciye ya da dinleyiciye nasıl hissettirdiğiyle ilişkilidir. Bu ayrım, özellikle 20. yüzyıl estetik kuramlarında önem kazanmıştır.



Görsel 2: Piet Mondrian, New York Şehri I, 1942, tüyü, 119.3 x 114.2 cm, Georges Pompidou Center, Fransa.

Bir sanat eserini büyük, özel yapan şey her zaman anlattığı konu değildir. Seçtiği konuyu ele alış ve yansıtma biçimi, rengi, sesi ve/veya kompozisyonuyla benzersiz bir deneyime dönüştürmesidir. Bu nedenledir ki iki ressam, romancı ya da besteci tarafından anlatılan aynı hikâyelerden biri sıradan, diğeri ise başyapıt olabilmektedir. Çünkü eserin semantik içeriği aynı/benzer olsa bile estetik bilgi ve ifade gücü farklıdır. Bu yüzden “estetik bilgi dile çevrilemez” ifadesini mutlak bir iddia olarak değil, bir vurgu olarak okumak gereklidir. Estetik deneyim betimlenebilir, hakkında konuşulabilir ve yorumlanabilir; ancak bu tip açıklamalar eserin kendini deneyimlemenin yerini tam olarak tutamayacaktır. Bir şiirin anlamı aktarılabilir, çözümlemesi yapılabilir, ama şiirin sahip olduğu ritmin ve tının okurunda yarattığı etkiyi kelimelerle aktarmak tamamen mümkün değildir. Bu örnek estetik bilginin kendine özgü niteliğini göstermektedir. Bu ayrım da sanat eserinin neden yalnızca “anlattığı şey” üzerinden değerlendirilemeyeceğini açıklamaktadır.

Bu noktada filozof Immanuel Kant, estetik yargının çıkara dayanmayan bir haz içerdiğini savunurken (Kant, 2002, s. 96); Susanne K. Langer sanatı, insan duygusunun simgesel biçimlerinin yaratıcısı (Langer, 1953, s. 40) olarak yorumlar; Nelson Goodman (1976) ise sanat eserlerini kendilerine özgü sembol sistemleri olarak inceler. Yaklaşımları farklı kuramsal temellere dayanmakla birlikte bu düşünürlerin ortak katkısı, sanatın yalnızca bilgi veren değil; aynı zamanda kendine özgü bir anlama ve hissettirme biçimi taşıyan bir iletişim alanı olduğunu göstermeleridir. Bu nedenle bir sanat eserini tam anlamıyla kavramak için yalnızca “Ne anlatıyor?” sorusunu değil, aynı zamanda “Bunu nasıl anlatıyor ve bende nasıl bir deneyim oluşturuyor?” sorusunu da sormak gerekmektedir. Bizi estetik bilginin özüne götüren de bu ikinci sorudur.

Bu noktadan yola çıkarak Hudu Memmedov, form ve mana kavramlarına da yeni birer tanım getirmektedir. “Form-mana. Son zamanlarda çeşitli yayınlarda formu kuruluşa (yapıya), manayı ise elamana karşılık olarak kullanmaya çalışıyorlar. Fakat bu benzerlik çok basitleştirilmiştir: form-kap, mana-içindeki şeyler. Aslında form kuruluşun ve onun yaratabildiği tüm psikolojik çağrışımların birlikteki algılanmasıdır. Buna göre de form yapıdan daha zengin ve bireysel algılanan bir şeydir. Mana (anlam) form ile verile bilen tüm semantik ve estetik iletilerin uyardıkları hislerdir. Burada yine de iletiye bireysel tepki ve onun bireysel değeri açıkça görünmektedir.” (Memmedov ve diğerleri, 1981, s. 12-13).

Bu önemli savda öne çıkan temel fikir şudur:

- Form, yalnızca eserin fiziksel düzeni veya yapısı değildir; bu düzenin izleyicide uyandırdığı psikolojik çağrışımlar ve estetik etkilerle birlikte algılanan bütünlüklü ifade biçimidir.
- Mana, yalnızca “eserin ne anlattığı” değildir; form aracılığıyla aktarılan semantik ve estetik iletilerin izleyicide oluşturduğu anlam, duygu ve deneyimlerin bütünüdür.

Bu nedenle sanat eserini değerlendirirken form ile manayı birbirinden tamamen ayırmak mümkün değildir. Form, anlamın taşıyıcısı olmanın ötesinde, onun oluşumuna etkin biçimde katılmaktadır; mana ise ancak biçim aracılığıyla görünür ve her izleyicinin yaşam deneyimi içinde yeniden üretilmektedir. Bu yüzden aynı eser, farklı insanlarda farklı anlamlar doğurabilir; ancak bu farklılıklar eserin değerini azaltmaz, aksine sanatın çok katmanlı ve zengin doğasını ortaya koymaktadır.

Şimdiye kadar ele alınan konuları özetlemek gerekirse;

- Semantik bilgi → Eserin ne anlattığı,
- Estetik bilgi → Eserin nasıl hissettirdiği,
- Form (biçim) → Anlamı taşıyan ve estetik etkiyi oluşturan düzenleme biçimi,
- Mana (anlam) → Formun ve semantik içeriğin izleyicide oluşturduğu anlam ve duyguların bütünüdür.

Bu dört kavram birlikte düşünüldüğünde sanat eserine bakışımız değişmektedir. Artık bir tabloya, şiire ya da müzik eserine sadece “Bu ne anlatıyor?” diye bakmayı bırakır; aynı zamanda şu soruları da sormaya başlarız:

- Neden bu renkler seçilmiş?
- Neden bu ritim kullanılmış?
- Neden bu kompozisyon tercih edilmiş?
- Aynı konu başka bir biçimde anlatılsaydı bende aynı etkiyi bırakırmıydı?

Sanatın Amacı Nedir?

Güncel sanat konusuna geçmeden önce tarihsel süreç içerisinde sanat ve anlam ilişkisine kısaca bir göz atmakta yarar vardır. Çünkü sanatın ne olduğu,

amacı, ne için yapıldığı estetik düşünce tarihi boyunca üzerinde en çok tartışılan konulardan biri olagelmıştır. “Sanat nedir?” sorusuna verilen cevaplar değişse de, eskise de sorunun kendisi hep taze kalmıştır. Sanatın ve/veya eserin değerini yalnızca piyasa mı belirler, sanat kurumları mı, sanatçının niyeti mi, izleyicinin deneyimi mi, yoksa eserin kendi taşıdığı estetik ve düşünsel nitelik mi? Bu sorular Kant’tan Hegel’e, M. Heidegger’den Arthur C. Danto’ya kadar estetik düşüncesinin merkezinde yer almıştır. Sorulara verilen cevaplar kronolojik olarak incelendiğinde “güzellik” kavramının nasıl “estetik deneyim”, oradan da “kavramsal sanat”a dönüştüğü görülebilmektedir. Sanat eserlerinin basitçe “beğenmek” ya da “beğenmemek” üzerinden değil; toplumsal, kültürel ve düşünsel dönüşümüne bağlı olarak felsefi bir gözle bakılarak değerlendirilmesi ve eleştirilmesine evrilmiştir.

