

*Article History*

*Received / Geliş*  
*04.08.2019*

*Accepted / Kabul*  
*29.10.2019*

*Available Online / Yayınlanma*  
*31.10.2019*

## **ARTHUR DANTO FREEDOM: AFTER THE END OF ART**

ARTHUR DANTO ÖZGÜRLÜĞÜ: SANATIN SONUNDAN SONRA

**Şeyma Nalan EKİCE<sup>1</sup>**

### **Abstract**

Art critic and philosopher Arthur Danto, who started art criticism in 1984 and has been writing art articles in the journal 'The Nation' since this year, stated that art ended in the 1960s in his famous article 'The End of Art' in his first year as a critic. Although it caused serious discussions, Danto continued his claim in the same way and published his book titled 'After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History' which he collected in a book ten years later in order to present his ideas and views in more detail within the framework of the assertion he claimed. However, this time, Danto felt the need to add 'After' to the name of his new book perhaps as a precaution against the possibilities of misunderstanding due to the name of the work as in his article. Because, although this title evoked negative feelings at first especially for those who did not read the book, with the statement "The End of Art", Danto actually tried to explain the free, pluralist and irregular new structure of the art which succeeded in eluding from the specific formalism of the modern art and imitation of the representative arts. Therefore, he made definitions such as 'Art After the End of Art' and 'Post-Historical Art'. What distinguishes Danto from other art critics is that he succeeded in facing the people, who are accustomed to express and interpret art with certain standards, stereotyped norms and principles, with a critical program that he developed based on a unique historical and cultural model and methodology. Accordingly, Danto mostly focuses on issues that take into account the transitions at the transformation and change points of art, how art has become free from past to today and what kind of alternatives it can offer. In this study, the dominant concepts put forward by Danto regarding 'The End of Art' were discussed and the stop points, breaks and changes in the journey of the art from representative competence to postmodernism were tried to be expressed under the seven titles created.

**Keywords:** Foresight, Objective Historical Structures, Post-History Art, Liberation of Art, Pop Art.

### **Özet**

1984 yılında sanat eleştirmenliğine başlayan ve bu yıldan itibaren 'The Nation' dergisinde sanat yazıları yazan sanat eleştirmeni ve filozof Arthur Danto, eleştirmenliğe başladığı ilk senesinde ünlü makalesi 'Sanatın Sonu'nda 1960'lı yıllarda sanatın sonlandığını dile getirmiştir. Büyük tartışmalara neden olmasına rağmen iddiasını aynı şekilde sürdüren Danto, on yıl sonra da düşünce ve görüşlerini iddia ettiği sav çerçevesinde daha detaylı sunabilmek adına kitaplaştırdığı 'Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi' adlı eserini yayımlamıştır. Ancak bu kez Danto, belki de makalesinde olduğu gibi eserin adından kaynaklı yanlış anlaşılma olasılıklarına karşı tedbiren yeni kitabının adına 'Sonra'yı ilave etme ihtiyacı duymuştur. Çünkü bu başlık da ilk başta, özellikle kitabı okumayanlar için negatif bir çağrışım yapsa da; aslında Danto 'Sanatın Sonu' deyimiyle, temsili sanatların taklitçiliği ile modern sanatın kendine özgü biçimciliğinden sıyrılmayı başarmış sanatın özgür, çoğulcu, kural tanımaz yeni yapısını anlatmaya çalışmıştır. Bu yüzden de 'Sanatın Sonundan Sonraki Sanat' ve 'Tarih Sonrası Sanat' gibi tanımlamalarda da bulunmuştur. Danto'yu diğer sanat eleştirmenlerinden ayıran nokta ise sanatı belirli standart, kalıplaşmış norm ve ilkelerle anlatmaya ve yorumlamaya alışmış kişilerin karşısına kendisine özgü tarihsel ve kültürel bir model ve metodolojiye dayalı geliştirdiği eleştirel bir programla çıkmayı başarabilmesidir. Dolayısıyla Danto, daha çok sanatın dönüşüm ve değişim noktalarındaki geçişleri dikkate alan ve dünden bugüne sanatın nasıl özgürleştiğiyle ve onun daha ne gibi alternatifler sunabileceğiyle ilgili konular üzerine eğilmektedir. Bu çalışmada da, Danto'nun 'Sanatın Sonu'na dair ortaya attığı baskın kavramlar ele alınarak oluşturulan yedi başlıkta sanatın temsili yeterlilikten postmodernizme kadar giden yolculuğundaki durak noktaları, kırılmaları ve değişimleri anlatılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Öngörü, Nesnel Tarihsel Yapılar, Tarih Sonrası Sanat, Sanatın Özgürleşmesi, Pop Sanat.

<sup>1</sup> Araştırma Görevlisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Türkiye, sekice@ogu.edu.tr

## **GİRİŞ**

Birçok sanatçı ve kuramcı sanatın tarihsel seyrine veya sanatın gidişatına yönelik çıkarımlarda bulunmuştur. Editörlüğünü Berel Lang'ın yaptığı 'The Death of Art' adlı kitap da bu kapsamda farklı yazarların sanata dair düşünce ve yorumlarına yer veren bir çabanın ürünüdür. Aslında Arthur Danto'nun ünlü 'Sanatın Sonu' adlı makalesi de bu kitabın ana metnini ve içeriğini oluşturmuş ve diğer yazılar ise Danto'nun makalesinde sunulan fikirlere cevap verebilecek şekilde hazırlanmıştır (Danto, 2014, s. 23, dipnot: 1). Bu kitabın 1984 yılında yayımlandığı tarihe yakın zamanlarda da Alman sanat tarihçisi Hans Belting'in -daha çok 1987 tarihli 'The End of the History of Art' adlı kitabı bilinse de- Danto'nun 'Sanatın Sonu'na dair görüşleriyle epey yakınlık kuracak ilk metni, 1983 yılında yayımlanmış ve sonra metnin genişletilmesiyle 1987, 1995 yıllarındaki yayınları gerçekleştirilmiştir. Her iki kuramcı da 'Sanatın Ölümü' ile sanatı içsel koşullarından çıkarmayı amaçlayarak, daha geniş tarihsel ve kültürel belirleyiciler vasıtasıyla aslında sanatın ontolojik olarak hala var olduğunu ancak farklı bir tarihsel anlatı düzeyinde hüküm sürdüğünü anlatmak istemiştir.

Danto'nun 'Sanatın Sonu'na dair bir öngörü niteliğindeki makalesinin yayımlandığı 1984 yılını, onun için özel kılacak bir başka isim de şaşırmamak gerekir ki İngiliz yazar George Orwell'dir. Çünkü Orwell, 1949 yılında yayımlanan '1984' adlı başyapıtında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan totaliter rejimleri ağır bir şekilde eleştirirken, bir bakıma da nerdeyse kırk yıl sonraki dünya üzerine kurduğu distopya ile gelecek dünya öngörüsünde bulunur (Orwell, 2016). Danto'nun sanat dünyası her ne kadar Orwell'in yeni dünya düzeni kadar pesimist ve distopik olmasa da, ikisinin de kullandığı öngörü yöntemi birbirine benzerdir. Peki, her ikisinin öngörüsü de gerçekleşmiş midir veya gerçeklikle bir bağ kurabilmiş midir? Geçmişte cevap verilemeyen ama şimdi gayet net bir şekilde görünebilen tarihsel fenomenlerden ilk Orwell'inkine bakacak olursak, bu kitapla birlikte '1984 gibi', '2+2=5', 'Büyük Birader', 'Düşünce Polisi' gibi günümüzde hala kullanabilen terimleri lügatımıza dahil etmesiyle düşünce tarihine katkı sağladığı kabul edilebilir. Ancak 1989 yılında Demir Perdelerin yıkılışı ile 1991 yılında Sovyet Komünizmin çöküşü ve neoliberal politikaların hız kazanması gibi tüm dünya düzenini değiştiren olayların 1984 yılına denk gelmemesiyle gerçekten de tarihsel gerçekliğin '1984 gibi' yaşanmadığı söylenebilir. Yine de kısa bir zaman farkı olsa bile tüm bunların 1984 yılında yaşanacağını tahayyül etmenin imkansızlığını da tekrar hatırlamakta fayda vardır. Sonuçta 1984 yılı, Orwell'in distopyasına kıyasla belki daha az tehditkar olsa da, Orwell'in teorisi, 90'lı yılları ve belki de daha çok günümüz tarihini destekler niteliktedir.

