

**T.C.
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

FELSEFE VE TOPLUMSAL DÜŞÜNCE PROGRAMI

**MENON'UN GÖRDÜĞÜ:
SANATTA TEORİNİN YENİ ROLÜ ÜZERİNE**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gökçe Özdem

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ferda KESKİN

HAZİRAN 2016

**Menon'un Gördüğü:
Sanatta Teorinin Yeni Rolü Üzerine**

**Meno's Vision:
On the New Role of Theory in Art**

Gökçe Özdem

114679006

Tez Danışmanı: Ferda Keskin 

Jüri Üyesi: Ali Akay

Jüri Üyesi: Bülent Somay 

Tezin Onaylandığı Tarih : 24/06/2016

Toplam Sayfa Sayısı: 63

Anahtar Kelimeler

- 1) Sanat Felsefesi
- 2) Sanat Dünyası
- 3) Estetik Teori
- 4) Sanatın Kurumsal Yapısı
- 5) Sanat Teorisi

Key Words

- 1) Philosophy of Art
- 2) The Artworld
- 3) Aesthetic Theory
- 4) The Institutional Structure of Art
- 5) Theory of Art

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
GİRİŞ	1
1.SANATIN KURUMSAL YAPISI VE SANAT TEORİLERİNİN PROBLEMLERİ	6
1.1 Gerçek Tanıma Karşı	7
1.2 Sanatın Kurumsal Teorisİ	15
1.3 Tolstoy ve Collingwood'a Dönüş	18
2. SANAT DÜNYASI	23
2.1 Danto'nun Sanat Teorisi ve Tartışmalı Nesnelere	24
2.2 Danto'nun Sanat Dünyası	31
2.3 Farklılıkları Üzerinden Dickie ve Danto	34
3. ALTERNATİF YAKLAŞIM	37
3.1 Çoğulculuğu Anlamak	38
3.2 Onaylama ve Uzlaşma	43
3.3 Uzlaşma Gerçekten Mümkün mü?	48
3.4 İtirazlar: Danto ve Becker	50
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA	59

ÖZET

1960’larda ilk olarak Arthur Danto tarafından kavramsallaştırılan ‘sanat dünyası’ konsepti, daha sonra George Dickie tarafından bir kurum olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda kurumsal sanat kuramına göre, bir nesne ancak ‘sanat dünyası’ gibi bir kurum bağlamında bir sanat yapıtı olarak belirlenebilir. Bir taraftan eleştirilen diğer taraftan destek gören bu iki teori de bugüne özgü pratikler açısından kurumsal sanatın empirik bir geçerliliğinin var olması ve bu durumun yarattığı sorunlar bağlamında önem taşımaktadır.

Sanatta çoğulculuğu deneyimlediğimiz bu zamanlarda sanatın ne olup ne olmadığını açıklamaya çalışırken, özünü Collingwood ve Tolstoy’un işaret ettikleri gibi spesifik bir yaratıcı aktiviteye bağlamak pek de akla yatkın olmayacaktır. Bu bağlamda Dickie’nin teorisinin önemli bir noktası da, sanat felsefecilerinin yıllardır çözmeye çalıştıkları bu ‘sanatın tanımı’ sorunsalını cevaplama girişimidir. Dolayısıyla Dickie’nin teorisi Tolstoy ya da R. G. Collingwood gibi düşünürlerin bu tanımını reddeder. Dickie’nin ısrarla altını çizdiği gibi, sanatın kabul edilebilir bir tanımı ancak ve ancak sanat olarak nitelendirdiğimiz tüm farklı pratiklerin hesaba katılmasıyla yapılabilir.

1956’da Morris Weitz, estetik teorisinin ana rolünü tartışırken, sanat tek bir özden oluşmadığından, bize bir sanat tanımı vermemektedir. Weitz’in teorisi, önceki teorilerin gözden kaçırmış olabileceği ilgiyi hakkıyla vermeyi amaçlar. Sanat eseri olarak düşünülmüş nesnelere aslında çok çeşitli ve uzlaştırılmaz aktivitelerden oluştuğunu ve bu bağlamda felsefecilerin tek bir sanat felsefesi yerine sanat felsefeleri geliştirmesi gerektiğini savunmaktayım.

Bu temelde felsefecilerin hala sanatın öz tanımının peşinde olması, kabul etmek gerekir ki, modern zamanlarda artık geçerliliği olan bir seçenek değildir. Benim de bu tezle amaçladığım, sanat felsefesi yapmanın alternatif bir metodunu oluşturabilmektir.

Collingwood'un, Tolstoy'un ve Danto'nun teorilerini farklı bir gözle yorumlamaya çalışmak ve bu yeni yorumun temelinde sanat felsefecilerine yeni roller belirlemek amacındayım. Bu bağlamda 'sanat dünyasının' kurumsal yapısının önemi ve bu oluşumun normatif olarak nasıl yapılandırılabilceği çalışmanın ana sorunsalını oluşturacaktır.

ABSTRACT

The notion of the 'art world', which was conceptualized first by Arthur Danto in the 1960s, was later identified as an institution by George Dickie. In this regard, according to the institutional theory of art, an object can be classified as an 'art work' only in its relation to an institution of art, like 'art world'. Both criticized and lauded, these two theories are important in the context of institutional art holding an empirical validity with respect to today's practices and the problems arising from this situation.

In our times where we experience pluralism in art, while trying to define what art is and is not, it would not make sense to tie its essence to a specific creative activity, as was pointed out by Collingwood and Tolstoy. In this respect, an important aspect of Dickie's theory is the attempt to tackle the question of 'the definition of art' that has been boggling the minds of philosophers of art for years. Therefore, Dickie's theory refutes the definition of such thinkers as Tolstoy or R. G. Collingwood. As emphasized insistently by Dickie, an acceptable definition of art can only be established by covering all the different practices labeled as art.

In 1956, while discussing the main role of aesthetic theory, Morris Weitz did not give us a definition of art on the basis of the claim that art is not composed of a single essence. Weitz' theory aims to bestow upon the definition of art the attention that had been neglected by past theories. Accordingly, my argument is that objects contemplated as art works consist of diverse and irreconcilable activities and, thus, philosophers are required to compose not a single philosophy, but philosophies of art.

On this basis, it has to be acknowledged that it is not a viable option for philosophers to be after an essential definition of art. With this thesis, I intend to propose an alternative method to practice the philosophy of art, bring a different perspective to Collingwood's, Tolstoy's and Danto's theories and propose new roles to art philosophers on this ground. In this regard, the

importance of the institutional structure of 'art world' and the way this formation can be normatively built will be the main questions of the study.

GİRİŞ

Sanatın ne olduğuna ve sanat yapıtının doğasına dair düşünceler felsefeciler açısından sınırları çizilemeyen ve bulanık alanlardan biri olmuştur. Bu düşünceler sanat felsefesi tarihi boyunca bir takım anlayışlar temelinde oluşturulmaya çalışılmıştır. Sanatın doğasına ilişkin kuramlar, sanat faaliyetini daha geniş bir düşünce sisteminin içine yerleştirerek açıklamaya çalışmıştır. Sanat tarihi hep başkalarıyla, başka yerlerden geldiği söylenen disiplinlerle birlikte ve onlarla beraber çalışmaktadır artık. Ne onlar sanat tarihine, ne de sanat ve tarihi onlara sırt çevirebilir. (Akay, 2013, s. 10) Böylece sanat tarih, felsefe ve sosyoloji gibi sosyal bilim disiplinleriyle karşılıklı ve geçişken bir ilişki kurmuştur.

18. yy.dan itibaren başlayan süreçte sanat ürünleri -resim, heykel, mimari, müzik ve şiir- *fine arts* olarak gruplandırılmıştır. Sanat ürünlerinin gruplandırılmasından sonra, sanat felsefesi bu ayrımın nasıl mümkün olabildiğini anlamaya çalışmıştır. Sanat felsefecisinin görevi ise bir tanım ortaya koyarak sanatın özünü açığa çıkarmak olmuştur. Estetik teorisinin tarihine göz attığımızda dahi felsefecilerin sanatın ne olup ne olmadığıyla ilgilendiklerini görmekteyiz.

Burada belirtmek isterim ki, çalışmamda “gerçek sanat” tanımının peşinden gitmekle ilgilenen felsefe teorilerine estetik teorisi içinde yer vereceğim. “Estetik teori” formalistleri ya da estetikçi sanat teorilerini çağrıştırmak, Clive Bell ve Clement Greenberg gibi, fakat konsepti daha geniş bir anlamda kullanmak amacındayım.