Antik Çağ’da sanatın temel amacı doğayı temsil etmek olarak ve güzellik hakikatin görünümü görülmüştür. Platon, sanatı ideaların bir yansıması olarak değerlendirirken, Aristoteles sanatın yaşamı taklit eden (mimesis) bir etkinlik olduğunu ve insanın öğrenme, tanıma ve duygusal arınma (katharsis) gereksinimine karşılık verdiği üzerinde durmuştur. Bu dönemde sanatın görevi, evrendeki düzeni görünür kılmaktır.

Orta Çağ’da sanatın amacı büyük ölçüde dinî bir içerik kazanmıştır ve güzellik ilahi düzenin yansıması olarak kabul edilmiştir. Sanat eserleri bireysel yaratıcılığın ürünü olmaktan çok, ilahi düzeni görünür kılan araçlar olarak değerlendirilmiştir. Bir katedral, ikon ya da ilahi yalnızca güzel olması için değil, kutsalı görünür kılmak için yapılmıştır ve estetik ile din birbirinden ayrılmaz bir noktada buluşmuştur.

Rönesans’la birlikte ise insan yeniden sanatın merkezine yerleşmiş; sanat, doğayı gözlemleme, insanı anlama ve yaratıcı yeteneği ortaya koymanın bir yolu olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönem ile birlikte günümüze yaklaşan sanatçı kavramı oluşmaya ve sanatçı ile zanaatkâr ayrımı keskinleşmeye başlamıştır.



Görsel 3: Rembrandt van Rijn, Aziz Pavlus Olarak Otoportre, 1661, tüyb, 91x77 cm, Rijksmuseum Hollanda.

18. yüzyılla birlikte Baumgarten'ın estetiği bağımsız bir felsefe disiplini olarak tanımlamasıyla birlikte sanatın amacı da yalnızca güzellik üretmekten ibaret görülmemiş, estetik deneyim ve duyuşsal bilginin oluşturulması ön plana çıkmıştır. Böylece estetik yalnızca sanatı değil, duyuşsal bilginin felsefesini de ifade etmeye başlamıştır. Estetik tarihinde en önemli dönem noktalarından biri belki de Kant'ın güzelliğin nesnenin içinde bulunan bir özellik değil; insanın nesneyle kurduğu kişisel ve özel bir deneyim olduğu düşüncesini öne sürmesidir. Ona göre "Zevk, bir nesneyi veya bir tür temsili, herhangi bir çıkar gözetmeksizin, tatmin veya tatminsizlik yoluyla değerlendirme yeteneğidir. Bu tür bir tatmine yol açan nesneye güzel denir." (2002, s. 96). Bu yaklaşımla güzellik nesnenin değil, özne ile nesne arasındaki ilişkinin konusu hâline gelmektedir.

Güzelliği yalnızca haz üzerinden değerlendirmeyen Hegel'e göre sanat, Tin'in (Geist) kendisini duyuşsal biçimde görünür kıldığı alanlardan biridir (Hegel, 1975). Bu yaklaşımda sanatın amacı yalnızca güzel olmak ve/veya estetik haz uyandırmak değil, düşüncüyü ve hakikati görünür kılmaktır. Bu noktadan itibaren sanat eserinin arkasındaki fikir, biçim kadar önem kazanmaya başlar.

F. Nietzsche ise yaşamın kendini güzellikten daha çok önemsemiş ve sanatı yaşamı en güçlü biçimde ifade eden yaratıcı bir güç olarak değerlendirmiştir. Böylece sanat, yaşamı bu bütün çelişkileriyle, acısıyla tatlısıyla, komedisiyle trajedisiyle kavramaya ve ifade etmeye yönelen yaratıcı bir eylem alanı olarak yorumlanmıştır. Bu yaklaşıma göre estetik yalnızca konusu ve biçimi hoş olan olmaktan çıkmış; trajik, nahoş, acı olanda da estetik olarak değerlendirilebilir hâle gelmiştir.



Görsel 4: Pablo Picasso, Dora Maar'ın Portresi, 1937, tüybu, 92x65 cm, Picasso Müzesi, Fransa

20. yüzyılda modern sanatla birlikte güzellik ve sanatın amacı yeniden sorgulanmaya başlanmış ve yeniden tartışmaya açılmıştır. Özellikle sanatın neden hep “güzel” olmak zorunda olduğu sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanmış ve “güzellik” anlayışı dönüştürülmüştür. Başta Marcel Duchamp olmak üzere hazır nesnelerin (ready-made) sanat bağlamına taşınmasıyla oldukça büyük ve önemli bir kırılma yaşanmıştır. Hazır nesne kullanımı sanat eserinin özünün ve değerinin yalnızca biçiminin estetik görünümünden değil, arka planındaki düşünceden, fikirden, seçimlerden ve içerisinde yer aldığı bağlamda da kaynaklanabileceğini göstermiştir. Aynı paralelde, Arthur C. Danto da sanat eserini gündelik

nesnelerden ayıran temel unsurun fiziksel görünüşü değil, sanat dünyası içerisinde kazandığı anlam ve yorum çerçevesi olduğunu ileri sürmüştür. Andy Warhol'un Brillo kutuları üzerinden örneklendirerek marketteki bir kutu ile müzedeki bir kutunun aynı görülebileceğini, aralarındaki farkın arkasında fikir ve bağlam olduğunu belirtmiştir. Danto'ya göre her şey sanat yapıtı sayılabilirdi, ancak sanatın ne olduğu keşfedilmek isteniyorsa düşünceye yani felsefeye dönülmesi gerekliydi (Danto, 2010, s. 36-37).

Bu dönüşüm, 20. yüzyılda gelişen estetik kuramlarında da karşılık bulmuştur. Biçimci estetik, özellikle Clive Bell (1920) (ilk kez 1914 yılında yayımlanmıştır) ve Roger Fry (1940) (ilk kez 1920 yılında yayımlanmıştır) gibi düşünürle birlikte, sanat eserinin değerini biçimsel özelliklerinde aramışlardır. Buna karşılık alımlama estetiği ise eserin anlamının belirlenmesinde yalnızca sanatçının değil, izleyicinin sahip olduğu arka plan, deneyim ile birlikte yeniden üretildiğini ileri sürmüş (Jauss, 1982); hermenötik yaklaşım, eserin anlamının tarihsel ve yorumlayıcı bir süreç içerisinde ortaya çıktığını savunmuştur (Gadamer, 2006) (ilk kez 1960 yılında yayımlanmıştır).

Bunları ve çok daha fazla görüşü içeren tarihsel süreç incelendiğinde sanatın amacının ve varlığının tek bir işleve indirgenemeyeceği bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ancak bu bağlamdaki görüşleri üç ana başlık altında toplayabilmek mümkündür.

Sanatın amacı haz vermektir. Bu görüş, estetik deneyimi merkeze almaktadır. Sanatın görevi güzeli ortaya koymak ve izleyicide estetik haz uyandırmaktır. Bu anlayış özellikle klasik estetikte güçlüdür. Ancak tek başına yeterli görünmez çünkü birçok büyük sanat eseri haz vermemekte; aksine acı, korku, hüznün veya rahatsızlık uyandırmaktadır. Örneğin bir savaş fotoğrafı ya da trajik bir tiyatro oyunu izleyicisini mutlu etmez, ama yine de güçlü bir sanat deneyimi yaşatır.