Danto'ya göre ise Orwell'in kurgusal öngörüsü, ortaya atıldığı 1948 yılında tarihsel gerçeğe kendi sanat-tarihsel öngörüsünün 1984 yılında görüldüğünden çok daha yakın görünüyordu (Danto, 2014, s. 46). Çünkü 1994 yılında çökmüş bir sanat dünyasının koşullarının sanatın sonuna ilişkin bir tezi desteklemesi daha makul karşılanabilirdi. Lakin bu çöküş ile onun tarih sonrası sanatının başlaması arasındaki nedensellik, farklı paradigmalardan konusu olmuştur. Zaten eğer aynı tarihsel dinamiklere bağlı vuku bulsalar, sanatın sonunu 1984'e değil; 1964 yılına tarihlendirmek doğru olacaktı. Bu yüzden de Danto, 1984'te yayımladığı 'Sanatın Sonu' adlı makalesinde altmışlı yıllarda sanatın bittiğini ilan etmiştir. Ancak bu bitişin Batı sanatının Hegelci anlayışında gerçekleştiğini, mimetik ve ideolojik çağlardan sonra yeni bir tarihsel anlatıya geçildiğini savunarak, sanatın artık var olmadığını değil; tarih sonrası yeni bir sanat çağının başladığını müjdelemiştir. Bu çalışma da Danto'nun makalesinde yer verdiği 'Sanatın Sonu' teorisini güçlendirmek adına daha geniş bir kapsamda ele almak suretiyle on yıl sonra düşüncelerini kitap haline getirdiği 'Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi' adlı eseri baz alınarak yapılmıştır. Sonuç olarak, Danto'nun sanatın sonuna referans verdiği pop art ve öncesindeki felsefe-sanat, gerçek-temsil ilişkisi üzerine değinen tarihsel

anlatı ve tarihsel yapılar açıklanmaya çalışılmış; Danto'nun kategorize ettiği üç sanat evresinin oluşmasındaki odak noktaları ve sanat tarihsel büyük değişimlere neden olan etkenler ele alınmıştır. Ayrıca Danto'nun sanatın sonuna dair tezi, çeşitli kuramcıların görüşleriyle ya desteklenmiş ya da aralarındaki farkların detaylı incelemesi yapılmıştır. Böylelikle de bu kuramcıların felsefi eleştiri bağlamında önemli gördükleri kriterler saptanarak, Danto eleştirmenliğinin kıstasları ile karşılaştırılma imkanı elde edilmiştir. Tüm anlatım ve incelemeler, Danto'nun 'Sanatın Sonu'na dair öne çıkardığı kavramları baz alan 'Büyük Anlatılar ve Öngörü', 'Nesnel Tarihsel Yapılar ve Üslup Sorunu', 'Sanatın Üç Evresi', 'Sanat Eleştirmenliği: Vasari, Gombrich, Roger Fry ve Kahnweiler', 'Tarihin Sınır Çizgisi', 'Pop Art ve Kültürel Bütünler' ve 'Greenberg Modernizmi' şeklindeki yedi başlık altında yapılmıştır.

### **Büyük Anlatılar ve Öngörü**

Danto, 'Büyük Anlatılar ve Eleştirel İlkeler' başlığı altında yazısına başlarken tam da kendi tanımıyla kullandığı 'Büyük Anlatılar' mefhumunun oluşmasındaki dinamikleri açıklayarak etkili bir girizgah yapar. İnsan yaşamına ve dolayısıyla zaman kavramına değinerek Shakespeare'in 'insanın yedi çağı'ndan örneğine koştur zaman ve tarihin işleyişine dair açıklamalarda bulunur, ancak tarihin içeriden programlı bir düzene sahip olmadığını söyleyerek de aradaki farkı gün yüzüne çıkarır (Danto, 2014, s. 65). Çünkü tarihin büyük kazalardan oluştuğunu dile getirir. Danto, bu gibi kazaları günlük yaşamdan basit örneklerle açıklarken kaza deyimiyile tanınan ünlü düşünür Paul Virilio'nun 'Sanat Kazası' (Virilio, 2016) adlı ikili diyaloglara yer veren önemli kitabını akla getirir. Danto ve Virilio, aynı çağın düşünürleri ve eleştirmenleri olmaları dolayısıyla benzer yorumlarla kaza diyerek negatif bir etki yaratsalar da asıl anlatmak istediklerinin arasında büyük tarihsel olaylar da vardır. Kaza deyince istemsiz ve rastlantısal eylemlerin sonucunda meydana gelen fenomenler algısının altında yatan da budur. Tüm büyük tarihsel olaylar bilinçli mi, yoksa tesadüf sonucu mu oluşur ya da Danto'nun daha önce de belirttiği gibi tarihin veya sanatın sonu geldiyse o zaman nasıl sanat eleştirmenliği yapılabilir veyahut eleştiri nasıl yapılmalıdır? İşte Danto, 'Büyük Anlatılar ve Eleştirel İlkeler' bölümünde bu gibi sorunsalları, kendine özgü metodolojisiyle ve sanat tarihsel verilerle açıklamaya çalışır.

Danto'nun verdiği örneklerin bazılarına değinmek, konunun anlaşılabilirliği açısından önem taşımaktadır. Rönesans'ın öncülerinden bir örnekle başlayacak olursak, ilk aklı gelen Giotto olacaktır. Perspektifin izlerini taşıyan tablolarında dini bakış açısından, insan merkezli bir anlayışa yönelmesiyle döneminden farklılaşan özellikler gösterir. Bu yüzden Giotto'nun kendi yaşadığı zamanda sanatsal bir reddediş içinde olduğu düşünülse de perspektif kullanımını geliştirerek daha bilimsel hale getiren Masaccio ile bu tekniğin ve dolayısıyla Rönesans'ın yeni bir başlangıç, büyük bir yenilik olduğu ancak Giotto'nun sonraki halefleri sayesinde anlaşılabilir (Gombrich, 2013, s. 229). Danto, bu iki Rönesans sanatçısıyla açıkladığı durumu, modern ve postmodern dönemler üzerinden de aynı argümanla anlatmayı devam ettirir. Şöyle ki Picasso'nun aynı yıl içerisinde farklı üsluplarla eserler gerçekleştirmesini ya da 1955'te doruk noktasını yaşayan Soyut Dışavurumculuk'un yerine geçerek 1962'den itibaren neredeyse tüm dünyayı etkisi altına alan Pop Art'ın bu denli yükselişini öngörülebilirlik/öngörülemezlik kavramıyla bağdaştırır. Yani, tarih sonradan anlaşılır veya farklı tarihsel yapılar mevcuttur. Dolayısıyla 'öngörmek' bağlamında perspektifin keşfine geri dönecek olursak; kullanımı bilinmeden gerçekleştirilemeyeceği aşıkardır. Ancak Danto'nun deyimiyile 'kişinin neyi öngördüğünü bilmesi, isterse perspektifi halihazırda kullanabileceği' (Danto, 2014, s. 66) anlamı taşır. Burada bir tekniğin kullanımının öngörülmesinden bahsedilirken, daha geniş çerçevede ise aynı tekniklerin kullanımının farklı tarihsel yapılara ait olması da söz konusu olmaktadır. Örneğin, soyut dışavurumculuğun hükümünü sürdüğü yıllarda, Robert Motherwell'in Gauloises kolajlarını ya da David Hockney'in

Alka-Seltzer logolu tablolarını pop art'ın örnekleri arasında değerlendirmek ne derece doğrudur. Bu iki sanatçının bahsi geçen çalışmaları görünüşte benzerlik gösterse de farklı sanatsal itkilerle gerçekleştirilmiştir. Motherwell'in kolajları daha çok Schwitters'in Merz tarzında; Hockney'in Alka-Seltzer logosu ise mide ekşimesiyle ilintili espri niteliğindeki bir üretilmiştir (Danto, 2014, s. 67). Bu bağlamda, benzer üretimlerin aynı tarihsel yapı içinde olamayacağı gibi bazen de öngörülerin, bazı alanların veya koşulların kısıtlılığı yüzünden zamanından önce yapılamayacağı söylenebilir.