Sanatı tanımlama görevi tarihsel olarak göze çarpsa da, bazıları bu durumun sanat felsefecileri adına pek de verimli bir çaba olmadığını tartışmaya başlamışlardı. 1956’da Morris Weitz Wittgenstein’ci bir çizgide, sanatın bir özünün olmadığını; ki bu öz eğer varsa da gerçek tanımın esiri olmaması gerektiğini savunur. (Weitz, 1956) Weitz’e göre sanat ancak açık bir kavram olarak düşünülebilirse en verimli şekilde anlaşılabilirdi. Ayrıca öz tanımın peşinde olmak, sanatın yaratıcılık ve kendi devrimini gerçekleştirme potansiyelini de

sınırlandırmaktadır. Weitz'e göre estetik teorisinin en uygun rolü, sanatın daha önceki teorilerde yeterince ilgi gösterilmemiş olan özelliklerini ayırma rolü olabilir.

Sanat felsefesinin tarihi göz önüne alındığında, temelde iki farklı kuram belirleyici olmuştur. Bunlar taklit kuramı ve ifade kuramıdır. George Dickie'nin sanata ve sanat yapıtına yaklaşımı, yirminci yüzyıla kadar hâkim olmuş olan bu kuramlardan kendisini farklılaştırmaktadır. Bir bakıma Dickie, paradigmatik bir yaklaşımla sanata değer biçmenin olanak ve koşullarını gündeme getirmiştir. Weitz'in itirazlarına karşılık, Dickie hem sanatsal yaratıcılığı, hem de sanatsal çeşitliliği hesaba kattığına inandığı bir sanat tanımı sağladı. Bu tanım, daha önceki tüm tanımları içeren ve tek bir teorik çerçevede toplayan bir tanımdır.

Sanatın kültürel bir kuramını formüle eden Dickie, yaklaşımını "sanatın kurumsal kuramı" olarak adlandırır. Düşünür, Arthur Danto'nun 'sanat dünyası' olarak ifade ettiği ve sanat yapıtlarını belirlemenin ölçütlerini sunan kurumsal bir çerçeveye işaret eder. Dolayısıyla Dickie'nin ortaya koyduğu sanatın kurumsal kuramının anlaşılabilmesi için, öncelikle Danto'nun sanata yaklaşımının ortaya konulmasını gerekmektedir.

Danto, sıradan bir yapıtı ya da nesneyi sanat yapıtı yapan şeyin ne olduğunu sorgular ve bunun üzerine bir kuram geliştirmeyi amaçlar. Klasik sanat kuramları, yani taklit ve ifade kuramları tarafından kabul edilmeyecek olan, fakat modern dünyada çağdaş sanat çerçevesinde sanat yapıtı olarak kabul edilen ürünlerin sanatla nasıl ilişkilendirilebileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda Danto, taklit kuramından farklı olarak, sanatın gerçeklik kuramını dile getirmektedir. Bu kuram çerçevesinde taklide dayanmadan üretilmiş nesnelere, nasıl bir sanat nesnesi olarak kabul edilebileceğinin açıklaması olanaklı kılınmıştır.

Danto, estetik yargılamayı evrensel bir kategori olmaktan çıkarmış, yapıtlarda mutlak ve değişmeyen ortak bir özsel özellik aramaya gerek duymadan kültürel ve bağlamsal bir sanat

alanını gündeme getirmiştir. Bu yaklaşım doğrultusunda sanat, *sanat dünyası*'yla ilişkisinde sanattır ve eser de, *sanat dünyası* içinde bir sanat eseridir.

George Dickie de kuramında özellikle Danto'nun 'sanat dünyası' kavramından etkilenmiş ve Danto'nun yaklaşımının takipçisi olmuştur. Dickie' nin bakış açısına göre, felsefeciler yanlış bir çeşit ortak özelliğin peşindelerdi. Doğru olan ortak özellik ise sanat ürünlerinin *sanat dünyası*'nın kurumsal bağlamıyla var olmalarıydı.

Dickie'nin teorisi, peşinde olunan ortak özellik anlayışını yeniden yapılandırma ve tanımlama açısından oldukça önemlidir. Bu teorinin bir diğer önemi ise, sanatın kurumsal bağlamına ve karakterine açıkça dikkat çekmesidir. Sanatın kurumsal kuramına göre, bir sanat yapıtı ancak ve ancak içinde üretildiği, sunulduğu ve değer biçildiği kurumsal yapı bağlamında anlaşılabilir. Sanatsallık statüsü, yani bir nesneyi sanata dönüştürmekten sorumlu olan özellikler, estetik olmayan özellikler tarafından belirlenmiş olmaktadır. 'Sanat dünyası' resmi olmayan bir kurumdur, ki bu kurum resmi ve resmi olmayan çeşitli kurumları, belirli sanat sistemleriyle bünyesinde barındırır. Dolayısıyla söz konusu kurumsal yapı ve pratikler, söz konusu edilen alt-kurumlar çerçevesinde sanat yapıtlarının üretimini, dağıtımını ve tüketimini şekillendirmektedir. 'Sanat dünyası'nın üyeleri sanatçı, izleyici, küratör, müze direktörü, koleksiyoncu, sanat öğretmenleri, sanat profesörleri, sanat felsefecileri, eleştirmenler ve daha da genel olarak sanatla ilgili ve ilişkili olan herkeştir. Bu karışık ilişkiler ağı içinde bir nesnenin konumu, bu nesnenin bir sanat ürününe dönüştürülmesini sağlamak açısından önemlidir. Ve bu durum tüm sanat eserlerinde ortak olan tek özelliktir.

Dickie'nin teorisi pek çok tartışmaya maruz kalmıştır fakat bu tezi özellikle ilgilendiren bir sorunsal var ki o da; bu teorinin sanat tanımı sorunsalına yeni bir soluk getirmiş olmasıdır. Bu teori ile sanat felsefesi tarihinde ilk defa tanımlanan farklı çeşit ortak özelliklerin, sanatsal çeşitlilik ve yaratıcılık ile bağdaştırılması fazlasıyla mümkündür. Fakat bu özellik kurumsal

olduğu için, bizleri sanat felsefesi tarihi açısından daha yenilikçi düşünmek adına cesaretlendirmektedir. Sanat felsefesi tarihindeki bazı teorileri sanatta çoğulculuk bağlamında uygulanamaz oldukları için eleyebiliriz. Fakat tam burada şunu önerebilirim ki, bu teorilerin sanatın kurumsal teorisi üzerinde başka başka getirileri ve etkileri olmuştur. Weitz'e şu noktada katılmaktayım, sanat felsefesi teorisi tarihini yeniden inşa edebilmek adına izlenecek temel yol, bir kısım felsefecilerin önceki teorilerde gözden kaçırdığı özellikleri seçip ayırmakla mümkün olabilir. Daha sonra değineceğim üzere Dickie'nin *sanat dünyası* ve *sanat dünyası sistemleri* arasındaki ayrımı, daha önceki teorilerin normatif yönleriyle, çoğulculuğa da sadık kalarak, ortak çalışabilir. Fakat bu tartışmaları yapabilmek adına öncelikle sanat felsefesinin tarihine kısaca değinmek gereklidir.

Burada üzerinde durmak istediğim önemli bir nokta, sanat felsefecilerinin sanatlar arasındaki farklılıklara odaklanması gerektiği fikrine katılmakla beraber, buradaki amacım temel olarak farklı sanatların doğasıyla ilgilenmek değildir. Benim önerdiğim bir kendinde varlık olarak 'sanat dünyası'nın normatif olarak sınırlandırılabilirdir.

Tartışmayı şu çizgide götürmeyi planlıyorum; ilk bölümde sanat felsefesi tarihi içinde Collingwood'un ve Tolstoy'un teorilerine ve daha sonra Weitz'in "gerçek" sanat tanımının peşinde olunmasına itirazına ve alternatif teorisine yer verme amacındayım. Weitz'in belirttiği gibi, Tolstoy ve Collingwood'un da dolaylı olarak da olsa belirttiği gibi sanatın belli başlı özelliklerini ayırmanın kurumsal sanat teorisinin geleceğine katkı sağlaması açısından ilgi göstermeye değer olduğunu önereceğim.