1.Sanatın amacı hakikati görünür kılmaktır. Bu yaklaşıma göre sanat, dünyanın yalnızca dış görünüşünü değil, onun özünü ve anlamını da açığa çıkarmaktadır. Heidegger'e göre sanat eserinde "var olanın hakikati kendisini eserde işe koyar" ve sanat eseri, hakikatin açığa çıktığı bir olaya dönüşür (Heidegger, 2002, s. 19). Bir tablo yalnızca bir ağacı göstermekle kalmaz, insanın doğayla ilişkisini de görünür kılabılır. Bu görüşe göre sanatın değeri, haz vermesinden çok hakikati açığa çıkarmasının yatmaktadır.

2.Sanatın amacı insanın varoluşunu anlamasına katkıda bulunmaktır. Bu anlayışta sanat, insanın kendisiyle ve dünyayla kurduğu ilişkiyi sorgulamaktadır. Bir roman, bir resim ya da bir müzik eseri bize “Nasıl yaşamalıyım?”, “Özgürlük nedir?”, “Ölüm ne ifade eder?” gibi sorular sordurabilir. Böylelikle sanat sadece bir nesne olmaktan çıkmakta aynı zamanda bir düşünme biçimi hâline gelmektedir.

Güncel Sanat ve Estetik İlişkisi

Sanatın amacına dair tartışmalar ile estetik anlayışındaki dönüşümler paralel olarak ilerlemiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatın tek amacının “güzellik” üretmek olmadığı, toplumsal eleştiri ve sorgulama işlevlerini de üstlenebileceği hatta üstlenmesi gerektiği yönündeki yaklaşım ve yönelimler güç kazanmıştır. Bu dönüşüm, çağdaş-güncel sanat ile estetik arasındaki ilişkinin ve estetiğin niteliğinin yeniden değerlendirilmesini da zorunlu kılmıştır.

Genel olarak Çağdaş Sanat, 1960’lı yılların sonlarından başlayarak günümüz dâhil üretilen sanat pratiklerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Ancak Çağdaş Sanatı sadece bir kronolojik dönem ya da sınıflandırma olarak tanımlamak yeterli değildir. Çağdaş Sanat; geleneksel estetik kuralların reddedildiği, sanatın biçim ve görüntüden ziyade arkasındaki kavrama, bağlama ve toplumsal sorgulamalara odaklanıldığı ve üretim biçimleri, malzeme, sergileme yöntemi ile izleyiciyle ilişkisinde de köklü değişimlerin meydana gelmesini kapsamaktadır. Bu bağlamda Çağdaş ya da Güncel sanat basitçe “bugün üretilmiş sanat” anlamına gelmemektedir. Üretildiği, içerisinde yaşadığı dönemin sorunlarını, düşüncelerini ve deneyimlerini ele alan bir sanat anlayışı olarak ifade edilebilir. Çağdaş Sanat, Modern Sanatın 100 yıllık mirasını reddeden değil, onu farklı ve yeni olanaklarla genişleten, eleştirel biçimde yeniden yorumlayan bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Modern sanatın son dönemlerinden itibaren sanat eserinin estetik niteliği ile düşünsel içeriği arasındaki ilişkinin yeniden tartışılmaya başlanması ve bu tartışmalarla sanatın sınırlarının postmodern dönemde genişlemesi, güncel sanatın estetik anlayışını belirleyen temel gelişmelerden biri olmuştur. Özellikle Duchamp’ın hazır nesneleri sanat bağlamında konumlandırması, bir eserin sanatsal ve maddi değerinin sadece biçimsel ve estetik özelliklerine indirgenerek açıklanamayacağını göstermiştir. Ancak yaşanan bu süreç sanat eserinin estetik niteliği ile

sanat piyasasındaki dinamikler arasında ilişkinin de merkezi bir tartışma konusu hâlini almasına yol açmıştır. Günümüze geldiğimizde bir sanat eseri yalnızca sahip olduğu estetik ve kavramsal değerleri, nitelikleri ile değil; sanat piyasası, marka değeri, koleksiyonculuk faaliyetleri, müzayede fiyatları ve pazarlama stratejileriyle de değerlendirilmekte ve anılmaktadır. Bu durum sanatın değerlendirilmesinde belirleyici olan unsurların estetik ölçütler mi yoksa ekonomik ve kurumsal mekanizmalar mı sorusunu gündeme getirmektedir.

Donald Kuspit Sanatın Sonu isimli kitabında, çağdaş sanata yönelik eleştirilerini estetik deneyimin giderek arka plana itilmesi ekseninde temellendirerek çarpıcı bir şekilde okurlarının dikkatine sunmuştur. Kuspit'e göre çağdaş sanatın önemli bir bölümü ortaya koyulan işlerde estetik deneyim ve/veya tinsel derinlik üretmekten ziyade sanat piyasası, müzeler ve diğer sanat kurumlarının beklentileri ve talepleri doğrultusunda biçimlenmeye yönelmektedir. Bunun sonucunda da sanatın tüketicisi olan izleyici çoğu zaman sanat eserleri karşısında ya da sergileri gezerken ifade etmekte zorlandığı bir tatminsizlik ya da boşluk ya da eksiklik duygusuyla karşı karşıya kalabilmektedir. Kuspit bu türden hislerin nedeni olarak sanatın tarihsel olarak taşıdığı estetik ve ruhsal derinliğin, bu tip çalışmalar tarafından artık taşınmaması ya da zayıflamasıyla ilişkilendirmiştir (Kuspit, 2018, s. 30-54, 156-165). Alan Kaprow tarafından ileri sürülen "postsanat (post-art)" kavramından hareketle, postmodern sanatın yalnızca yeni bir sanat anlayışını temsil etmekle kalmadığını, aynı zamanda geleneksel sanat kavrayışının da çözülüşünü ve geleneksel estetik temellerinden uzaklaşmasını da temsil ettiğini ileri sürmüştür. Kuspit'e göre bu süreçte sanatın tarih boyunca temel belirleyicilerinden biri olan estetik değer giderek ikincil plana itilmiş; bunun yerini ise sanat piyasasının dinamikleri, kurumsal onay mekanizmaları ve kültürel tüketim ilişkileri almaya başlamıştır (Kuspit, 2018, s. 138-147, 156-165).

Bu dönüşüm yalnızca sanat eserinin niteliğini değil, sanatçının toplumsal konumunu da etkilemiş ve değiştirmiştir. Modern dönemin estetik ve tinsel değerler doğrultusunda üretim yapan sanatçı tipi yerini, büyük ölçüde sanat piyasasının beklentileriyle hareket eden, üretimlerini kurumsal yapıların ve kültürel dolaşımın taleplerine göre biçimlendiren "postsanatçı" tipine bırakmıştır. Böylece sanatın yaratıcı, dönüştürücü işlevi ile estetik ve tinsel boyutu zayıflarken tam aksi tarafta ekonomik dolaşım değeri, görünürlük, popülerlik gibi unsurlar daha belirleyici bir konumda güçlenmiştir (Kuspit, 2018, s. 138-147, 156-165).