### **Nesnel Tarihsel Yapılar ve Üslup Sorunu**

Danto'nun sanatın sonu iddiası bu durumda bir öngörü müdür veya bir kehanet midir? Aslında eleştirmenin tarihin ve sanatın sonuyla anlatmak istediği tarihin, dolayısıyla sanatın sonundan sonraki sanattır. Danto'yu anlamamıza yardımcı olacak tarihin öncesinin olduğunu bildiğimiz gibi sonrasının da olabileceğini düşünebilmektir. Bugün tarih öncesi denilen çağların varoluşu bilimsel ve nesnel bir gerçeklikse, tarih sonrasının olması da gayet kabul edilebilir bir savdır. Belki de bu yüzden, Danto'nun incelediği kavramlar arasında nesnel tarihsel yapılar bulunur. Buradaki nesnellik ise yukarıdaki örnekte verildiği üzere bir dönemde kullanılan tekniklerin sonraki dönemkine benzerliği ile aynı tarihsel yapı içinde görülemeyeceğidir. Örneğin, Manifestolar Çağında (Modern Sanat) ve öncesinde üslupların farklılığı söz konusu iken, postmodern çağda bu işleyiş geçerliğini yitirmiş ve bu da tarihsel süreklilik/süreksizlik sorunsalını peşinde getirmiştir. Yani, ilk tarihsel yapıyı sürekli kılan üslupsa, bu yapıyı da içine alarak süreksizliği meydana getiren de ikinci yapıdır. Çünkü Danto'nun da dediği gibi 'artık tanımlayıcı bir üslubu bulunan nesnel bir yapı zorunlu değildir' (Danto, 2014, s. 69), (Danto, 2012, s. 187) ki, bu da eleştirmenin sanatın sona erdiğine dair gerekçelerinden biridir. Başka bir deyişle çağımız sanatı, ya farklı üslup ve çeşitli tekniklere olanak vermesiyle her şeyin mümkün olduğu bir nesnel tarihsel yapıyı önermekte veyahut hiçbir şeyin iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olmamasıyla tarihselliği reddetmektedir.

Danto, günümüz sanatını farklı kılan dinamikleri bu şekliyle (1) nesnel bir yapının olmayışı (nesnel tarihsel yapılar), (2) belirli bir üslupsal birliğin olmayışı yani bir bakıma teknik sınırlamaların ortadan kalkmış olması şeklinde kategorize etmektedir. Şöyle ki, postmodernizmden önce hala geçerliliği kabul gören Wölfflin terminolojisine göre her özgün yeteneğin bile, belirli sabit sınırlamaların dışına çıkamadığı (Danto, 2012, s. 133-134) gibi maske ve fetiş üreten her sanatçı da Avrupalı olamazdı, çünkü olsa olsa ancak Afrikalı olabilirdi (Danto, 2014, s. 70). Bu örnekte dahi, Danto'nun iki temel dinamiği ile karşı karşıya gelmektedir. Çünkü birçok Batılı kuramcının da kabul ettiği üzere nesnel veya evrensel ilkeler denilen yargılar, kapalı bir tarihsel yapı içinde gerçekleşmiştir. Böylelikle de sözde evrensel kabul edilen değerler, ancak Batı'nın nesnel gerçekliğiyle uyduğu takdirde gerçek ve evrensel olmuştur. Uygarlık tarihini kendi yazdığını düşünen Batı, yine kendi belirlediği uygarlık çizgisinin dışında kalan hiçbir toplumu uygar ve gelişmiş olarak görmemiştir. Batı'nın nesnel ilkelerine sahip olamayan bu toplumların da, bu yüzden tarihleri olamadığı gibi sanatları da olamamıştır. Tarihler boyunca, Afrika'nın kültürel ve sanatsal değerlerini yok sayan da zaten bu zihniyet olmuştur. Danto'nun dediği üzere, üslup ve teknik kaynaklı bu tarihsel kapalılık, maske ve fetiş üreten sanatçıların Avrupalı; aynı şekilde şövale resmi yapanların da Afrikalı olamayacağını öngörmekteydi; ta ki 1996 yılında Harvard Üniversitesi'nin Fogg Müzesi'nde Afrikalı sanatçıların eserlerine yer verilene kadar (Artun, 2018, s. 22). Dolayısıyla ancak 90'lı yıllarda Afrika eserleri etnografya müzelerinden sanat müzelerine geçiş yapabilmiş ve ilk defa o zaman, Afrika Sanatı resmi olarak kabul görmüştür.

### **Sanatın Üç Evresi**

'Sanatın Sonu' (Sanatın Sonundan Sonraki Sanat), negatif bir çağrışım yaratsa da aslında bir olumsuzlamadır. Danto'nun kuramsallaştırdığı bir kavram olarak modernizmin saflık idealini veya daha öncesinin mimetik kurallarını görmezden gelir. Hoşgörünün benimsendiği bu yeni dönem, aynı zamanda sanatçıları da belirli kalıplar içinde kalmaktan kurtarır ve onlara daha çok özgürlük sunar. Peki, sanat nasıl özgürleşti ve bugünkü konumuna yani sanatın sonuna nasıl gelindi? Danto, sanatın üç evreden geçtiğini söyler, ancak sanatın sonundan önceki dönemlerde 'sanat nedir' sorusuna verilen cevabın aynı olduğunu da ekler. Yani, ona göre Aristoteles'ten XIX. yüzyıla kadar ve hatta, XX. yüzyılı da içine alan bir dönem boyunca bu sorunun cevabı 'taklit'tir. Bu yüzden de Danto, mimesisi bir üslup olarak gördüğünü ifade eder (Danto, 2014, s. 71). Sanatın ilk evresinde mimesis, sanat yapmanın tek yolu olarak görülürken, Danto'nun 'Manifestolar Çağı' dediği modernizm ile birlikte bir üslup haline dönüşmüştür. Çünkü modernizmi bu şekilde tanımlamasına neden olan, birbiri ardına çıkan izmlerin ve dolayısıyla manifestoların her birinin gerçek sanatın ne olduğuna dair felsefi tanımlamalarda bulunmasıdır. Ayrıca her yeni çıkan akım da bir öncekini kendi nitelik ve teknikleri dışında kaldığı gerekçesiyle sanat olmaktan çıkarmıştır. Böylelikle de sanatın hakikatını aradıklarını düşünürlerken dogmatik ve dışlayıcı hareketlerde bulunarak, sanat tarihinde sıklıkla geçen modernizmin faşizm olarak anılmasına sebep olmuşlardır. Ancak, bu arada modernistler kendi aralarında neyin gerçek sanat olduğunu tartışadurlarken, mimesis taraftarı gelenekselcilerden veya temsil sanatçılarından modern sanatı, sanat olarak görmeyenler de modernistleri resim yapmayı bilmemekle suçlamıştır. Yani, bir bakıma mimesis, modernizm sayesinde ideolojik bir boyuta ulaşmıştır. Danto, modernistlerle başlayan sanat ve felsefe birlikteliğinin sanata dair asıl sorunun 'sanat nedir'in tekrar sorulmasıyla 'Manifestolar Çağı'nın 1964 yıllarında sonlandığını dile getirirken, artık sanatın tanımlanmasında bir üslup zorunluluğunun gerekmediğinden bahseder. Onun için tarih sonrası dönem de bu şekilde modernizmin tasfiye edilmesiyle ve her şeyin sanat yapıtı olarak kabul edilmesiyle başlamıştır (Danto, 2014, s. 72).