Daha sonra Dickie'nin Weitz yorumlamasına ve sanatın kurumsal teorisinin genel detaylarına değinmeyi planlıyorum. Sanatın doğası üzerine olan felsefi söylemin 'sanat dünyası' bağlamında nasıl renk değiştirdiğini göstermek için ilk felsefeci olarak Arthur Danto'yu ele alacağım ve çalışmamda dikkate değer bir bölümü onun sanat teorisinin

ayrıntlarına ayıracağım. Danto'nun teorisini ayrıntılı olarak ele aldıktan sonra ise Dickie'nin teorisi ile karşılaştırmayı amaçlamaktayım.

Son olarak, ayrıntılı yer vereceğim Dickie'nin 'sanat dünyası' ve 'sanat dünyası sistemleri' arasındaki ayrımı, kurumsal normatif teorilerin çoğulculukla nasıl uyumlu bir hal alabileceği bahsinde bir araç görevi üstlenmektedir. Çalışmanın sonunda, 'sanat dünyası'nın bugünkü çoğulcu karakterini tanımlamaya ve önereceğim alternatifin şartlara uygunluğunu göstermeye çalışacağım. Bu alternatife olası iki itirazı, bunlardan biri Danto, diğeri ise sosyolog Howard Becker olacaktır, çürütmeye çalışacak ve eğer çürütmem başarılı olursa, 'sanat dünyasının' kurumsal yapısının normatif olarak nasıl yapılandırılabilirliği göstermiş ve bu bağlamda da sanat felsefesini teorik bir faaliyet olmaktan özgürleştirip, sanat felsefecilerine yeni roller belirlemiş olacağım.

1. SANATIN KURUMSAL YAPISI VE SANAT TEORİLERİNİN PROBLEMLERİ

Klasik sanat teorilerinin¹ sanatın tek bir özünün olduğunu varsayan, sınırları kesin çizgilerle çizilmiş bir sanat tanımına odaklanmış olmaları, modern-sonrası dönemde sanatı yorumlayabilmemize ve eleştirebilmemize olanak tanımamaktadır. Dolayısıyla bu tür teorilerin sanat eleştirisinin bugünü bağlamında hatalı bir temel oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada yeni bir yol haritası çizmek üzere, bu bölümde bir nevi geri okuma yaparak, dönemin baskın teorileri tarafından dışlanmış olan Morris Weitz'in teorisini başlangıç noktası kabul edecek ve Weitz'e bağlı olarak Wittgenstein'in görüşlerinden yararlanılacaktır.

Weitz sanatın tanımının izini sürenlere meydan okuyarak, gerçek tanımın peşinde olmanın kavramın kendine has doğası itibariyle nfile bir uğraş olduğunu savunmuştur². Ona göre, “sanatın ne olduğunu bilmek, bir manifestoyu ya da örtük bir özü kavramak değildir, bunun yerine, ailevi benzerliklerden (*family resemblance*) faydalanarak “sanat” dediğimiz şeyi tanımak, tasvir etmek ve açıklamaktır” ve dahası, sanatın ‘gerçek’ tanımı “sanattaki yaratıcılık şartlarını men eder.” (Weitz,1956, s.31-32) Dolayısıyla, sanat teorileri sadece sanatın vasıflarına dikkat çeker.

Weitz'in Wittgenstein'dan etkilenecek sanatın doğası üzerine vardığı sonuç, birçok sanat felsefecisini sanatsal pratiklerdeki rollerini yeniden düşünmeye ikna etmek olmuştur. Fakat George Dickie gibi bir sanat felsefecisine göre, tanımsal rota kolayca terk edilmemelidir. Dickie sanatın asli bir özelliğinin olduğunu savunur ve bunun temelinde gerçek bir tanımın formüle edilebileceğini öne sürer. Bu özellik ise sanatın kurumsal yapısıdır (*institutional structure of art*). Bu durumda sanatın tanımı şöyle gelişecektir: “sanat eserleri, kurumsal bir

¹ Burada klasik sanat teorilerinden kasıt ağırlıklı olarak dışavurumculuk ve biçimciliktir.

² Gerçek tanımla anlatılmak istenen ele alınan sanat kavramının temel özelliklerine inilerek kavramın kullanımı için belirli gerek ve yeter koşullara ulaşmaya çalışılmasıdır. Gerçek tanım olarak adlandırılmasının nedeni de kavramın sözlük tanımının aksine, yalnızca insanların bu kavramı nasıl kullandıklarına bakmayıp kavramın kullanımının koşullarının açığa çıkarılmasıdır.

çerçeve ya da bağlamda işgal ettikleri pozisyonun bir sonucu olarak sanat olacaklardır. (Dickie, 1984, s.7) Bu çerçeveyi ya da bağlamı ise “sanat dünyası” (*artworld*) oluşturacaktır. Weitz’e karşı, Dickie sanatın gerçek tanımını yapmanın mümkün olduğunu, üstelik bu tanıma sanatı sınıflandırmak adına ihtiyaç olduğunu savunur. Kavramı çeşitli sınırlara ve değerlere sahip birçok farklı nesneye referans vererek kullanıyoruz. Aradığımız Dickie’nin belirttiği gibi, bu nesnelere farklılıkları yerine ortak özelliklerini ortaya çıkartacak bir sanat teorisi vardır.

Dickie’ye göre klasik sanat teorileri (özellikle Collingwood’un dışavurumcu teorisi ve Tolstoy’un sanat üzerine düşünceleri) onursal (*honorific*) ve değerlendirici (*evaluator*) bir işlev gören teorilerdir. Bu teoriler sınıflandırma (*classification*) ve değer biçme (*evaluation*) arasındaki ayrımı birleştirmeye çalıştığından beri sanat üzerine felsefe yaparken ne yapmamamız gerektiğinin standart örneklerini önerirler. Weitz’in ve Dickie’nin sanatın doğası ve estetik teori üzerine düşüncelerini akılda tutarak, bu iki klasik teoriye yakından bakacak olursak, sanatın kurumsal yapısı hakkındaki tartışmalar için önerebilecekleri daha fazla şey olduğunu görebiliriz. Dickie’nin teorisi, estetik teorisinin sanatın gerçek tanımına dair problemin yerini kurumsal olanla değiştirip çözebilir. Bununla anlatmak istediğim, Dickie’nin teorisinin sanatın kurumsal özelliklerine dikkat çekerek bilinçli ya da bilinçsiz, estetik teorisinin daha önce gözden kaçırdıklarını gösterdiğidir. Collingwood’un ve Tolstoy’un klasik estetik teorilerini, kurumsal bir bakış açısıyla yeniden okuyarak bu teorileri daha farklı bir şekilde yorumlayabiliriz. Benim bu bölümde göstermek istediğim ise, bugünün sanatını ve felsefecinin buradaki rolünü anlayabilmemiz adına kilit bir öneme sahip olan bu iki teoriyi yeniden yorumlayabileceğimizdir.

1.1. Gerçek Tanıma Karşı

Weitz 1956’da Wittgenstein’den ilham alarak yazdığı makalede, sanatın gerçek tanımlarını formüle etme girişimlerinin mantık açısından problemliliğini savunur ve

sanatın açık bir kavram olduğunu, verili bir zorunlu ve yeterli koşulunun olamayacağını savunur. Weitz sanat için bir ailevi benzerlik ağı³ önerir. Bu teoriye göre bir şeyin sanat sayılabilmesi, şimdiye dek sanat kavramına dahil ettiğimiz bileşenlerin yeterli benzerlikler taşıyıp taşımadığına bağlıdır.

Öncelikle tanım ile kastımız, sanat yapıtını sanat yapıtı olmayandan ayıran kriterlerdir. Gerçek tanım sanatın bir doğası ve sanat sayılabilmesi için bir takım kriterlerinin olduğunu varsayar. Bu konuda uzlaşımış, ortak bir karar yoktur, fakat sanat dünyası⁴ üyeleri tarafından uzlaşılsa dahi hala hangi nesnenin sanat eseri sayılıp neyin sayılamayacağı konusunda yanılabiliriz. Örneğin, Platon sanatın mimesis olduğunu söylerken aslında bir Formun ve bir özün varlığını vurgular. Tıpkı Clive Bell'in sanatın anlamlı bir form olduğunu söylemesi gibi.