Bu bağlamda güncel sanatın sanat çevrelerinde genel olarak kabul gören temel özellikleri şu şekilde özetlenebilir.

- Fikir odaklıdır. Eserin taşıdığı düşünce, nesnenin estetik görünümünden daha önemli olabilir ve ön plana çıkabilir.
- Disiplinlerarasıdır. Resim ve heykelin yanında video, performans, enstalasyon, fotoğraf, ses, dijital medya ve yapay zekâ gibi farklı mecra ve üretim tekniklerini tekil ya da beraber kullanarak çok katmanlı bir yapı ortaya koyabilir.
- İzleyiciyi sürece katar. İzleyici yalnızca pasif izleyen/tüketen konumunda değildir; eserin ve anlam üretiminin aktif bir parçası hâline gelebilmektedir.
- Toplumsal meselelerle ilgilenir. Kimlik, göç, çevre, teknoloji, tüketim kültürü, cinsiyet, küreselleşme gibi güncel toplumsal sorunları sanatın konusu hâline getirmektedir.
- Tek ve değişmez bir doğru anlam sunmaz; izleyicinin yorumuna açık olmayı önemser.

Güncel sanatın temel amacı çoğu zaman güzel nesneler üretmek değil; insanların dünyaya bakışlarını, toplumsal meselelere yaklaşımlarını sorgulamalarını sağlamaktır. Bu yüzden eserlerin bazıları ilk bakışta “sanat gibi” görünmeyebilmektedir. Örneğin bir sanatçı herhangi bir market fişini sergileyebilir, bir odanın tamamını enstalasyon olarak kurgulayabilir, sokakta bir performans gerçekleştirebilir ya da yapay zekâ ile üretilmiş görseller kullanabilir. Bu noktada önemli olan unsur nesnenin kendisi değildir. O nesnenin neden seçildiği ve o nesne ile ne anlatılmak istendiğidir. Öyleyse bu durumda sanat eserinin temel estetik kaygısı ne olmalıdır? Bu soru, sanat felsefesinin süregelen en temel tartışmalarından birisidir ve bu nedenle de tek bir doğru cevabı da yoktur. Her dönem, her akım, her yaklaşım ve düşünür bu soruyu, kendi kıstasları ve sanattan beklentileri dâhilinde farklı farklı yanıtlamıştır. Bununla beraber genel hatlarıyla kabaca bir sanat eserinin temel kaygısı şu amaçlardan bir ya da birkaçı olabilir.

- Estetik: Güzellik, uyum ve izleyicide estetik haz uyandırmak.
- Anlam ve düşünce: Bir fikri sorgulatmak, yeni bakış açıları sunmak. Hazır nesne ve kavramsal sanatta bu yaklaşım ön plana çıkmaktadır.
- Duygu: Sanatçının duygularını ifade etmek ve izleyiciye aktarmak.

- Toplumsal eleştiri: Politik, kültürel veya sosyal sorunlara dikkat çekmek.
- Yenilik: Sanatın sınırlarını zorlamak ve yeni ifade biçimleri geliştirmek.

Dolayısıyla günümüzde sanat kuramlarında yaygın olarak kabul gören yaklaşım sanat eserinin tek temel kaygısının estetik olmadığı ve bu sebeple de tek başına estetik ölçütlerle değerlendirilemeyeceğidir. Sanatın hâlâ önemli bileşenlerinden biri estetik olsa da tek başına belirleyici bir ölçüt olmaktan uzaklaşmıştır. Özellikle Çağdaş Sanat, sanatın öncelikli kaygısının yalnızca “güzel bir nesne” üretmek olmadığını; çoğu zaman bir düşünce üretme-ortaya koyma, bir tartışma başlatma, yerleşik kabulleri sorgulama ve yeni yorum olanakları açma ya da sanatın kendinin ne olduğunu sorgulama ve sorgulatma gibi işlevleri de üstlenebileceğini göstermiştir. Bu nedenle Çağdaş Sanat üretimlerinde kavramsal içerik, çoğu zaman estetik görünüm kadar, hatta zaman zaman ondan çok daha belirleyici bir öneme sahip olabilmektedir.



Görsel 5: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, porselen pisuar (Fotoğraf: Alfred Stieglitz).

Yerleşik hâle gelmiş bu öncelik düzeninin simgesel başlangıç noktası için genel kabul Duchamp'ın hazır nesne ve buluntu nesne kullanımlarıdır. Hazır

nesne kısaca; gündelik hayatta kullanılan sıradan bir nesnenin sanatçı tarafından seçilip az çok değiştirilerek ya da hiç değiştirilmeden sanat eseri olarak sunulmasıdır. Bu tarz en çok Duchamp ile özdeşleştirilmekte ve 1917 tarihli Çeşme isimli eseri en ünlü örneği olarak görülmektedir. Gündelik kullanım nesnelerinin sanat bağlamına taşınmasıyla birlikte sanatın geleneksel estetik ölçütleri, doğal olarak, köklü biçimde tartışmaya açılmıştır. Sanat eserlerine yöneltilen “Bir eseri güzel ya da estetik yapan nedir?”, “Bir eser ne kadar güzeldir?” gibi sorular öncelikli olmaktan çıkmış ve yerini “Bir nesneyi, herhangi bir nesneyi, sanat eseri yapan nedir?” gibi sorulara dönüşmüştür. Sanat tartışmaları, eleştirileri ve kuramlarının estetik bağlamındaki tartışmalarının son yüz yıldaki dikkate değer bir bölümü de bu kırılma noktası etrafında şekillenmiştir.

Kuspit de, pek çok araştırmacı gibi, bu tarihsel dönüşümün kökenlerini incelerken başlangıç noktasını Duchamp ile ilişkilendirmiş ve Barnett Newman ile ikisi üzerinde durmuştur. Duchamp’ın hazır nesne anlayışı ile Newman’ın resimde geleneksel temsil anlayışını aşan yaklaşımı, Kuspit’e göre modern sanatın içerisindeki estetik ölçütlerin çözülmesini hızlandıran iki önemli kırılma noktasını oluşturmuştur. Ona göre bu gelişmeler yalnızca sanatçıların bireysel tercihlerinin değil, modern sanatın kendi içinde taşıdığı entropik (düzenin çözülmesine ve sınırların belirsizleşmesine yönelme) eğiliminin birer göstergesidir (Kuspit, 2018, s. 30-56).

Bu nedenle Kuspit, postmodern sanatı modern sanat ve estetikten tamamen kopmuş yeni bir dönem olarak değil de modern sanatın uzun zamandır kendi içerisinde süregelen çözülme sürecinin ulaştığı son aşama olarak yorumlamıştır. Bu aşamada sanat; estetik deneyim yaratma iddiasının yerini giderek kavramsal söylem, kurumsal meşruiyet ve sanat piyasasının değer dinamikleri almaya başlamıştır. Bu nedenle Kuspit, sanatın estetik niteliğinin geri plana itildiği “estetik karşıtı sanat”ın üretildiği bu süreci, Kaprow’dan ödünç aldığı postsanat kavramıyla ifade etmiştir (Kuspit, 2018, s. 138-147, 156-165).