Yukarıda değinilen sanatın üç evresi ise şu şekilde özetlenebilir: (1) Mimetik/Taklit Çağı, (2) İdeoloji Çağı ve son olarak (3) Her Şey Mübah Çağı/Tarih Sonrası Çağ (Danto, 2014, s. 72). Danto, yazısının devamında kendisini özellikle ikinci gruptaki sanat eleştirisinden ayırdığını vurgular ve diğer kategorilerdeki eleştirel yaklaşımın nasıl olduğuna dair şunları söyler: İlki, sadece temellerini görsel hakikat üzerine kurmaktayken; ikincisi daha önce de çoğu kez tekrarlandığı gibi sanatın ne olduğuna dair kendi felsefi düşüncesini dayatan ve diğer hepsini hiçe sayan bir anlayışın ürününü sunmaktaydı. Tarih sonrasında ise felsefe ve sanat birlikteliğinin ortadan kalkarak çoğulcu eleştirel bir yaklaşımın benimsendiği gözlemlenmektedir. Danto, bu çağları Hegel'in siyasi anlatısıyla yani özgürlük için yaptığı üçlü tipleme ile bağdaştırır (Hegel, 2015), (Danto, 2014, s. 72). Yani, kısaca Hegel'in siyasi modelini anlatmak gerekirse bu, önce sadece birinin, sonraları bazılarının ve en sonunda Hegel'in zamanında herkesin özgür olduğu tümevarımsal bir anlatıya dayanır. Danto ise önce mimesisin sanat olduğu sonra da birkaçının daha sanattan sayıldığı elemeli ve dışlamalı bir yapıdan her şeyin sanat olabileceği sanatın sonuna geçiş yapıldığı son durağı betimleyen sanat tarihsel söylemiyle Hegel'in ilerlemeci tarihsel anlatısıyla yakından ilişki kurar. Ancak sanatın özgürleşmesi için geline bu son durak, aynı zamanda geçmişteki hiçbir büyük anlatının bugün geçerli olmadığı anlamına gelmektedir. Artık büyük tarihsel anlatılar, çağdaş sanatta aktif bir rol oynamadığı için Batı'nın yazdığı sanat öyküsü sonlanmıştır. Böylelikle, bugün Batı'nın sınırlarını aşan sanatın öyküsünün öyküsü yazılmaktadır, fakat yine hatırlatmak gerekir ki, bu yeni öykü yazılırken belirli bir üsluba, kurala, norma ihtiyaç duymamakta ve hiçbir hakim anlatıyla yapılandırılmamaktadır.

Aynı şekilde sanatın üç evreden geçtiğini dile getiren başka bir kuramcı da Peter Bürger'dir. Onun sanat tipolojisine göre, ilk olarak ilkel sanat şeklinde tasnif edilen dönem için dinsel sanat tanımlaması yapılır (Bürger, 2007, s. 101). Şöyle ki, bizon resimlerinden başlayan sonrasında Antik Yunan'a dayanan ve Ortaçağ sanatını da içine alan bir dönem olarak Dinsel Sanatın kolektif alımlama ve hatta kolektif üretim ile gerçekleştiği öne sürülür. Bürger, ikinci olarak Saray Sanatı olarak nitelendirdiği dönemi ise 17. yüzyılda başlatır ve bu dönemde sanatın kolektif alımlanmasının sona erdiğini ama dinle olan bağlarını tamamen koparmadığını da ilave eder (Bürger, 2007, s. 101-102). Son olarak, Bürger'in 18. yüzyıl sonrasına tarihlendirdiği Burjuva Sanatı, hem alımlamanın hem de üreticisinin bireysel olduğu sözde özerkleşmeyi temsil eder (Bürger, 2007, s. 102). Çünkü sanatta özerkleşme sadece burjuvazinin hayatını yansıtan bireysellik ile sınırlı kalmış ve hatta bu hayatın güzelliğini ortaya koyduğu için günümüzde hala kullanılan 'güzel sanatlar' teriminin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Bürger'e göre sanatta gerçek özgürleşme ancak onun avangard olarak attığı dönemde yani, iki dünya savaşı arasında en fazla yirmi, otuz yılı kapsayan bir süreçte gerçekleşmiştir. Dolayısıyla Danto'nun sanatın evrelerini kategorize ederken, daha teknik ve üslupsal yaklaşımlarla sanatın özgürleştiğine dair beyanlarda bulunduğu söylenebilir. Bürger ise her ne kadar üçe ayırdığı sanat tipolojisiyle Danto'yla nicel olarak bir bağ kursa da semantik açıdan ona oldukça tezat bir şekilde açılım getirir. Çünkü Bürger, sanatta alımlamanın kolektif yapısıyla ilgilenecek şekilde sanatta özgürleşmenin kurumsal özerkleşme ile tayin edilebileceğini savunur. Örneğin, Bürger'in kurumsallaşma teziyle örtüşen Baudelaire de, anti-burjuva deyince ilk akla gelen isimlerden biri olarak sanatın bir kurum dahilinde özgürleşmesini iktidarla ilişki içine girmesine bağlandırır (Baudelaire, 2004). Bu yüzden, sanatın kendi içine dönerek ve sanatçının da kendi kurallarını koyarak aşkınsallıktan kurtularak özgürleşebileceğini söyler. Dolayısıyla, her kuramcının sanat tarihsel analizlerini farklı metodolojilere dayandırdığı ve Bürger gibi kiminin daha sosyolojik bir boyutta ya da Greenberg gibi kiminin daha formalist bir yaklaşımla gerçekleştirdiği söylenebilir.

#### **Sanat Eleştirmenliği: Vasari, Gombrich, Roger Fry ve Kahnweiler**

Batı sanat tarihinin Vasari ile başladığı herkes tarafından bilinen genelgeçer bir gerçektir. Vasari'nin ilk sanat tarihi kitabı olma özelliği taşıyan eserinde (En Önemli Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları) görsel temsiller odak noktası olarak alınmıştır. Her ne kadar kitabın adından da anlaşılacağı üzere eserde heykel ve mimariye yer verilse de, mimetik sanatın sadece resimde mümkün olduğu savunulmuştur. Şöyle ki, tarihler boyunca modernizm dahil sanatın tek ereği gerçeğe ulaşma adımı atılan adımlardır. İmge ve görüntülerin tekrarlanması yoluyla, doğa ve unsurları olan bazı nesne ve varlıkları en gerçeğe yakın olarak resmetme gayesi de, aslında sanatta ilerleme adına atılan adımların göstergesi olmuştur. Temsili yeterlilik üzerine Vasari'yi destekleyen görüşleriyle Gombrich de ilerlemenin (1) el becerisi ve (2) algısal olarak gerçekleşeceğini dile getirmiştir (Gombrich, 2013), (Danto, 2014, s. 74). Böylelikle Gombrich, aslında algının da tarihi olduğunu dile getirmiş, ancak yeni bir görsel gerçeklik tahayyül etmeyi, resmin temsil gücüne bağlı kılmıştır. Dolayısıyla, temsili sanatlar tarihi ve algının tarihi arasındaki çıkmaza sebep olmuş, neredeyse altı yüz yıl kadar boyunca algısal gerçekliğin tahakkümünde kalan resmin, Vasari modeline uygun bir şekilde sabit algısal ölçütlerle yapılan bir sanat olduğu yanılığını yaratmıştır.