Burada gerçek bir tanımın var olmadığını savunacaksa, o zaman karşımıza ilk olarak tanımın dil felsefesi açısından kaynağına bakmamız gereklidir. Tümel tartışmasına göre, nominalistler için genel ve tümel kategoriler bağımsız birer varlığa sahip değildirler, ancak sadece adlar olarak varolabilirler. Zihnin soyut ve evrensel kavramları meydana getirme gücü yoktur. Bu tümel düşünceler bütünüyle sözsel tasarımlardır. Diğer taraftan realistler genel olarak, tümelerin varlığını kabul ederler. Onlar için düşünce dünyasına karşılık gelen bir gerçeklik dünyası mevcuttur. Buradaki zorluk, düşüncedeki ve doğadaki şeye farklı nitelikler yüklediğimizde birini evrensel diğerini bireysel kabul ettiğimizde ortaya çıkacak antinomidir. Bu tümeler tartışması Ortaçağ boyunca sürmüştür ve nominalizm analitik felsefenin önünü açmıştır. Bu çalışma için de dil felsefesini, özellikle Wittgenstein'in dil felsefesini anlamamız açısından önem taşımaktadır.

Weitz'e göre, sanat felsefecisinin görevi, bir şeylere sanat diyebilmemiz için gerekli olan pratikleri basitçe tanımlamak olmalıdır. Bu bağlamda, sanatın ne olduğu üzerine, sanat

³Weitz kavramı Wittgenstein'dan alır ve bu benzerlikten kasıt tıpkı bir ailede fertler arasındaki boy, yüz hatları, göz rengi gibi üst üste binen ve kesişen benzerliklerdir.

⁴Burada sanat dünyasını geniş anlamında, sanatın ne olduğu veyahut nasıl olması gerektiği tartışmasına dahil olmuş herkesi kast ederek kullanıyorum.

dünyası tarafından, verilen karar mantıksal temellere dayandığından; kararımıza temel oluşturacak aşkın bir ilke var olmayacaktır.

Gerçek bir sanat tanımının mümkün olmadığını desteklemek adına, Wittgenstein'in tanım üzerine genel fikrine yer vermek yardımcı olacaktır. *Felsefi Soruşturmalar*'da Wittgenstein'in tartışmacı stratejisi, Weitz'in de etkilendiği, zorunlu ve yeterli özelliklerle, kesin şekilde sınırları çizilmiş kavramlara duyulan ihtiyacı zayıflatmaktadır:

“Örneğin ‘oyun’ dediğimiz süreçleri ele al. Bir oyun tahtası üzerinde oynanan oyunları, kağıt oyunlarını, top oyunlarını, mücadele içeren oyunları, vs. kastediyorum. Bunların hepsinde ortak olan nedir? – ‘Hepsinde ortak olan bir şeyin olması gerek, yoksa oyun denmezdi bunlara’ deme – bunun yerine hepsinde ortak bir şey olup olmadığına bak.- Çünkü bunlara baktığında, hepsinde ortak olan bir şey görmeden de benzerlikler, akrabalıklar göreceksin, hem de bir dizi. ...Bu incelemenin sonucu şudur: Birbirleriyle kesişen ve üst üste binen karmaşık bir benzerlikler ağıdır gördüğümüz. Gerek büyük gerekse küçük ölçekte benzerlikler.” (Wittgenstein, 2014, s. 66)

Farklı aktiviteleri oyun olarak sınıflandırma pratiğimizi test ettiğimizde, bu kararı verirken temelde tek bir kriterin olmadığını görürüz. Fakat bu durum kavramın anlamsız olduğu ya da oyun olanla oyun olmayan arasındaki ayrımın işlevsel olmadığı anlamına gelmez. Bu ayrımı yaparken açık bir kriter yoksunluğu söz konusu olsa dahi, bu ayrımı yaparız. Çünkü, (Wittgenstein'in da belirttiği gibi) bir şeyin oyun olup olmadığına karar verirken karmaşık benzerlikler ağına⁵ güveniriz.

Wittgenstein kavramın açık bir kavram olduğunu söyleyerek devam eder. Bu şu anlama gelir: spesifik amaçlarla, katı bir sınır çizmek seçilebilir, fakat buna gerek yoktur çünkü oyun sözcüğü kullanmak için bize verilmiştir. Wittgenstein insanın, birbiriyle ilişkisi olan kavramları mantıksal toplam ile tanımlıyor olmasını savunanlara da şöyle cevap verir:

“Pekala; o halde senin için sayı kavramı, şu birbiriyle akraba tam sayı, rasyonel sayı, reel sayı, vs. gibi tek tek kavramların mantıksal toplamı olarak açıklanmış oluyor; ve aynı şekilde oyun kavramı da, buna denk düşen alt-kavramların mantıksal toplamı olarak.” – Böyle olması gerekmez. ‘Sayı’ kavramına bu şekilde kesin sınırlar koyabilirim, yani

⁵ Bknz: Ailevi benzerlikler.

‘sayı’ sözcüğünü kesin olarak sınırlanmış bir kavramı imlemek için kullanabilirim, ama öte yandan bu sözcüğü, kavramın kapsamı bir sınırla kapanmamış olarak da kullanabilirim. Zaten ‘oyun’ sözcüğünü de böyle kullanırız ya: Oyun kavramı nasıl sınırlanmıştır? Neler oyun sayılır, neler oyun sayılmaktan çıkar? Sınırları belirtebilir misiniz? Hayır. Sınırlar çekebilirsin, çünkü çekilmiş bir sınır yoktur henüz. (Yine de bu seni şimdiye kadar hiç rahatsız etmedi ‘oyun’ sözcüğünü kullanırken).” (Wittgenstein, 2014, s. 68)

Eğer bir tanıma sahip değilsek kavramları anlaşılmaz birer fısıltı gibi kullanırız. Spesifik tanımdan yoksun olsak dahi kelimenin işlevini yerine getirmesini sağlayabiliriz. Kavramları, olaylar ve yeni olaylar arasında hemfikir olduğumuz benzerlikler üzerinden tanımlanamaz ve tahmin edilemez yollarla genişletebiliriz. Hatta belirli amaçlar için tanımlı kısıtlamayı seçebiliriz, bu yüzden doğal bir sınırdan da bahsedemeyiz. “Oyun” açık bir kavramdır demekle, oyun olarak tanımladığımız diğer şeylerle arasındaki benzerliklerin yeterli olduğuna kanaat getirdiğimiz herhangi bir aktivitenin oyun tanımına dahil olabileceğini kastediyoruz. Tabii ki hemfikir olunamayacak sınır vakalar da söz konusu olabilir. Fakat Wittgenstein’a göre bu anlaşmazlık gerçek tanıma başvurarak çözülmeyecektir. Bunun yerine bir durumun sınır vaka olup olmadığının, daha önceden kabul görmüş olaylara yeteri kadar benzeyip benzemediğinden daha çok, birçok sebepten ötürü, karar vermemizle ilgili olduğunu söylememiz gerekir. “Oyun” insan inşasıdır, bundan ötürü de her zaman (bazen radikal) değişimlere açıktır. Dolayısıyla, ilk ve son olarak, “oyun”u oluşturanın ne olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü geçmişteki ve gelecekteki kriterleri kullanma yolumuz ile bugünkü kriterleri kullanma şeklimiz tamamen farklı olacaktır. Wittgenstein sanatın insan inşası olduğunu savunur ve sanatı neyin oluşturduğu hususunda aşkın bir nitelik olmadığını söyler.

Bu argümanın gerçek tanımın arayışı içinde olan felsefecileri neden tatmin etmediğini anlamak ise zor değildir. Hangi şeylerin sanat eseri olduğuna karar vermek için katı kriterlerin olmadığını pratikte kabul edilebilir. Ayrıca şeylerin bize tanımlı/bilindik geliyor olması, bu şeylerle sanat eseri olduklarında hemfikir olduğumuz şeyler arasındaki (şeylerin bizim tarafımızdan tanımlanma yolu olan) benzerlikleri görüyor oluşumuz da kabul edilebilir. Fakat

bir Şeye sanat diyor oluşumuz onun sanat olduğunu kanıtlamaz. Bizlerin ona sanat demekte ısrarcı olması, sanatın doğası hakkında kafa karıŐıklıĐımız olduğunu gĐsterir.