Bununla birlikte postsanat kavramı, Çağdaş Sanatın tamamını ifade eden ya da kapsayan bir yaklaşım olmadığı unutulmamalıdır. Daha ziyade estetik deneyimin geri plana itildiği üretim biçimlerine yönelik eleştirel bir kavramsallaştırma olarak değerlendirilmelidir. Arthur Danto, Hans Belting ve Jean-François Lyotard gibi düşünürler de postmodern sanatı estetiğin sonu olarak değil, sanatın

tarihsel tanımının ve işlevinin yeniden biçimlendiği bir dönem olarak yorumlamaktadır. Bu yönüyle Kuspit ve benzer yaklaşımlar, Çağdaş Sanat kuramları içerisinde etkili olmakla birlikte tartışmalı bir konumda da bulunmaktadırlar. Çünkü bu kuram ve yaklaşımlara karşı çıkan anti tezler sanatın sadece estetik denetim üzerinden tanımlanamayacağını, kavramsal, kurumsal ve tarihsel bağlamında sanatın önemli belirleyicileri olduğunu savunmaktadırlar.

Hazır nesne kullanımı da bu türden tartışmaların ve dönüşümün en görünür, üzerinde en çok konuşulan örneklerinden biridir. Bu noktada hazır nesne ile estetik arasındaki ilişkiye de bakmak gerekmektedir. Geleneksel estetik sanat eserinin güzelliğine, ustalığına ve teknik becerisine önem vermektedir. Hazır nesne kullanımında ise bu klasik anlayışa meydan okunmaktadır. Bir nesnenin sanat eseri olması için el emeğiyle yapılmış olması ya da “güzel” olması gerekmediğini savunmaktadır. Estetik değer nesnenin görünüşünden, biçiminden, üretiminde verilen emek ve ustalıktan ziyade sanatçının o nesneyi seçmesindeki nedende, sonucunda ortaya çıkan eserin taşıdığı fikir ve izleyicisinin onu yorumlama biçiminde aranmaktadır. Böylece sanat “güzel olan”dan “düşündüren ve sorgulatan olan”a kaymaktadır. Estetik deneyimi biçimden kavram noktasına taşımasıyla da Modern ve Çağdaş Sanatın gelişiminde önemli bir dönüm noktasıdır.

Bu noktada hazır nesnenin estetik bir görünümü, değeri olup olmadığı sorusu akıllara gelmektedir. Ancak hazır nesne estetik deneyimin tamamen ortadan anlamını taşımamakta, yalnızca estetik deneyimin niteliğini dönüştürmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi güzellik, uyum gibi unsurlar ekseninde temellenen geleneksel estetik, hazır nesnede yerini fikir, bağlam ve ilişkilere bırakmaktadır. Yani hazır nesne ve hazır nesne ile üretilen sanat tamamen estetik nitelik ve değerlerden yoksun değildir. Sadece fiziki güzellik merkezli olmaktan uzaklaşmış, daha zihinsel bir anlayışa yönelmiştir.

Bu noktada endüstriyel tasarım estetiği ile sanat estetiği arasında bir ayrım yapmak gereklidir. Endüstriyel tasarımdaki dört temel ölçütten biri olarak estetik; ürünün kullanıcıya biçimi, oranları, malzemesi ve görsel çekiciliği ile hoş görünmesiyle ilişkidir. Her biri endüstriyel bir tasarım olarak hazır nesne aslında hâlihazırda kendi tasarım estetiğine sahiptir. Yani estetik, ürünün tasarım kalitesinin bir parçasıdır.

Ancak hazır nesne sanat bağlamında taşındığında durum farklılaşmaktadır. Değeri artık yalnızca tasarımsal estetik ve biçimsel özelliklerinden değil; içerisinde bulunduğu kavramsal çerçeve ve bağlamdan, ortaya koyduğu eleştirel yaklaşım ile tartışmadan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla hazır nesne estetiği reddetmez; ancak yine de bu nesnelerin neden sanat sayılabileceği sorusu ortaya çıkmaktadır. Geleneksel güzellik anlayışını merkeze almaktan vazgeçen, endüstriyel tasarım açısından estetik nitelikler taşıyan hazır nesne; sanatsal varlık gücünü söylem, kavram, bağlam ve eleştiriden almaya başlamaktadır.

Çağdaş Sanata yöneltilen eleştirilerin temelini de çoğunlukla bu dönüşüm oluşturmaktadır. Güncel sanat sıklıkla “güzelliğin ortadan kalktığı”, “herkesin ulaşabileceği veya satın alabileceği nesnelerin sanat olarak sunulduğu” ya da “eserlerin ancak açıklama metinleriyle anlaşılabilirdiği” yönündeki eleştirilerle karşılaşmaktadır. Buna yaklaşıma karşı olan argümanlar ise sanatın yalnızca güzellik ve/veya estetik haz üretmekle sınırlı bir eylem olmadığını; aynı zamanda düşündürmek, sorgulatmak, toplumsal sorunları görünür kılmak ve yaşadığımız çağı anlamamıza yardımcı olmak gibi işlevleri olduğunu savunmaktadırlar.

Bu noktada tartışma estetiğin sanatın vazgeçilmez bir unsuru olup olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir. Endüstriyel tasarım ilkeleri açısından vazgeçilmez olan estetik, sanatta da vazgeçilmez midir? Çağdaş Sanatın genelinin bu soruya verdiği cevap ise estetiğin sanatın vazgeçilmez bir unsuru olmadığıdır. Anlamla bir ifade ve düşünsel üretim için estetik ifade kullanılan bileşenlerden birisi olabilir; ancak tek ve/veya zorunlu bir araç değildir. Bu bağlamda Arthur C. Danto’nun sanat dünyası yaklaşımı ile George Dickie’nin Kurumsal Sanat Kuramı güncel sanatı anlamada oldukça temel bir yer tutmaktadır. Bu iki araştırmacının da ortak görüşü kısaca; sanat eserinin yalnızca biçimsel estetik özellikleri üzerinden tanımlanamayacağını; tarihsel, kurumsal ve kavramsal bağlamın da belirleyici olduğunu öne sürmektedir (Danto, 1964) (Dickie, 1974).

Bununla birlikte; klasik estetik yaklaşımlarından estetiğin çoğunlukla güzellik kavramıyla özdeşleştirilmesi de modern estetik yaklaşımları ile Modern ve Çağdaş sanatlar açısından sınırlı kalmaktadır. Felsefede; güzel, yüce, trajik, komik, çirkin, grotesk, bayağı (kimi kuramlarda estetik bir kategori, kimilerinde ise estetik değer olumsuz biçimi olarak ele alınmaktadır) estetik kategoriler olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla çirkinlik, hatta bayağılık estetik dışı olgular değildir.

Ancak güncel sanatta çirkinlik estetik bir kategori olmanın ötesine de geçmektedir. Sanatçı çirkinliği ve çirkin toplumsal bir eleştiri üretmek, tüketim kültürünü ve kalıplaşmış beğeni algılarını sorgulamak, izleyiciyi rahatsız ederek düşündürmek gibi amaçlarla başvurulmuş bir anlatım stratejisine dönüşmektedir. Bu nedenle bir estetik kategori olarak çirkinlik, çirkin olanın sanatı deneyime katkıda bulunabileceğini kabul ederken; güncel sanat pratiklerinde ise çirkinlik, bazen estetik bir tercih olsa da çoğu zamanda düşünsel ve eleştirel bir yöntem olarak işlev üstlenmektedir.