Klasik dönemdeki eleştirel ilkeleri Vasari üzerinden anlatan Danto, onun sanat eleştirciliğini gayet basit bir sınıflandırmayla açıklar (Danto, 2014, s. 77). Şöyle ki, övgü ve kötüleme olarak iki unsura dayanan bu eleştirel modelde, eserin yine gerçekliğe yakın/uzaklığı ilgili değerlendirmeler yapılır. Yani, bir tablo gerçeğine tıpatıp benziyorsa en iyi övgüyü alır, ancak gerçeklikten bir o kadar uzak olan temsiller de en

kötü yergileri hak etmek zorunda kalırdı. Dolayısıyla bir eser için yapılabilecek en güzel eleştirisi 'insanın gerçek olduğuna inanası geliyor' şeklinde söylenmiş bir söz olabilirdi (Danto, 2012, s. 182). Ancak, modernizmle birlikte eleştirel ilkeler de değişikliğe uğramıştır, çünkü modernistler, yüzyıllardır değişmeyen standart algısal ölçütler yerine yabancı bir görsel gerçeklik yaratmış ve bu yüzden de sanatta geri kalmışlıkla, acemilikle yani resim yapmayı bilmemekle itham edilmişlerdi. Oysaki mimetik sanatta, ilerleme kaydetmek için görsel gerçekliğe en yakın olan temsiller gerekli görülmeğe ydi. Dolayısıyla gerçeği resmetme becerisinin kuşaktan kuşağa aktarılarak oluşturduğu ustalık mefhumunu, modernizm sekteye uğratmaktaydı. Aslında bu durum, Danto'ya göre modernizm ile birlikte yerleşen bir sorunsala işaret etti ki, 'resmin kurallarını tümnden ihlal etmek' gibi yeni bir anlayış doğuruyordu (Danto, 2014, s. 78). Zamanında, Vasari sanat tarihçiliğinin asla ilgilenmek zorunda kalmayacağı bir husus olarak, resmin belirli kurallar dizgesine sahip olduğunu gündeme getirmekte ve ancak bu çerçeve dahilinde yapılabilecek oluşuna koşut sanat tarihinde yeni tartışmalar açmaktaydı.

Danto'nun sanat eleştirmenliğinin altında yatan da bu tür değişimlere neden olan sanatsal itkililerdir. Daha açık bir şekilde, onun sanatta neyi eleştirip, neyi anlatma gereksinimi duyduğunu veya ne tür detaylar üzerinde odaklandığını anlamak için kendi sözlerine yer vermek gerekli olacaktır: '*Tabiri caizse yeni bir tür gerçekliği tanıyarak yeni bir öykü anlatma çabaları, beni bir anlatıyı korumaya yönelik bu çabalardan daha çok ilgilendiriyor*' (Danto, 2014, s. 78). Yani Danto, bu sözleriyle temsili sanatlarla ilintili bir şekilde Vasari savunuculuğunun nasıl yapıldığından ziyade modern ressamların nasıl bir gerçeklik yarattığıyla ve neyi değıştirdikleriyle ya da modernizmin üslupsal savaşlarında kimin kazandığından çok sanatın nasıl özgürleştiiyle ve onun daha ne gibi alternatifler sunabileceğiyle ilgilendiğini ve dolayısıyla genelinde ise sanatın dönüşüm ve değişim noktalarındaki geçişleri dikkate aldığını açıkça beyan etmektedir.

Danto'nun son durağına gelene dek bu geçişlerle ya da geçiş noktalarıyla ne anlatmak istediğine uygun olarak verilebilecek en iyi örneklerden birisi de İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni Roger Fry'dır. Çünkü, Vasari ve Gombrich motomotluğuna karşı Fry, yeni öykülerin sadece keskin virajlı geçişlerle yazılmayacağını yani daha ılımlı bir kulvarı sembolize etmektedir. Fry'ın bu tutumunu Londra'daki Grafton Galerileri'ndeki İkinci Post-İzlenimci Sergi'nin 1912 tarihli kataloğuna yazdığı önsözden anlamak mümkündür: Bu sergideki sanatçıların '*resimsel ve plastik formlarla belirli spiritüel deneyimleri ifade etmeye çabaladıklarını*' (Danto, 2014, s. 79) ve bu yüzden de onların '*formu taklit etmeye değil, form yaratmaya; yaşamı taklit etmeye değil, yaşamın bir muadilini bulmaya çabaladıklarını ve aslında, yanılmayı değil gerçekliği hedeflediklerini*' (Danto, 2014, s. 79) dile getirmiştir. Buraya kadar, Fry'ın duygularını aktaran içten bir sanatçı profili çizmesiyle ve hayatın deneyimlenmesi gerekliliğine dayalı gerçeklik anlayışıyla ilintili geçmişi yadsıyan bambaşka yeni bir öykü yazma girişiminde olduğu düşünülebilir, ancak Fry yazının sonlarına doğru şaşırtıcı bir şekilde Fransız sanatına klasisizm göndermelerinde bulunur ve en nitelikli Fransız yapıtlarının klasik ruhu paylaştığına dair övgülere yer verir. Böylelikle Vasari'nin yanılısamacılık üzerine kurulu tek bir eleştirel yaklaşıma karşı Fry, klasik tarzı anımsatan manzara ve natürmortlarıyla Fransız post-izlenimcilerin eserlerini de bünyesinde barındıran bir çeşitlilik sunmuştur. Aslında Fry, bu şekilde modern sanatı resim yapmayı bilmeyenlerin icra ettiği hünersiz ve yeteneksiz yaftalamalarından kurtarmaya çalışmış ve bunu belki de sentez sanat dünyasına örnek teşkil edecek bir biçimde gerçekleştirmişti. Dolayısıyla da, temsili sanatlar ile modernizmi yeni bir anlatıda bütünleştirmeye çalışan ilk kuramlar arasında yerini almıştır (Danto, 2014, s. 80).

Ancak Danto, Fry'ın ılımlı, bütünleştirici sanat söylemini her ne kadar benimsemiş olsa da, belki de Fry'ın eleştirmenliği sanılanın aksine 1920'lere ve 1930'lara doğru farklı bir yön almaktaydı. Çünkü Jonathan Fineberg'e göre de Fry, "doğaya herhangi bir referansın üzerindeki vurguyu kaldıran sanatı 'insansızlaştırılmış (dehumanized)' olarak övmekteydi" (Fineberg, 2014, s.16). Yani, Danto'nun dediğinin tam aksine Fry, doğa temsiliyeti ve sanatçı psikolojisi gibi konuları dikkate almamakta ve bunları eleştiri kriterleri içerisinde değerlendirmemekteydi. Fineberg için Fry'ın sanat anlayışı salt olarak biçimin içerik olarak görülmesine dayalıydı ve bu tutumu da onu formalist Greengberg ile aynı safa çekmekte ve hatta daha da ileri giderek Greenberg'i, Fry'ın Amerikalı mirasçısı konumuna getirmekteydi (Fineberg, 2014, s.16).

Danto'ya göre sanatta çizgisel gelişim evrelerinden daha farklı bir kırılma yaşandığını sezen diğer önemli bir kuramcı ise Daniel-Henry Kahnweiler'dir. İlk kübist kuramcılardan olan Kahnweiler, eski gösterge dizgesi yerine daha literal bir söylem geliştirmiş, kübizmi bir dil, hatta bir yazı biçimi şeklinde düşünmüştür (Danto, 2014, s. 81, 91). İzleyicisine de ilk başta tuhaf görünen yazının daha sonra bir alışkanlık haline almasıyla, yani pratiğin artmasıyla, bu tür resimlerin daha okunaklı hale geleceğini salık vermiştir. Bu pratikle kazanılacak optik dürtüsel alımlamanın her modern resim için nasıl geçerli olacağı şüphe yaratsa da, sonuçta Vasarici modelin sunduğu sadece algısal ve el becerisine dayalı olan resim sanatından büyük bir kopuş yaşandığına dair geliştirilen metodolojik bir kuram olarak dikkate değerdir. Ancak, Danto bu iki kuramcının ılımlı birer yeni öykü yazmalarında bir özbilinç eksikliği farketmiş olacak ki, onların yeni sanatın gerçekten yeni ya da yeni bir biçimde yeni olduğunu söylemeye hazır olmadıklarını dile getirmiştir (Danto, 2014, s. 84). Bu yüzden de Danto, sadece Clement Greenberg'i o seviyeye ulaşan tek düşünür olarak nitelendirirken, onun modernizmi ve ideolojilerini sağlam bir felsefi bir zemine inşa edebildiği için yetkin bir özbilinç tablosu sergilediğini ve bundan dolayı diğer iki kuramcıdan ayrıldığını düşünmektedir.