Weitz sanatı tanımladığını ˆne sˆren birÇok sanat teorisinin, diğer teorilerin onlarınkinde merkezinde olan bir ˆzelliĐi tanımlarından attıklarının altını ˆizer. Biz de ˆeŐitli sanat teorilerini incelediğimizde, her birinin sanatı tanımlarken kullanılan temel en az bir kriteri yakalarken; aynı derecede temel gĐrˆnen diğerlerini dıŐarıda bıraktığını gĐrebiliriz. Bu derin anlaşmazlık ise bizlere, bir Şeye sanat derken kullandığımız bir kriterler toplamının var olmadığını fakat bunun yerine farklı ve kimi zaman da rekabetˆi estetik değerlerlerin varlığını kanıtlar.

Weitz'e gĐre temel sanat teorilerinin bir diğer sorunu ise:

“Gerˆek tanımlar olarak bu teorilerin sanata dair olgusal raporlar olması gerekmektedir. EĞer ˆyleyseler, Şunu sorabilir miyiz: Bunlar ampirik midir ve doğrulmaya ya da yanlıŐlamaya aˆıklar mıdır? ˆrneĐin, sanatın belirgin form, duygunun somutlaŐması ya da imgelerin yaratıcı bir sentezi olduğunu ne teyit edecek ya da yanlıŐlayacaktır? Bu teorileri test edecek kanıtların geleceğine dair bir işaret ortada yoktur. Bizler de bunların sanatın elzem niteliğindeki ˆzellikleri hakkında doğru ya da yanlış raporlar değil de, ‘sanat’a dair yˆceltici tanımlar, yani sanat kavramını uygulamak iˆin seˆilmiŐ bazı Şartların yeniden tanımlanmasına dair ˆneriler olup olmadıklarını merak ederiz.” (Weitz, 1956, s. 3)

Weitz'in bu sorusu etkilidir ve bizi Menon'un paradoksuna gĐtˆrˆr. Diyalogda Sokrates Menon'dan erdemi tanımlamasını ister. Menon ise erdemi yaygın olarak anlaŐıldıĐı biˆimde tanımlamaya ˆalıŐır. Bu durum işe yaramaz, ˆˆnkˆ Sokrates, meselenin erdemlere ˆrnek vermek olmadığına, bunun yerine tˆm bu erdem denilen ortak ˆrneklerin ne olduğuna işaret eder. Bu durumda sağlıklı olan erdemi ˆrnekleri ˆzerinden tanımlamak değildir; ˆˆnkˆ tanım olmadan erdemin ˆrneklerinden tam olarak emin olamayız. Bu bağlamda tanıma ulaşmanın yolu ˆrneklerden bağımsız olmalıdır.

Klasik sanat teorilerine gĐre de, sanatı tanımlama hususunda aynı muhakeme ile meŐguldˆrler. Neyin sanat sayılabileceği konusunda ˆyeler yanılıyor olabilirler. Sanatın gerˆek

tanımının araştırılmasında ise sanat eseri örneklerinden başlamak iyi bir hamle olmayacaktır. İlk önce uygun bir tanımda karar verilmeli, daha sonra neyin sanat olup, neyin sanat olmadığı belirlenmelidir. Fakat bu yaklaşım Menon’unda gördüğü gibi fazlasıyla ciddi zorluklar barındırır:

“Peki ama, Sokrates, ne olduğunu hiç bilmediğin bir nesneyi nasıl araştırabilirsin? Hiç bilinmeyen bir şeyi araştırmak için, onu ne şekilde tasarlayacaksın? Diyelim ki, bahtın oldu da iyi bir nokta buldun, bu noktanın o nesneye ait olduğunu nereden anlayacaksın?” (Platon, 2014, s. 162)

Bu örnek Weitz’in sorusunu sormanın bir başka yoludur: bir kere sanatın gerçek tanımını yaptık diyelim, doğru bir kurgulama yaptığımızdan nasıl emin olacağız? Doğru yolda olduğumuz konusunda kanıtı ne oluşturacak? Hangi teorinin doğru olduğunu nereden bileceğiz?

Bu cevaba ulaşmanın yolu şunu sormaktan geçer: teorilerden hangisi bütün sanat eserlerini kapsama konusuyla başa çıkabilir? Fakat şimdi de başka bir şüpheye düşüyoruz. Hangi şeylerin sanat eseri olup, hangilerinin olmadığını diğer teorilerden birine başvurmadan tanımlayabilmemiz gerekir. Maalesef, neyin sanat eseri olduğu konusunda büyük bir anlaşmazlık var ve bu anlaşmazlık yalnızca doğru teoriye sahip olmakla çözülebilir. Weitz teorilerin test edilemez olduğunu söylerken de bu duruma işaret ediyordu.

Daha da kötüsü, sanat teorilerinin test edilemez oluşu hala anlaşılabilir değildir. Gerçek tanıma sahip olduğumuzu varsaysak bile bu tanıma ulaşmak için araçlara sahip olmadığımızla yüzleşmemiz gerekecektir. Diğer bir taraftan, örneklerden hareketle başlayamayız, çünkü uygun bir tanıma sahip olmadan doğru örneklerle de sahip olduğumuzdan emin olamayız. Öte yandan, sadece tanım üzerinden yola çıkamayız, çünkü örnekler vermeden doğru tanıma önerdiğimizizi test edemeyiz. Ve açık ki, teorileri test edecek örneklerle çoktan sahipsek, teoriye pek de ihtiyacımız kalmayacaktır.

Yukarıdaki akıl yürütme doğruysa, sanatın gerçek bir tanımı olduğu fikrini terk etmek zorundayız. Eğer sanat için Platoncu bir form varsa (ki olmadığına dair bir kanıtımız da yok), bunun bize hiç bir yardımı olmayacaktır, çünkü bu Platoncu formu tanıma konusunda kabiliyet sahibi değiliz. Bu durumda bu form bizim kavramımız olamaz. Yani, eğer sanatın tanımını bilmek istiyorsak, tek seçeneğimiz kullandığımız kavramı tanımlamak olabilir. Bu noktada tarihe ve sanat sosyolojisine başvurabiliriz. Şeylerin nasıl sanat eseri olduğu, tartışmaların kaynağı, o sırada sanat eserleri üzerine hangi kritik tartışmaların var olduğu ve politik bağlamın ne olduğu üzerine hikayeler anlatabiliriz. Buradan, neyin sanat sayılabileceği üzerine karar verme prensiplerini elde edebiliriz. Fakat bu prensipler her zaman değişime açıktır. Buradaki ana nokta, bir şeylerin sanat sayılıp sayılamayacağını yargılarken, kriterlerden ayrı durmanın (bu kriter doğru olan kriter olsa dahi) bir yolunun mümkün olmamasıdır. Bir kere gerçek tanımın varlığını kabul edersek, geriye şeyleri sanat eserleri olarak adlandırırken kullandığımız asıl pratikleri tanımlamak kalır. Burada da Wittgenstein'in fikirlerimizin pratikte nasıl çalıştığı hakkındaki gözlemi olan ailevi benzerlik teorisi temel oluşturabilir.

Weitz'in teorisine dönecek olursak, Estetik teori değerlendirme ve eleştiri için bir temel oluşturmuştur. Ayrıca sanatın daha önceki tanımlara ya da teorilere dahil olmamış özelliklerine dikkat çekmek için bir araç görevi görmüştür. Tüm estetik teorilerinin genel problemi, "sanat kavramının kullanımının kendisinin açık bir kavram olduğunu ortaya koyarken, onu kapalı bir kavram gibi görmeye çalışmaktır." (Weitz, 1956, s. 30) Ayrıca kavram yaratıcılığa olanak tanınması için de açık kalmalı ve sanat eserleri arasındaki benzerlik kimlik tespit eder gibi değil de daha çok aile benzerliği gibi olmalıdır. Teorisyenler "Sanat nedir?" sorusunun zorunlu ve yeterli koşullarla ve geleneksel analitik araçlarla cevaplanabileceğini varsaydılar. Fakat Weitz'e göre böyle koşullar mevcut değildir ve bu bağlamda estetiğin temel sorusu "Sanat ne tür bir kavramdır?" olmalıdır.