Estetik haz, güzellik deneyiminin bir sonucu olarak ortaya çıkabilmektedir; fakat güzelliğin kendisi değildir. Bir sanat eseri izleyicisini etkileyebilir, sarsabilir, düşündürebilir, mutlu edebilir. Yine de bu etkileri sadece basit bir “hoşlanma” duygusuna indirgemek mümkün değildir. Bu nedenle güncel sanatın, güzelliğin sanatın zorunlu amacı değildir söylemi, güzelliği değersizleştirmeye ya da yok sayma çabası değildir. Daha ziyade güzelliğin sanatın tek ölçütü olmadığını savunmasıdır.

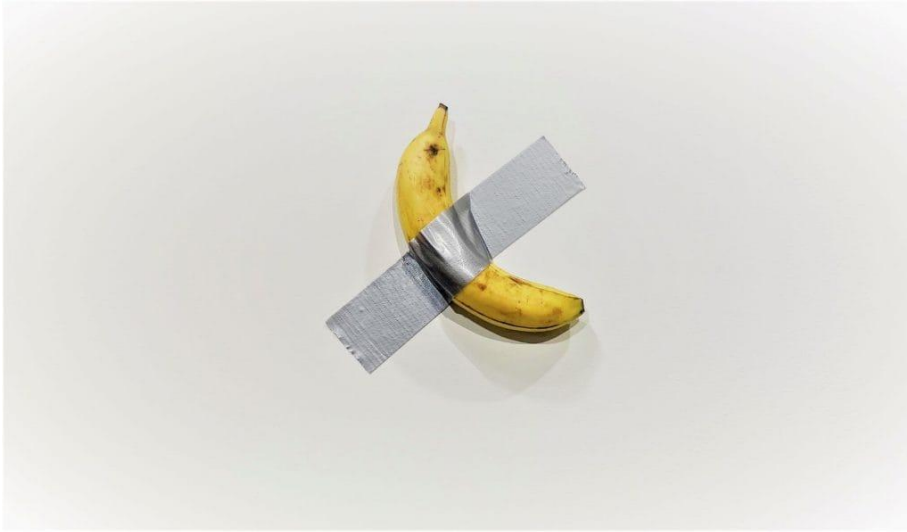
Sanatın temel amacının ne olduğu sorusu da bu noktada ortaya çıkmakta ve estetik tartışmalarının merkezinde yer almaktadır. Bu noktada temel mesele sanatın öncelikli olarak haz üretmeye, keyif vermeye yönelik bir etkinlik mi yoksa insanın var oluşunu, hakikati, dünya ile kurduğu ilişkiyi anlamasına katkıda bulunan bir deneyim sunmak mı olduğudur. İkinci yaklaşım benimsendiği takdirde güzellik, sadece hoş bir duygu uyandıran estetik bir özellik olmaktan çıkmakta ve anlamın, hakikatin ve insan deneyiminin gözle görünür biçime kavuştuğu bir ifade şeklini almaktadır. Daha önceki bölümlerde değinildiği gibi; Platon’un güzelliği hakikate ulaştıran bir değer olarak değerlendirmesi, Aristoteles’in onu düzen, ölçü ve bütünlükle ilişkilendirmesi, Kant’ın çıkar gözetmeyen haz anlayışı ve Hegel’in sanatı tinin görünür hâle gelişi olarak yorumlaması gibi yaklaşımlar da aslında estetik deneyimin binlerce yıldır sadece “basit” hoşlanma duygusuna indirgenmediğini ortaya koymaktadır. Çünkü güzelliği de sadece haz duygusuna indirgemek de güzelin anlamını daraltmaktadır. Aynı zamanda bir sanat eseri aynı anda estetik haz verebilir, hakikati görünür kılabilir ve insanın varoluşunu sorgulatabilir. Hiçbir unsur, bir diğerini dışlamak ya da yok saymak, geçersiz kılmak zorunda değildir.

Bu yaklaşımlar sanatın neden yalnızca “güzel olan” ile ilgilenmediğini, özellikle de 20. yüzyıl ve sonrasında neden sanatın yalnızca haz üretmek için var olduğu düşüncesinin giderek zayıfladığını açıklamaktadır. Bu noktada en kapsayıcı ifade olarak; sanatın temel amacının insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi derinleştirmek olduğu kabul edilirse estetik haz bu hedefe ulaşmanın yollarından yalnızca bir tanesidir. Çünkü bir insan var oluşunu, güzellik aracılığıyla olduğu kadar trajediyle, grotesk ya da rahatsız edici bir eserle de daha derinden kavrayabilir.

Bu noktada yaşanan bu dönüşüm hem güzelliğin sanatın amacı mı yoksa insanı hakikate yaklaştıran araçlarından birisi mi sorusunu hem de estetik ölçülerin değişip değişmediği sorularını ortaya çıkarmaktadır. Güncel sanat eserlerinin de en çok tartışılan yönlerinden biri budur ve önemli bir bölümü klasik estetik anlamında güzel olmaktan ziyade ilginç, sıra dışı ya da çarpıcı görünmeye yönelmektedir. Ancak bu kavramların da birbirinden ayrılması gereklidir. Güzellik daha çok etkisi daha uzun süreli ya da kalıcı olan daha derin bir estetik deneyimle ilişkidir. İlginçlik ise daha merak uyandırarak izleyiciyi durdurmak ve “Bu neden bu şekilde?” diye düşündürmeye odaklanır. Sıra dışılık ise alışılmışın dışına çıkarak, farklı ve yeni olarak dikkat çeker. Çarpıcılık ise şaşkınlık, hayret, rahatsızlık ya da hayret gibi duygular uyandırarak güçlü bir ilk etki yaratmayı hedefler. Bununla birlikte bu niteliklerden hiçbirisi sanatsal ya da estetik değerın tek başına ölçüsü veya eserin kalıcılığının bir belirleyici değildir. Bir eserin sıra dışılığı ya da çarpıcılığı ancak daha derin bir zihinsel ve/veya estetik içeriğe hizmet ettiği ölçüde kalıcı bir anlam kazanabilmektedir.

Duchamp’ın Çeşme isimli eseri bu durumun öncül ve en önemli örneklerinden birisidir. Çalışma sergilendiği ilk andan itibaren yarattığı büyük şaşkınlık, çarpıcılıkla büyük tartışmalara yol açmış, hatta sanat dünyasında bir skandal olarak görülmüştür. Ancak sanat tarihinde edindiği kalıcı yeri yalnızca bu ilk etkiyle değil; sanatın ve sanat eserinin tanımının ne olduğu üzerine başlattığı ve hâlâ süregelen tartışmalardır. Bu nedenle Çeşme’nin değeri sıradan bir nesnenin sergilenmesiyle sıra dışılığı, çarpıcılığından ziyade sanatın tanımını, sınırlarını, standartlarını yeniden düşünmeye zorlayan, bu hususlar üzerine felsefi tartışmalar başlatan niteliklerinde yatmaktadır. Danto’nun (1964) sanat dünyası yaklaşımı da bu türden sanat eserlerinin fiziksel özelliklerinden çok, tarihsel ve kuramsal bağlamları içerisinde anlam kazandığını savını ileri sürmektedir.