### **Tarihin Sınır Çizgisi**

Danto'nun şu ana kadar ortaya attığı temsil sorununun temel paradigmatları, ancak geleneksel yani mimetik sanatın ve dolayısıyla resim sanatının içinde aranmaktaydı. Şövale resminin nesnellik dışında tarih ile kurduğu ilişki ise ilerlemeci bir özellik göstermekteydi ki bu yüzden de ilerlemeci olan resmin tarihinin olması mümkün oluyordu. Ancak, 1893 yılında yayımlanan Problem of Style (Üslup Sorunları) adlı kitabın önsöz varsayılan sayfalarında, Alois Riegl'in süsleme sanatı üzerine söyledikleri, büyük bir tartışma yaratmıştır. Çünkü yazısında süsleme sanatının da bir tarihi olduğunu iddia etmesiyle resim sanatı tarihi hakkında ontolojik çıkmazlara neden olmuştur (Danto, 2014, s. 87). Asıl problem ise artık neyin tarihinin olabileceği ve bir şeyin tarihinin olabilmesi için gereken görsel kıstasların neler olduğuydu. Oysaki şimdiye kadar sadece resim sanatına atfedilen tarihselliğin artık süsleme sanatı için de geçerli olması demek, süslemenin de ilerlemeci olduğu anlamına gelmekteydi. Bu yüzden de kitleler tarafından büyük bir hışma uğrayan Riegl, Gootfried Semper'in yazdıklarına dayanarak 'Sanatın Kökenlerinin Materyalist Yorumu' adlı bir tez geliştirmiş ve tepkileri bir nebze azaltmak adına bu tezden yararlanmıştır (Danto, 2014, s. 88). Bu çalışmasında ise süslemeyi yüzey süsü bağlamında kullanarak, insanların maddi gereksinimlerini karşıladıkları barınma ve giysi gibi dokuma yollarıyla bağdaştırmayı yeğlemiştir. Dolayısıyla, bu maddi ihtiyaçlara karşılık her yerde aynı olan dokuma örneklerinden türemiş bir süsleme tanımında bulunmuş ve bu şekilde onda bir nesnellik durumu yaratacağını düşünerek süslemeye tarihsellik kazandırmıştır.

Böylelikle, konuya süsleme sanatıyla ve onun tarihsellik sorunsalıyla giriş yapılmasıyla aslında modernizmin başlamasına neden olan dinamiklerin arasında



süslemenin nasıl bir etkiye sahip olabileceği düşündürülmek istenmiştir. Modernizm deyince de ilk akla gelen isimlerden biri Clement Greenberg'dir ki, modernizmin başladığına kanıt olarak Manet tablolarını gösterir. Danto ise 1880'lerin sonunda, Van Gogh ve Gauguin'in eserlerinde, yani Vasari modelinden tamamıyla uzaklaşan yeni bir sanatın ilk sinyallerinin verilmiş olmasıyla modernizmi başlatır (Danto, 2014, s. 90). Modernizmin ilk kıvılcımlarının hissedilmesinde etkisi olduğu düşünülen diğer unsurlar arasında süsleme de yer alır. Şöyle ki, Art Nouveau'nun gelişiyile süsleme ve resim sanatı tarihlerinin birbirine karışmaya başlaması, Gauguin ile birlikte ornamental detaylara yer veren eserlerin icra edilmesi ve Paris Salonu'nun son sergilerine doğru zanaata ve mobilya gibi tasarım ve dekorasyonlara yer vermesi modernizmin öne çıkardığı yeni sanatsal ifade biçimlerinde süslemenin de büyük rol oynadığını düşündürmüştür. Ancak modernizm ile başlayan yeni bir öyküde artık tarihin sınır çizgisinin dışında kalmak söz konusu olduğu için dekoratif öğeler gibi görece önemsiz bir detay, ilerlemeci tarihsellikten çıkıldığına dair kanıt olarak gösterilemez. Peki, farklı sanatsal uğraklarda ne değişmeliydi ki, yeni tarihsel anlatılar gerçekleşebilmeliydi. Daha önce de Fry ve Kahnweiler'in modernist dönüşüme yönelik geliştirdiği kuramlardan bahsedilmiş ve onların eksik noktaları dile getirilmişti. Bu yüzden, belki de Panofsky'e kadar uzanmanın ve hatta Benjamin'e öykünerek bugünü geçmişten okumanın faydası olacaktır. Bu durumda aradığımız anahtar kelime ise kültürdür ve kültür bağlamında geriye dönük bir okuma olacağı için de biraz pop art'tan bahsedilmesi gerekmektedir.

### **Pop Art ve Kültürel Bütünler**

Pop art, kültürel değişimlerin sanatı yönlendirdiği, popüler kültürün ve postmodernizmin eş zamanlı zirvesini yaşadığı, teknik olanakların çoğalmasının da büyük etkisi olduğu bir dönemde 1960'lı yıllarda cereyan etmiş sanatsal ve aktivist bir anlayışın ürünüdür. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno'nun kültür endüstrisi bağlamında ele aldığı kimi teorisyenlerce kitle kültürü ile eş tutulan kurama göre, kültürün endüstriyelleşmesi sürecinde çoğaltılabilirlik, kopya ve tekrar, seri üretim gibi unsurlar, sanata da sirayet etmiştir (Koluçak, 2017, s. 141). Bu şekilde imge ve imajların tekrarlanması ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucunda da grafik ve reklamcılık gibi çeşitli medya sektörlerinin oluştuğu gözlemlenmiştir. Pop art da, bu denli büyük bir kültürel ve sosyolojik dönüşümün belki de multidisipliner diyebileceğimiz bir meyvesidir. Bu meyveyi de, alt-üst kimlik, yüksek-aşağı kültür demeden toplumun her kesimi yemiştir. Bunun altında yatan neden ise pop art'ın yüksek sanat kavramını yıkıma uğratmaya yönelik ve hatta daha eski söylemiyle burjuvaziye başkaldırışı temsil eden bir anlayıştan doğmuş olmasıdır. Kısacası, temelleri sanayi devrimine kadar dayanan modern hayatın kültürel bir başkalaşımını ifade etmektedir. Şöyle ki, Baudelaire'in Modern Hayatın Ressamı'nda geçen Paris Pasajları, metaforik anlamda yüksek sanatın kutsal mekanlarıdır (Simmel, 2017, s. 13). Pop art da bu mabetlerde Yüksek Rönesans sanatçısı gibi dolaşan modernleri birer birer dışarı çıkartıp halkın hizmetine sunmuştur. Sonuç olarak pop art, sanatın yüceliğini ve biricikliğini yapıbozuma uğratarak sanatı, kamusal alanlara ve hatta billboardlara taşımak suretiyle işte Danto'nun dediği gibi yepyeni bir öykü yazmıştır. Dolayısıyla, modernizmi ve Greenberg'i, pop-sanatı anlamadan anlamaya çalışmak nafiledir.

Bu kültürel dönüşümün Panofsky ile olan bağlantısı ise, onun ikonoloji adını verdiği yöntemle yakından ilgilidir. Panofsky'e göre, sanat tarihi bir gelişim çizgisinde ilerleme göstermediğinden aslında birbirinin yerini alan bir dizi simgesel formdan oluşur. Bu şekilde de, tarihin ilerlemeci çizgisi dışında tuttuğu simgesel formları, çizgisel perspektifin yerine koyar. İkonoloji de, işte bu simgesel formlarla tayin edilen alanlar düzenlemesiyle ilgili bir yöntemdir. Yani, Panofsky mimari, teoloji, metafizik ve hatta ahlak yasaları gibi alanları aynı türden kültürel bütünler oluşturmak yoluyla

incelemiştir. Böylelikle de aynı türden kültürel bütünler oluşturan diğer kültür öğelerinde açıkça ortaya çıkan belirli bir felsefi temele dayanan yöntemi kullanmıştır (Danto, 2014, s. 92). Ancak, Danto bu kültürel bütünler arasında, dolayısıyla da sanatta süreklilik içeren bir gelişim tarihinin olmadığından bahseder ve gelişimsel bir sanat tarihinin sadece 1300-1900 yılları arasındaki Batı sanatı tarihi için geçerli olduğunu vurgular (Danto, 2014, s. 92). Sonrasında ise modernizmde ve takiben postmodernizmde yeni birer kültürel bütüne geçilmiştir. Ayrıca, Danto kültürel değişimleri (1) İçeriden Değişim ve (2) Dışarıdan Değişim olarak kategorize ederken, ilkinin bir kültürel bütün dahilinde, altta yatan bileşiği bozmadan gerçekleştiğini; ikincisinin ise bir kültürel bütünden diğerine doğru gerçekleştiğini dile getirir (Danto, 2014, s. 92).