Weitz'e göre "Sanat"ın tanımlayıcı kullanımının aydınlatılmasında büyük bir zorluk yoktur. Ama değerlendirici kullanımının vardır." (Weitz, 1956, s. 33) Sanatsal övgü, kavramın nasıl kullanıldığından farklı olsa da; değerlendirici kullanımıyla önemli bir bağlantısı vardır. "Zira "Bu bir sanat eseridir" in (övgü amaçlı) kullanıldığı her durumda, sanat kavramına yönelik değerlendirme kriteri (örneğin başarılı harmonizasyon) tanıma kriterine dönüşmektedir." (Weitz, 1956, s.34) Dolayısıyla, bu cümle tasvir etmekten fazlasını yapar, aynı zamanda da övgü içerir. Bu durum, teorisyenlerin estetik ya da eleştirel ilgiye değer gördükleri özellikleri seçtikleri anlamına gelir, fakat bu durum bu özelliklerin gerçek tanıma dahil olmaları için kendi başına yeterli bir neden değildir. Bu sorunsal tanımlamak, estetik teoriyi genel olarak nasıl düşünmemiz gerektiği konusunda önemli sonuçlara sahiptir:

"Yüceltici tanımlar doğru bir şekilde anlaşılmış ya da gerçek tanım olarak yanlış bir şekilde kabul edilmiş olsunlar, her büyük sanat teorisindeki en önemli şey, teorisinin savunusunda sunulan, değerlendirme için tercih edilen kriterin nedenleridir. Estetik teorisi tarihini bu kadar önemli bir çalışma alanı yapan şey, değerlendirme kriterlerine dair bu daimi tartışmadır. Teorilerin değeri, önceki teorilerin göz ardı ettiği ya da bozduğu belirli kriterleri ifade etme ve doğrulama çabasında yatmaktadır." (Weitz, 1956, s. 35)

Bu görüşlerin altını çizerek, sınıflandırma ve takdiri birleştirme probleminin iki şekilde anlaşılabilirliği mümkün. Bunlardan biri başarısız gerçek tanımlar bağlamında eleştirilebilir olması. Diğerisi ise, sanatın daha önceki teoriler tarafından gözden kaçmış ya da reddedilmiş özelliklerine dikkat çekme girişimlerinden dolayı olumlu yönü vurgulanabilir.

Weitz'in de önerdiği gibi, "estetik teorisinin rolünü anlamak, onu mantıksal açıdan çökmeye mahkum bir tanım olarak görmek değil de sanatın belirli özelliklerinde uygulamaya sokmak hakkında yapılmış ciddi tavsiyeler olarak okumaktır" (Weitz, 1956, s. 35) ki bu rol sanat felsefesi açısından da işlevsel bir roldür. Sanatın gerçek tanımının peşinde olmak hem felsefi açıdan çıkmaza girmiştir; hem de estetik teorisinin değerine zarar vermiştir.

Ailevi benzerlik teorisini eleştirenler, 'benzerlik' için kullanışlı bir kriter verilemeyeceğini ve bunun da teori için ölümcül olduğunu tartıştılar. Fakat gerçek tanımlara

karşı tartışma sadece sanatın tanımına yönelik değildir. Genel olarak, benzerliğin tanımı ve sanatı tanımlarken kullandığımız diğer tüm süreçlerin de dahil olduğu tanımlamaya yöneliktir. Benzerlik için önerilen herhangi bir gerçek tanım, sanatın tanımının koştığı aynı problemlere koşacaktır. Örneğin George Dickie'nin her şeyin başka her şeye benzeyebileceğini tartışmasıyla, benzerlik teorisi her şeyin bir sanat eseri olduğuna işaret eder. Bu tartışma, benzerliğin tanımında döner durur: iki şey herhangi bir ortak özellik taşıyorsa birbirine benzer. Bu durumda Weitz'in savunduklarına karşı sanat felsefecisi olarak Dickie de kısmen benzer pozisyonadadır: benzerliğin gerçek bir tanımını yapmak, ortaya çıkan tanım doğru olsa dahi o tanımı test edecek herhangi bir aracın olmaması açısından sorunludur.

1.2. Sanatın Kurumsal Teorisi

Dickie, Weitz'in sanatın doğası ve onun tanımlanması üzerine düşüncelerini yanıtlamak adına, sanatın gerçek tanımının yapılmasının mümkün olmasıyla beraber bunun çözülmesi gereken felsefi bir sorunsal olduğunu belirtir. Sanatın gerçek tanımının sağlanması sınıflandırma ve değerlendirme arasındaki ayrımı netleştirmek adına gereklidir. Bu ayrım önemlidir, çünkü bir kavram olarak sanatla meşgul olduğumuz tüm yollar Weitz'in estetik teorisi tarihinde tespit ettiği gibi övgü anlamıyla ya da değerlendirci anlamıyla zorunlu olarak uyumlu değildir. Örneğin, 'bu kötü bir sanat eseri' dediğimizde tam olarak neyi kastettiğimizi ve bu örneklerin övgü anlamı taşımadığı zaman sanatın nasıl işlediğini anlamamız önemlidir. Hangilerinin diğerlerinden daha iyi olduğunu belirlediğimiz, her birinin sanat eseri olduğu düşünülen bir nesnelere sınıfı varmış gibi görünür. Bu sınıfın üyeleri nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin hala sanat eserleridir ve Dickie'ye göre, her birindeki temel ortak özellik 'sanat dünyasının' (*artworld*) kurumsallığı bağlamında varolmasıdır.

Dickie'nin sanatın kurumsal teorisinde en son formülasyonu beş özeliğin toplamından oluşmaktadır: (1) "Sanatçı, sanat eserinin yapımına anlayışla katılan kişidir," (2) "Bir sanat

eseri, sanat dünyasına sunulmak üzere yaratılmış bir tür insan yapıtıdır,” (3) “Kamuoyu, kendilerine sunulan nesnelere belirli bir kavrayışla anlayabilecek insanlar topluluğudur,” (4) “Sanat dünyası, tüm sanat dünyası sistemlerinin bir toplamıdır,” (5) “ Sanat dünyası sistemi, bir sanatçı tarafından sanat dünyası kamuoyuna sunumu için bir çerçevedir.” (Dickie, 1997, s. 80-83) Tüm sanat eserlerinin ortak noktası sanat dünyası sisteminin yapısı içindeki varlığı ve ona bağımlılığıdır.

Dickie’ye göre bu nedenlerin salt varlığı bir şeyin mutlaka sanat eseri olduğunu anlamına gelmez. Statü için hala sanat dünyası kamuoyunun üyeleri tarafından verilen onaya ihtiyaç vardır. (Dickie, 2001, s.65) Dahası, nedenler sanat eserinin varlığı için gerekli değildir, çünkü diğer şeyler benzer nedenlere sahip olabilir ama hala sanat eseri olmayabilirler. Örneğin, evimin deposunda estetik teorisi prensiplerine uygun bir sanat eseri olabilir, ama o hala tam olarak bir sanat eseri değildir, çünkü sanat dünyası içinde hiçbir rolü yoktur ve kamuoyu tarafından onaylanmış bir statüye sahip değildir. “Kötü sanat” (*bad art*) hakkında konuşabilmek hala gereklidir ve bu bir şeyi sanat eseri olarak kurumsal bağlamda takdim etmenin gerekliliğini anlamakla eşit öneme sahiptir. Muhakkak ki bu statünün kazandırılması için belirli bir keyfilik söz konusudur, çünkü sanat dünyası nihayetinde sosyal olarak yapılanmıştır ve sanat dünyası kamuoyu tarafından değiştirilmeye açıktır.⁶

Dickie, insan kültürünün sanata sahip olmasının gerekli olup olmadığının belirsizliğinden bahseder. (Dickie, 1997, s. 85) Bununla birlikte kurumsal teori sanatın ne yapabileceği üzerine hiçbir kısıtlama getirmez. Aslında teori sadece sanatsal özgürlük sağlamakla kalmaz, belki de diğer sanat teorilerine göre buna daha fazla olanak tanır:

“Sanat, çok önemli olandan önemsiz olana kadar birçok şeyin taşıyıcısı olmuştur. Kurumsal teori, Weitz’in sanatın geleneksel teorilerine yönelik saldırısında -çok doğru bir şekilde- korumak için çabaladığı

⁶ Sanatın keyfiligi üzerine Dickie: “Sanat dünyası farklı sistemlerin bir toplamıdır-resim, edebiyat, tiyatro ve benzeri. Bu toplam düzenli bir toplam değildir ama zaman içinde keyfi bir şekilde bir araya gelmişlerdir. Sanat dünyası neden edebiyatı, tiyatroyu ve baleyi içerir fakat köpek şovlarını, at şovlarını ve sirkleri içermez. Cevap, sanat dünyasının kültürel yapısındadır. Her kültürel yapıda keyfilik öğelerinin varolması güçlü bir ihtimaldir, çünkü bu keyfilikler zaman içinde insan davranışlarının bir sonucu olagelmiştir (A.g.e., s. 60).