Burada dikkat edilmesi gereken husus, özellikle günümüz iletişim teknoloji ve kanallarındaki gelişmeler, sosyal medya ve etkileşimin gücünü arttırması sonucunda yalnızca görünür olmak adına şok edici olmaya yönelen çalışmalar da ortaya çıkmasıdır. Bu durum, bir eserin izleyiciyi düşündürdüğü için mi dikkat çektiği, yoksa yalnızca dikkat çekmek amacıyla mı düşündürücü görünmeye çalıştığı sorusunu gündeme getirmektedir. Güncel sanatın değerlendirilmesinde bu ayrım önemli bir ölçüt olarak kendisine yer bulmaktadır. Bu yaklaşımla bir sanat eserini değerlendirirken ilk anda yarattığı şaşkınlığın ötesinde biçimsel değeri ve niteliği (kompozisyon, malzeme, estetik vb.), düşünsel değeri (sorduğu soru, ürettiği anlam vb.), duygusal değeri (yarattığı deneyim), kültürel değeri (sanat tarihine, toplumsal meselelere kattıkları vb.) nitelikleri sorgulanmalı ve hep birlikte değerlendirilmelidir. Bu sebeple bir sanat eserinin sahip olduğu ilginçlik, sıra dışılık ve çarpıcılık ancak bu dört boyuttan en az birine de hizmet ediyorsa eser kalıcı bir sanatsal değer kazanmaktadır. Aksi takdir de bu nitelikler yalnızca dikkat çekmeye, kendinden konuşturmaya yönelik geçici stratejiler olarak kalacak, eser ilk şokun ardından unutulup gidecektir.



Görsel 6: Maurizio Cattelan, Komedyen, 2019, muz, koli bandı (Art Basel Miami Beach'deki ilk sergilemeden) (Fotoğraf: Sarah Cascone).

Bu sebeple estetik değerini yerini görünür olma değerinin alıp almadığı güncel sanata dair öne çıkan, en canlı, taze ve zor sorulardan birisi haline gelmiştir. Belki de gelecek on yıllarda sanat tarihinin 21. yüzyıl sanatına dair değerlendirmeleri bu soruya verilen çeşitli kuramsal cevaplar ekseninde şekillenecektir. Bu

sorunun yöneltildiği en güncel örneklerden birisi Maurizio Cattelan'ın 2019 tarihli Komedyen isimli çalışmasıdır. Duvara koli bandıyla yapıştırılmış gerçek bir muzdan oluşan eser, sergilendiği ilk andan itibaren geniş bir yankı uyandırmış, büyük bir tartışma yaratmış ve "Bir nesneyi sanat yapan nedir?" sorusunu, Duchamp'tan yüz yıl sonra, yeniden sanat tartışmalarının gündemine yerleştirmiştir. Kimi araştırmacılar, eleştirmenler Komedyen'in bir sanat eseri olamayacağını iddia ederken, kimileri de çalışmanın amacının tam olarak bu tartışmanın fitilini ateşlemek için üretildiğini savunmuştur.

Klasik estetik nitelikler açısından değerlendirildiğinde çalışma güçlü bir biçimsel güzellik sunmamaktadır, sıradan bir muz olağanüstü, dikkat çekici bir güzele sahip değildir. Buna karşın tüm dünyanın ilgisini çekmiş, milyonlarca insanı kendisinden konuşturmayı başarmış olması yönüyle ilginçlik açısından son derece başarılı olmuştur. Sıradan, neredeyse herkesin ulaşabileceği bir meyve ve bir bandın sanat eserine dönüşmesi ve bağlamda sergilenmesiyle de sıra dışılık ve çarpıcılık açısından güçlü bir etki yaratmıştır. Tüm bunların sonucunda Çağdaş Sanatın en çok konuşulan örneklerinden biri konumuna gelmiştir.

Ancak üzerinde durulması gereken ve eserin sanatsal niteliğini belirleyecek olan soru, ilk şaşkınlığın ardından da eserin değeri devam edip etmediğidir. Komedyen'in bu bağlamdaki durumu hakkında henüz bir görüş birliği bulunmamaktadır. Çalışma; sanat piyasasını, kurumlarını, değer belirleme mekanizmalarını görünür kıldığı, bunlara dair eleştirel bir söylem üretmesi ile önem taşımaktadır. Buna karşılık; çalışmanın bir açıklama metni olmadan yalnızca "şaşırtıcı" kalması, bir anlam üretememesi noktasında zayıf kaldığı ileri sürülmektedir. Bu nedenle Komedyen, Çağdaş Sanatın hem güçlü, öne çıkan, dikkat çekici hem de tartışmalı ya da zayıf görünen yönlerini aynı anda gösteren örneklerden biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Bu türdeki Çağdaş Sanat üretimlerine dair tartışmalar sanatın temel amacına ilişkin daha kapsamlı başka bir soruyu daha gündeme taşımaktadır. Sanatın amacı daimî olmak ve kalıcı bir anlam üretmek midir, yoksa geçici dahi olsa eleştirel bir tartışma yaratması sanatsal değere sahip olması açısından yeterli sayılmalıdır? Bu soruya kesin, net bir cevap vermek mümkün değildir. Yine de pek çok kuramcı tek başına dikkat çekmenin, çarpıcı olmanın sanatsal değer açısından yeterli olmadığı görüşünü savunmaktadır. Sıra dışılık, ilginçlik ve/veya çarpıcılık;

derin bir zihinsel, düşünsel, kavramsal arka planı olduğunda, estetik ya da kültürel bağlam içerisinde anlamlı bir hâle geldiğinde ancak kalıcı bir sanat eserine ve deneyime dönüşebilmektedir.

Sonuç

Sanatta modernist yaklaşımların ortaya çıkmaya başladığı yıllardan günümüze kadar gelen ve devam eden süreçte sanat ile estetik arasındaki ilişki kopmamış olsa da ilişkinin niteliğinin değiştiği görülmektedir. Modern ve çağdaş yaklaşımlarla sanatta estetik kavramının kapsamı ve işlevi de dönüşmüştür. Çağdaş Sanata dair en büyük eleştirilerden biri olarak “estetikğin ortadan kalkması” da aslında estetiğin güzellikle özdeşleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Oysaki güzelliği, yüceyi, trajik olanı, komiği, çirkin, groteski ve insanın dünyayı her türlü duyumsama biçimini kapsayan estetik felsefesi çok daha geniş, kapsamlı ve katmanlıdır.

Sanat üretiminde hazır nesne kullanımı ve kavramsal sanatın ağırlık kazanmasıyla beraber estetik deneyimin niteliği daha radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Bir eserin sanatsal değerini belirlemede yüzyıllardır kabul edilmiş biçimsel güzellik, teknik ustalık, estetik haz kriterleri yerlerini düşünsel arka plan ve içerik, bağlam, yarattığı deneyim ve eleştirel tartışma gibi ölçütlere bırakmıştır. Bu sebeple Çağdaş Sanatın estetiği reddettiğini söylemek yerine, estetik kavramının kapsamının değiştiğini ve daha deneyim merkezli bir noktaya evrildiğini söylemek daha isabetlidir.