Burada da, pop art konusunun açılarak vurgulanması istenilen hususun, kabaca 1880'de başlayan modernizmin 1960'larda postmodernizme evrilmesinden öte, aslında bir kültürel bütünden diğerine geçişle ilgili olduğudur. Ayrıca, Danto'nun kültürel değişim tiplemesinin ikincisine uyan bu köklü değişim, hem modernizmde hem de postmodernizmde yaşanmıştır. Bu yüzden de, kültürel bütün tanımıyla Danto'nun büyük anlatılar deyimi benzeşmektedir. Dolayısıyla da, modernizm ve postmodernizm birbirini izleyen, biri diğerinin devamı niteliğinde olan süreçler olarak nitelendirilmemelidir. Çünkü her iki dönemin toplumsal ve kültürel koşulları birbirinden farklı yeni anlatılar yazmaya meyletmiş, bu farklı süreçler de kendi farklı parametrelerini ve dinamiklerini oluşturmuştur. Örneğin, sanayi devriminin etkisiyle şehirleşmenin başlaması modernizmi; pop sanat referans verildiği üzere, kitle kültürünün ve popüler kültürün yaygınlaşması da postmodernizmi tetiklemiştir. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi özellikle soyut dışavurumculuğa tepkisel olarak ortaya çıktığı için pop art'ı anlamamın bir yolu da Greenberg Modernizmi'ni anlamaktan geçmektedir.

### **Greenberg Modernizmi**

Danto, tarihsel gelişim çizgisine yönelik erken dönem kuramcılar olarak atfettiği Fry ve Kahnweiler'in yeni birer anlatım dili geliştirdiklerini kabul ederken ancak bunu ne derece bir özbilinçle gerçekleştirdikleri konusunda yetersizliklerini de öne sürmektedir. Ancak, Danto yeni sanatı, büyük bir farkındalıkla sağlam bir felsefi zemin üzerine inşa eden Greenberg'i, fikirleriyle yetkin bir özbilinç tablosu sergilemesinden dolayı önceki diğer iki kuramcıdan çok ayrı bir yerde tutmuştur (Danto, 2014, s. 93). Bunda en büyük etkenlerden biri de, Greenberg'in Vasari sonrası tarihi, yani modernizmi, kendini sorgulamanın tarihi olarak görmesi ve resmin konusunun da artık resmin kendisi haline geldiği gerekçesiyle onun felsefi özünü arama çabalarının olmasıydı. Danto'nun modernizmi ideolojik çağ olarak nitelendirmesinin nedeni de, bu dönemdeki sanat-felsefe birlikteliğinden kaynaklanmaktadır. Durum böyle olunca, XX. yüzyıl felsefe akımlarının felsefenin ne olduğuna dair yaklaşımları, sanatın da ne olduğu sorusunu gündeme getirmiştir. Bu eleştirel yaklaşımı benimseyen Greenberg'e göre de sanat bir iç eleştiridir ve modernist ruhu taşıyan sanat, kendisini her nokta da sorguladığı için de sanatın kendi, kendisinin konusu haline gelmiştir (Danto, 2014, s. 94).

Bu tür felsefi eleştiri, özellikle varoluşçu düşünürler tarafından gerçekleştirilirken, ilk akla gelen modern filozoflardan Heidegger, 'Varlık ve Zaman' adlı eserinde 'varlığın ne tür varlık olduğunu' sormaktadır (Heidegger, 2008). Ancak, modern resmi de etkisi altına alan bu sorular dışında, yine Greenberg'in ilk gerçek modern filozof olarak ilan ettiği Kant'ın saf akıl eleştirisi, sorgulamanın bu kendisine dair olma durumundan başka sorular da sordurmuştur. Çünkü Kant hiçbir şeyle karışmamış, salt bir biçimdeki bilgi kipine (a priori) saf demekteydi (Kant, 1993). Greenberg de Kant'ın saf akıl mefhumundan ödünç aldığı bir biçimde kendi felsefi sanat tanımını yaparken, 'saf

resim, yassılık ve arınma' gibi kavramlar ortaya atmıştır. Şöyle ki, modern resmin öz eleştirisel tavrında bir yapının kendi özünü bulabilmesi için geçmişte maruz kaldığı sanatsal ve araçsal etkilerden kurtulması gerekmektedir. Ancak, o zaman gerçek sanat ve resmin özüne (yassılığa), yani saf resme ulaşılabilir ki, bu da bizi tüm sanatsal etkileri elemek şeklinde olan arınma eylemine götürüyordu. Danto da, her ne kadar sanatın felsefi bir tanımını tesis ederek genel bir tarihsel gerçeklik oluşturduğu için Greenberg'i takdir etse de, arınma ve saflık kavramlarının getirdiği handicap yüzünden ağır eleştirilerde de bulunmuştur. Çünkü Greenberg'in bu köktenci estetik anlayışı, modernizmin dogmatik ve hoşgörüsüz olarak anılmasına sebep olurken, ister istemez siyasete de alet olmuş ve şovenist, totaliter eylemlerle bağdaştırılmıştır. Ayrıca, 1939 yılında yazdığı 'Avan-Garde ve Kitsch' adlı makalesiyle de bu dışlamacı tavrını yüksek sanat ve bayağı sanat tanımlamalarıyla iyice pekiştirmiştir (Artun, 2015, s. 31-32). Greenberg, ilk başta empresyonistlerin boyayı (görünen fırça darbelerinin tekniğinin okunmasına olanak vermesini) ve yassı yüzeyi görünür kılmasından dolayı aracı, resmin önüne geçiren maddeci ve biçimci bir tutumu desteklemekteydi. Ancak, bu biçimci tavrını yazısında daha da ileri götürerek soyut dışavurumculuğu, soyut sanatı, empresyonist ve kübistleri avangard ilan ederken, sürrealistleri ve hatta Rus avangardları bile görmezden gelerek bu sınıfın dışında bırakmıştır. Dahası, yüksek sanat diye nitelendirdiği bu akımlar dışında kalanların hepsini de kitsch<sup>2</sup> olarak yaftalamıştır. Greenberg'in bu iddialarının sadece sanat çerçevesi içinde değerlendirilemez oluşu ve konunun başında da bahsedildiği üzere yüksek kültür ve popüler kültür arasında bir uçurum açarak sosyolojik boyuta ulaşan toplumsal dışlanmalara sebep olması, pop art'ın istemsiz bir şekilde küresel çapta yayılmasının en büyük etkenlerinden biridir. Böylelikle de, biçimci ve muhafazakar bir sanatın tekelinden sonra çoktan kendini pop art'ın eğlenceli, renkli, çoğulcu dünyasına bırakmaya hevesli olan yeni bir postmodern hayat başlamıştır.

### **SONUÇ**

Danto, sanat tarihinin Vasarici ve hatta Gombrich modellerinin bugün için artık geçersiz olduğunu dile getirerek sanatta sona gelindiğini iddia etmiştir. Ancak, Hegel'in diyalektik sanat tarihini yorumlayarak geliştirdiği kendi eleştiri modelinde, bunun sadece Batı dünyası için geçerli olacağını da eklemiştir. Çünkü altı asır boyunca Batı'da tarih, ilerlemeci ve gelişimsel bir yapı üzerine inşa edilmiş ve kapalı nesnel dizgelere göre kurgulanmıştır. Örneğin, mimetik temsilin sanatı olarak kabul gören resim sanatında sadece gerçekliğe en yakın olma amacı güdülmüş ve sadece buna olanak veren tekniklere izin verilmiştir. Belirli kural ve sınırlamalarla icra edilen resim sanatının, ancak bu şekilde ilerleme ve gelişme göstereceğine inanılmıştır. Yani, usta-çırak ilişkisine dayalı bilgi ve tecrübelerin kuşaktan kuşağa aktararak, en sonunda gerçeği en iyi temsil eden tabloyu ortaya çıkarması, tarihin düz, çizgisel bir gelişim gösterdiği şeklinde yorumlanmasına neden olmuştur. Sonrasında, temsili yeterlilikten yani, taklit çağından ideoloji çağına gelindiğinde ise üslup savaşlarının ve felsefi anlamda gerçek sanatın tanımını yapmak için birbiri ardına yazılan manifestoların boy gösterdiği bir dönem yaşanmıştır. Ancak, Manifestolar Çağı'ndaki üsluplar farklılığına dayalı sanatın işleyişi, postmodernizm ile birlikte geçerliğini yitirmiş ve bu da tarihsel süreklilik/süreksizlik sorunsalını gündeme getirmiştir. Çünkü, ilk tarihsel yapıyı sürekli kılan tanımlayıcı bir üslubu bulunan nesnel bir yapının artık zorunlu olmayışı, bir bakıma çizgisel tarih gelişimini de sekteye uğratmıştır. Dahası, günümüz sanatının farklı üslup ve çeşitli tekniklere olanak vermesiyle iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin, geleneksel veya modern her şeyin mümkün olduğu bir yapıda olması, tarihsellikten yoksun olarak değerlendirilmesine