özgürlüğe müsaade eder. Kurumsal teorinin, her biri sanatın yapabileceklerine dair birer tekil bakış sunan eski teorileri bir araya getirmesinde bir anlam vardır.” (Dickie, 1997, s. 110)

Sınıflandırıcı yaklaşım, değerlendirmenin bir önkoşulu olarak rol oynuyor görünse de tek işlevi bu değildir. Yaklaşımın bir kurum olarak sanat dünyasına atıfta bulunuyor olmasının daha fazla dikkat edilmesi gereken önemli etkileri vardır. Ayrıca, estetik teorinin rolünü nasıl anladığımız ve sanatsal faaliyetlerin netleştirilmesi hususunda da önemli sonuçları vardır. Sanat faaliyetini kurumsal olarak tanımlamak, kurumun yapısının hem nasıl işlediğini hem de nasıl işlemesi gerektiğini, sanatsal yaratıcılık ve özgürlük talepleri doğrultusunda anlamamızı gerektirir- ki Weitz’in ve Dickie’nin korumak için önem verdiği de budur.

İlk olarak, kurumsal teorinin estetik teori anlayışımıza etkisine bakalım. Weitz’in de önerdiği gibi estetik teorileri sanat eserlerinin diğer teoriler tarafından atlanmış özelliklerine işaret eder. Örneğin bir teori diğerinin yaptığı sanat tanımını çok kısıtlı olduğunu düşündüğü için çürütme amacı güder. Fakat tüm teorilerin yaptığı bu mudur? Eğer sanatın kurumsal yapısı bağlamında daha temel bir sanat anlayışı varsa, her zaman orada olan (en azından yakın tarihte) fakat fark etmesi zor olan bir yapı, diğer estetik teorilerin bu yönü için daha fazla kanıt olabilir mi? Dahası, bu teoriler sanatın kurumsal yapısı üzerine tartışma adına bir şey eklemiş olabilirler mi? Belki şimdi, bu klasik teorileri farklı bir yolla (sınıflandırma ve değerlendirme arasındaki ayrımla tutarlı, sanatın kurumsal teorisini destekleyen, ve sanat felsefecisinin ilerleyebileceği bir yolla) nasıl okuyabileceğimize bakmaya değer görüyorum.

1.3. Tolstoy ve Collingwood’a Dönüş

Dickie klasik sanat teorilerinin, sınıflandırma ve değerlendirme yöntemleri arasındaki ayrımı birleştirmeye çalışmasıyla büyük bir yanlış anlamamanın içinde olduklarında ısrar eder. Dolayısıyla Dickie, Collingwood’un ve Tolstoy’un görüşlerinin modern sanat teorisine hiçbir

şey katmadığını düşünür. Fakat ben yine de bu iki görüşün kurumsal teori açısından destek oluşturduğunu düşünmekteyim.

Sanat Nedir?'de Tolstoy teorisini ahlâki ve dini bir ifade olarak sunar ve ona göre sanat toplumun ahlâki durumunu iyileştirecek bir araç görevi görür. Tolstoy'a göre sanatın en temel özelliği bulaşma (*infection*) durumudur, bu sayede seyirci sanatçıyla aynı ahlâki duyguları ve bakış açısını paylaşabilir ve geçiş (bulaşma) ne denli güçlüyse, o denli üstün bir sanatla karşı karşıyayız demektir.⁷ (Tolstoy, 2007, s.168) Ona göre bu durum sanatın sahip olması gereken temel özelliğidir ve ancak bu özellik sağlanırsa sanat toplum için tehlike oluşturmaz. Tolstoy'un bakış açısına göre, sanat elit sınıfa hitap etmeyi (Richard Wagner'i bu eylemi yaptığından dolayı da suçlayarak eleştirir) amaçlamaktadır ve böyle bir sanat anlaşılacak için çok süslü ve zordur, ayrıca ortak halk kültüründen de uzak durmaktadır. Toplumsal bağları ve sosyal harmoniyi dışlayan sanat tam olarak bir sanat sayılamaz, ve bu bağlamda toplumu bölen negatif bir güç oluşturmasından ötürü sansürlenmeye ihtiyacı vardır. Bir ifade aracı olarak işlev gören nesnenin özellikleri ifadenin kendisi kadar önemli değildir (aslına bakılırsa nesnenin kendisi neredeyse vazgeçilir bir durumdadır).

Tüm bunlar Tolstoy'un bu görüşlerinin belirgin özellikleri olmakla beraber (ki bu özellikler sanat felsefecileri tarafından azımsanmayacak düzeyde ilgi gösterilmiş özelliklerdir) teorinin daha fazla ilgi gösterilmesi gereken başka yönleri de vardır. İlk olarak, Tolstoy'un kendi yorumunu geliştirmeden önce estetik teorisinin genel tarihini göz önünde bulundurması önemlidir; çünkü Dickie'nin sınıflandırma üzerine düşünceleri ve Weitz'in estetik teorisinin doğası üzerine iddialarıyla aralarında belirli bir paralellik gösterir. Estetik teorisinin doğası üzerine Tolstoy:

⁷ Geçiş (bulaşma) ne denli güçlüyse, o denli üstün bir sanatla karşı karşıyayız demektir. Bir sanat yapıtı yaratandan yapıtı alımlayana (algılayana) geçişin (geçişin az ya da çok olmasını) üç koşul belirler: "1. Aktarılan duygunun ne kadar kendine özgü, ne kadar sıra dışı olduğu, 2. Aktarılan duygunun ne kadar açık, net bir biçimde aktarıldığı, 3. Sanatçının içtenliği (yani aktardığı duygunun, sanatçının kendi içinde hangi güçte boy verdiği)"

“Bütün estetik bu plan üzerine yapılandırılıyor. Gerçek sanata bir tanım getirmek, sonra da falanca türden yapıtlar bu tanımın kapsamı içine giriyor mu, girmiyor mu ve buradan yola çıkarak da sanat nedir, ne değildir konusunda bir yargıya varmak yerine, belli bir grup insanın -her nedense- hoşuna giden belli birtakım yapıtlar sanat sayılıyor ve sanatın tanımı da özellikle bu yapıtları içine alacak biçimde yapılıyor.” (Tolstoy, 2007, s. 43)

Bu pasajdaki görüşler Dickie'nin sanat anlayışına sınıflandırıcı yaklaşımı taşımasının nedenleriyle şaşırtıcı derecede benzerlik göstermektedir, yani belirli çıkarılara hizmet etmesi için sanatın tanımını ortaya koymak. Fakat Dickie için söz konusu değerlendirici teoriler bir çeşit tehlike kaynağı oluşturmaktan ziyade teorik olarak hatalıdır. Tolstoy ise sanatın ahlâkî etkisiyle daha çok ilgilidir ve “sanatın insana bulaşabilen son derece tehlikeli bir şey olduğunu, sanat denen şeyin hayatımızdan sökülüp atılmasının vereceği kaybın, sanata izin vermenin vereceği kayıptan çok daha az olacağı düşüncesine yakın durmaktadır. (Tolstoy, 2007, s. 5) Buradaki tüm farklılıklara rağmen, sanatı tanımlamanın neden kabul edilemez olduğu hususunda Tolstoy ve Dickie'yi aynı sayfada tartışmak yerinde olacaktır.

İkinci olarak, Tolstoy Rus sanat endüstrisi üzerine ilginç eleştiriler sunmaktadır ve bu eleştirilerin sanatın kurumsal yapısına yönelik eleştiriler olarak da okunması mümkündür. Tolstoy'un sanat piyasası ile ilgili ana tartışması, seçkin bir sanatın alt sınıf işçilerinin yoğun çabayla yarattıkları şeyleri genellikle değersiz kılmasıdır. Sanatçılar işçilere bağımlıdırlar “hem de yalnız sanat üretim alanında değil, çoğunun sürdürdüğü lüks yaşamlarında da...” (Tolstoy, 2007, s.11) Marxist bir bakış açısıyla, sanat yaratan işçiler onun anlam ve etkilerinden uzak kalmış böylelikle bu tür bir sanatın yaratımı yabancılaşmış emeğin bir formu olmuştur; çünkü “çalışan halkın çok büyük bir kesimi için bizim sanatın, hem pahalılığından dolayı ulaşamaz, hem de bütün emekçi kitlelerin içinde bulunduğu çalışma koşullarına yabancı bir avuç insanın duygu dünyalarını yansıtan içeriğinden dolayı anlaşılabilir olduğu ortadadır.” (Tolstoy, 2007, s.75) Bu nedenle, kitleleri sömüren kapitalist rejimin bir çeşidi olarak işlev gören sanat piyasası

için bir şeyler korkunç şekilde yanlıştır ve sanatın ihtiyacı olan şey onu yaratanlar tarafından ulaşılabilir ve uygulanabilir olmasıdır.