Ancak bu dönüşüm genel bir kabule dönüşmekten ziyade, estetik deneyimin sanat içerisindeki yerine daha yeni tartışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanat için, bir sanat eseri için deneyim üretmek, sunmak, yaşatmak tek başına yeterli midir? Yoksa bunların yanında klasik sanatsal estetik değerleri de taşımaya devam etmelidir? Aynı zamanda sanat piyasasının, kurumsal yapıların ve görünürlüğün önemli birer kültürel belirleyici dinamik olduğu günümüzde, estetik değerlerin yerini ekonomik, kurumsal, bilinirlik-popülerlik temelli kriterlerin alıp almadı da tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Bu yüzden güncel sanat üretimlerinin estetikten tamamen uzaklaştığını ya da estetik ölçütleri yok saydığını söylemek de yalnızca kurumsal yapılar ya da popülerlik üzerinden bir meşruluk kazandığını iddia etmek de aynı derece abartılı ve indirgemeci birer yaklaşım olacaktır.

Bu tartışmalar, estetik kavramının Çağdaş Sanat bağlamında yeniden düşünülmesi ve kavramlaştırılması gerekliliğini göstermektedir. Sanatın ilerleyişi öngörülebilir ve geleceğe yönelik kesin yargılarda bulunmak pek mümkün olmasa da sanat ile estetik arasındaki ilişkiye dair tartışmaların güzellik-kavram-deneyim arasındaki ilişkinin ne şekilde kurulacağı ve aralarındaki dengenin ne olacağı üzerinde yoğunlaşacağı söylenebilir. Bu bağlamda kalıcı, güçlü eserlerin ne yalnızca biçimsel güzelliğe ne de temelsiz dikkat çekiciliğe odaklanan değil, biçimsel estetik ile kavramsal derinliği bir potada eritmeyi başaramış eserler arasından çıkacağı söylenebilir. Bu yaklaşım Antik Çağ'da güzel-iyi-doğru arasındaki ilişki idealinin, günümüz sanatı ve kriterleri bağlamında çağdaş gereklerle yeniden yorumlanmasına olanak sunmaktadır. Estetiği reddetmeyen ama işlevini yeniden tanımlayan hazır nesne ve kavramsal sanat pratikleri de bu dönüşümün hem önemli göstergelerindendir hem de öne çıkan tartışma materyallerini sunmaktadır.

Sonuç olarak modern ve çağdaş yaklaşımlar, güncel sanat üretimleri estetiği yok saymamakta; ancak onun zorunlu, tek, temel ya da en belirleyici rolünü zayıflatmaktadır. Bir sanat eseri estetik açıdan göze hoş gelen bir biçimde olabilir, kasıtlı olarak rahatsız edici ya da rahatsız edici derecede sıradan olabilir. Önemli olan, bu tercihin eserin düşüncesine hizmet edip etmediğidir.

KAYNAKÇA

- Baumgarten, A. G. (1750). *Aesthetica* (Cilt 1). Ioannis Christiani Kleyb. Temmuz 22, 2026 tarihinde <https://archive.org/details/aestheticascrip00baumgoog/page/n4/mode/2up> adresinden alındı
- Bell, C. (1920). *Art*. Frederick A. Stokes Company.
- Bense, M. (1965). *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*. Baden-Baden Agis-Verlag.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık.
- Çalışlar, A. (1984). Estetikte Gelişmeler ve "Estetik Yazıları". A. Çalışlar (Dü.) içinde, *Estetik Yazıları* (A. Çalışlar, Çev., s. 5-16). Varlık Yayınları.
- Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), s. 571-584.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

- Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.
- Fry, R. (1940). *Vision and Design*. Penguin Books.
- Gadamer, H.-G. (2006). *Truth and Method*. (J. Weinsheimer, & D. G. Marshall, Çev.) Continuum.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Hegel, G. W. (1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art (Cilt I-II)*. (T. M. Knox, Çev.) Clarendon Press.
- Heidegger, M. (2002). *The Origin of the Work of Art (1935-36)*. *Off the Beaten Track* (J. Young, & K. Haynes, Çev., s. 1-56). içinde Cambridge University Press.
- Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception*. (T. Bahti, Çev.) Harvester.
- Kant, I. (2002). *Critique of the Power of Judgment*. (P. Guyer, & E. Matthews, Çev.) Cambridge University Press.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) Metis Yayınları.
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form: A Theory of Art*. Charles Scribner's Sons.
- Memmedov, H. (2007). *Kurdum ki İzin Kala*. Bakü.
- Memmedov, H., Emiraslanov, İ., Necefov, H., & Mürseliyev, A. (1981). *Nahışların Yaddaşı*. Bakü: Azərbaycan Devlet Neşriyatı.
- Montesquieu. (2014). *Essai sur le Goût*. Bibebook. Temmuz 22, 2026 tarihinde <https://philo-labo.fr/fichiers/Montesquieu%20-%20Essai-sur-le-gout.pdf> adresinden alındı
- Nake, F. (2012). *Information aesthetics: an heroic experiment*. *Journal of Mathematics and the Arts*, 6(2-3), s. 65-75. Temmuz 23, 2026 tarihinde <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17513472.2012.679458> adresinden alındı
- Renkçi, T. (2014). *Postmodernizmde Yeni Bir Oluşum: Durumsal Estetik*. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 4(1), s. 61-68.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://cenacolorvinciano.org/en/museum/the-works/the-last-supper-leonardo-da-vinci-1452-1519/> (Erişim tarihi: 31.07.2026).

Görsel 2: <https://www.wikiart.org/en/piet-mondrian/new-york-city-i-1942> (Erişim tarihi: 31.07.2026).

Görsel 3: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/object/Self-portrait-as-the-Apostle-Paul--4faa97ed774e6e3f81b76cf3aed6226d?tab=data> (Erişim tarihi: 31.07.2026).

Görsel 4: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/portrait-of-dora-maar-1937-1> (Erişim tarihi: 31.07.2026).

Görsel 5: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/original-copy/intro05.html> (Erişim tarihi: 31.07.2026).

Görsel 6: <https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516> (Erişim tarihi: 31.07.2026).

“COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” beyanları:

Etik Kurul Belgesi:	Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.
Çıkar Çatışması Beyanı:	Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazar/ların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.
Finansal Destek:	Bu çalışmanın araştırma ve yazım aşamasında herhangi kişi/kurum veya kuruluşlar tarafından finansal destek alınmadığı bildirilmiştir.
Destek ve Teşekkür Beyanı:	
Çifte Kör Hakem Değerlendirmesi:	Dış-bağımsız
<i>The following statements are made in the framework of “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:</i>	
Ethics Committee Approval:	Ethics committee approval is not required for this article.
Declaration of Conflicting Interests:	No conflicts of interest were reported for this article.
Financial Support:	It has been reported that this study did not receive financial support from any person/institution or organization during the research and writing phase.
Statement of Support and Acknowledgment:	
Double-Blind Peer Review:	External-independent