<sup>2</sup> Ali Artun, bu terimin ilk kez Almanya'da kullanılmaya başladığını dile getirir: 19. yüzyıl sonlarında aristokrasinin elitist kültürüne özenen Münih burjuvazisinin zevksizliğini tanımlamak üzere kullanılmaya başlamıştır. Kaynak için bkz: Artun, 2015, **a.g.k.**, s. 41.

yol açmıştır. Kısacası, postmodernizm zaman ve tarih mefhumunda bir kırılma yaratmış ve şimdiye kadar çizgisel bir ilerleme kaydeden tarihin geri dönüşlü olabileceğini de akıllara getirmiştir.

Bu bağlamda, Danto'nun nesnel tarihsel yapılar kavramı altında zamana atfettiği çizgisellik, Kantvari zaman anlayışıyla örtüşürken, ikincisi yani, süreksizliğin olduğu bir zaman düşüncesi ise Bergson'un belleksel zamanına uymaktadır. Yani ilki, düz kronolojik sırada ilerleyen geri dönülemez bir zamanken, diğeri belleğimiz yoluyla geçmiş-şimdi-gelecek arasında geçiş yapılabildiğimiz içinde gidip geldiğimiz, devindiğimiz zamandır. Bergson'un belleksel zaman kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz Benjamin de 'Tarih Felsefesi Üzerine Tezleri'nde geçen "Geçmiş tarihsel olarak kurmak 'onu bir zamanlar gerçekten olmuş olduğu gibi' anlamak değil, bir tehlike anında birden parladığında onunla bir bellek kazanmak demektir" (Benjamin, 2015, s. 158) şeklindeki ifadesinde, tarih yazımında geleneksel olana sıkı sıkı bağlı kalmanın, farklı dış uyaranlar tehditi altındayken bile geçmişini doğru okuyabildikçe faydalı olacağı üzerinde durmuştur. Böylelikle, doğru okunan bir an, beklenmedik anda beliren bir imgenin belleğe kazanmasıyla, geleceğin geçmiş aracılığıyla tayin edilebileceğini, tarihsel materyalizmin amaçları arasında gösterir. Benjamin ile Bergson'un felsefi temelleri farklı olsa da, buluştukları ortak payda, zaman ve tarihin belleksel de olabileceği yönündeki görüşleridir.

Danto tarihselciliği ise, nesnel tarihsel yapılar ile birlikte kültürel bütünlükler üzerine yapılan incelemeleri içerir ve her tarihsel yapının süreklilik arz etme gerekliliği olmadığını vurgular. Kültürel bütünlükler arasında, dolayısıyla da sanatta süreklilik içeren bir gelişim tarihinin olmadığından bahseder ve gelişimsel bir sanat tarihinin sadece 1300-1900 yılları arasındaki Batı sanatı tarihi için geçerli olduğunu defalarca tekrarlar. Ayrıca, kültürel değişimlerin 'İçeriden Değişim' ve 'Dışarıdan Değişim' olmak üzere iki şekilde gerçekleştiğini belirten Danto, modernizm ve postmodernizmde yeni birer kültürel bütüne geçildiği için önceki tarihsel yapılarla tümünden bağlarını koparttıklarını ve bu yüzden de, tarihin sınır çizgisinin dışında kaldıklarını ifade eder. Yani, mimetik sanat sonrasındaki dönemi, ikinci kategori içine dahil eder. İçeriden değişimin ise bir kültürel bütün dahilinde altta yatan bileşiği bozmadan gerçekleştiğini dile getirir. Bu içeriden değişim evresi, Benjamin tarihselliği ile daha fazla uyumaktadır. Çünkü Benjamin Danto'nun aksine tarihsel maddecilerin değişimlerin en göze çarpmayanını bile anlamak zorunda olduklarını iddia eder: 'Tıpkı çiçeklerin başlarını güneşe çevirmeleri gibi, geçmiş de, kızlı bir güneşe yönelimin etkisiyle, tarihin göklerinde bugün yükselmekte olan güneşe dönmek çabasıdadır' (Benjamin, 2015, s. 157). Sonuç olarak, geçmiş/gelecek sürekliliğine bağlı bir tarihsellik modeli bağlamında iki farklı kulvarda yürüyen iki büyük kuramcının görüşlerine yer verilmesi, günümüz sanatını anlamak için büyük bir önem teşkil etmektedir. Danto'nun dediği gibi sanatın sonunun gelmesiyle gerçekten sanat özgürleşti mi yoksa Benjamin'in dediği gibi sanatın teknik çoğaltılabilirliği, onun biricik olma özelliğini elinden alıp gerçek bir son mu getirdi?

*"Bu ülkenin başlattığı en güzel gelenek zengininin ve fakirin aynı şeyleri tüketmesi. Televizyon izleyip Coca Cola görebilirsin ve bilirsin ki Başkan da Liz Taylor da bunu içiyor. Kola koladır ve hiçbir miktarda para ile daha iyi bir kola alamazsın. Bütün kolalar aynıdır ve güzeldir, bunu Başkan da bilir Liz Taylor da bilir, dilencide bilir, sen de bilirsin."*

Andy Warhol

### **KAYNAKÇA**

- Artun, A. (2018). *Çağdaş Sanat ve Kültürizm: Kimlik ve Estetik*. (2. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. ve Öрге, N. (2017). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. (3. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2016). *Sanat ve Siyaset: Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (5. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam: Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizmin Kuramları*. (Çev. ve Der: Ünsal Oskay), İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev: Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger, P. (2007). *Avangard Kuramı*. (Çev: Erol Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (2. Baskı), (Çev: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (Çev: Esin Berktaş, Özge Ejder), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gans, H. J. (2007). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (2. Baskı), (Çev: Emine Onaran İncirlioğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Tinin Görüngübilimi*. (Çev: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev: Kaan Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kant, I. (1993). *Anı Usun Eleştirisi*. (Çev: Aziz Yardımlı), İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (Çev: Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lotringer, S. ve Virilio, P. (2016). *Sanat Kazası*. (Çev: Nesli Türk), İstanbul: Corpus Yayınları.
- Orwell, G. (2016). *1984*. (Çev: Celal Üster), İstanbul: Can Yayınları.
- Simmel, G. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*. (Genişletilmiş 11. Baskı), (Çev: Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Virilio, P. (2003). *Enformasyon Bombası*. (Çev: Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

<https://yersizseyler.wordpress.com/2013/12/31/tarih-kavrami-uzerine-walter-benjamin/>

(Erişim tarihi: 06.08.2019)

<http://www.sanataak.com/view/10-unutulmaz-andy-warhol-sozu>

(Erişim tarihi: 06.08.2019)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/arthur-dantonun-olumu-andy-warhol-ve-sanatin-sonu/1621> (Erişim tarihi: 06.08.2019)

Koluvaçık, İ. (2017). 'Eleştirel Teorisyenlerin Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Sanata ve Sinemaya yaklaşımları', Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi (AKAR), Cilt: 2, Sayı: 3, s. 135-156, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/317399> (Erişim tarihi: 06.08.2019)