Tolstoy sanatı, sanatçı ve seçkinlerin elinde emekçilerin kapitalist sömürüsüne neden olduğu konusuyla devam ederken, aynı zamanda sanatı kendi zamanından bir fahişeye benzetir. Ona göre, “Ne kadar acı olsa da kabul etmek zorundayız ki, mensubu olduğumuz yüksek çevrenin sanatının durumu, salt ana olması için kendisine bahşedilmiş dişilik çekiciliğini, haz düşünlerine satan kadınların durumuna benzer.” (Tolstoy, 2007, s. 208) Sanatın bu yönü Tolstoy’un sınıfı her ne olursa olsun belirli bir ahlâki ruhla insanlara bulaşmasının sanatın gerçek işlevi olduğuna dair düşüncesi ile uyumsuzdur. Bu nedenle sanat piyasasının bu sonuca olanak sağlayacak şekilde yeniden yapılanmaya ihtiyacı vardır. Bu da Tolstoy’u sanatın geleceğine ilişkin şu sonuca götürür, “geleceğin sanatının ürettikleri işlere karşılık para alan ve sanattan başka bir şeyle uğraşmayan profesyonel sanatçılar tarafından üretilmeyecek olmasıdır...Geleceğin sanatçısı kendi geçimini kendi sağlayacak, sıradan insanların yaşadıkları gibi yaşayacaktır.” (Tolstoy, 2007, s. 214)

Tolstoy’un düşünceleri tartışmalı olmasına karşın önemlidir, çünkü Tolstoy kendi zamanının sanat piyasasının politikası ile mücadele etmektedir. Weitz sanat teorilerinin diğer teorilerin yetersizliklerine doğru yönlendiğini savunmuştu. Fakat teoriler bazen önceki estetik teorilerin yetersizliklerine odaklanmaktansa sanat dünyasının pratik ve kurumsal yapısının bir eleştirisini de sunabilir ki bunu Tolstoy’da açık bir şekilde görebiliriz. Weitz’e meydan okuyarak Dickie, sanatın temel bir sınıflandırıcı anlayışa sahip olduğunu ve sanat eserlerini sürdürülebilir kılan kurumsal bir yapısı olduğunu gösterir. Fakat Dickie bu yapıya dikkat çekerek aynı zamanda bizlere klasik sanat teorilerini yeniden yorumlayabileceğimiz bir araç sunmaktadır. Onlar sınıflandırmacı yaklaşıma katılma pahasına değerlendirmeci kriterleri sürdürmekte olabilirler. Ama aynı zamanda sanatın kurumsal yapısının sorununun, işlevinin ve öneminin daha iyi anlaşılabilmesi için bir araç sunmuşlardır.

Collingwood'un sanat teorisi de (farklı nedenlerle de olsa) Tolstoy'un teorisi gibi eleştiri ve tartışmalara konu olmuştur ve onun teorisi aynı zamanda Tolstoy'un çalışmalarında da bulabileceğimiz benzer kaygıları paylaşmıştır. *Sanatın İlkeleri*'nde Collingwood estetik tarihi teorisindeki belirli kavramsal hataları fark etmiştir. Onun hata olduğuna inandıkları sanatın teknik teorisinin ve sanatın sihir (*magic*)⁸ ve salt eğlenceden ibaret olduğuna yönelik ortak algının bir sonucudur. (Collingwood, 1938, s. 284-282) Collingwood için asli sanat (*art proper*) hayatımızı nasıl yaşadığımızla bağlantılı, aradığımız şeyin ne olduğudur. Asli Sanat iletişimin bir tür ifade etme ve hayal gücü dilidir ve sanatçı kendi toplumundaki ortak bilinci çağrıştıran bir temsilci gibi davranır. Sanatsal yaratım sanatçı ve seyircisi arasındaki ortak işbirliğinin bir türüdür. Tolstoy'la benzer şekilde Collingwood da kötü sanatın (*bad art*) sanat sayılmaması ve yasaklanması gerektiğini savunur. Ona göre “Sanat bir lüks değildir, ve kötü sanat tolere etmek için zaman ayırabileceğimiz bir şey değildir,” çünkü “kötü sanat (yozlaşmış bilinçle eşdeğer tutulabilir), gerçek bir *radix malorum*'dur”. (Collingwood, 1938, s. 284-285) Burada görebileceğimiz gibi Dickie'nin, Tolstoy ve Collingwood'u kötü sanatın sanat sayılmayacağını söyleyerek değerlendirme ve sınıflandırma anlayışlarını birleştiriyor olduklarından ötürü suçluyor olması muhtemeldir.

Fakat yine de, bu nispeten sığ bir eleştiri olacaktır. *Sanatın İlkeleri*'nin önsözünde, Collingwood sanatçıların neden kendilerini estetik teoriyle ilgilenirken bulduklarını açıkladığında kurumsal eleştirinin bir türü açısından kendi projesini haklı çıkarır:

“Estetik teori, sanatçıların şimdi ve burada kendilerini buldukları durumdan ortaya çıkan belirli sorunlara düşünerek çözüm bulma çabası olmalıdır. Bu kitapta sunulan her şey, sanatın 1937 İngiltere'sindeki durumuyla doğrudan ya da dolaylı, pratik bir bağlantısı olduğu inancı ve başta sanatçılar ve ardından sanata ilgileri canlı olan kişiler tarafından faydalı bulunacağı umudu ile kaleme alınmıştır”. (Collingwood, 1938, s. vi)

⁸ Sihire örnek olarak savaş dansı gibi bir irtüel ya da benzer bir ritüelin kaynağı gösterilebilir.

Belirli bir tarihsel döneme yönelik olduğundan, benzer bir şekilde belirli bir kuruma ya da sanat dünyasına yönelik olduğunu söyleyebiliriz, yani 1930'ların İngiltere sanat dünyasından bu güne. Collingwood'un sanatın doğası üzerine düşünceleri onu, sanat dünyasının asli sanatın gelişmesine izin verecek şekilde yeniden yapılandırılması gerektiğini önermeye götürmektedir. Estetikçilerin rolü şimdiki sanat dünyasının böyle bir kavramın gelişmesini engelleyen özelliklerini kapsamaktadır, böylelikle bazı problemlerin çözümü işleme konulabilir.(Collingwood, 1938, s. 325) Collingwood estetikçilere şu soruyu sorarak teorik araştırmasını sonlandırır: “ Bu kitapta mevcut durumun üzerinden ileri bir teoriye nasıl gidilebilir ve yakın gelecekte sanatçılar tarafından yol nasıl aydınlatılabilir?” Soru bu teorinin diğer teorilerle ne kadar bağlantı kurduğu değil, bunun yerine sanatın gerektiği gibi gelişmesine izin vermeyen şimdiki sanat dünyasındaki pratik değişikliklere sebep olan şeyler konusunda ne yapabileceğimiz üzerinedir.(Collingwood, 1938, s.325) Böylece, Collingwood'un teorisini, estetikçilerin görevinin bu sorulara cevap vermeye çalışmak olduğunu işaret ettiğini göz önüne alarak, sadece teorik detaylara odaklanmak yerine sanatın kurumsal yapısına daha yakından bakmak olarak yorumlayabiliriz.

Hem Collingwood hem de Tolstoy kötü sanat adına herhangi bir alan ayırmaya gerek görmezken, aslında iyi sebepleri vardı. Kötü sanatın toplumda bozulmaya yol açtığı fikri etrafında dolaşıyorlardı.⁹ Fakat katılmasak bile, Collingwood ve Tolstoy'un sanatın kurumsal yapısıyla ilgili sorunlar üzerine görüşleri onlara yer vermeye değerdir. Bu teorisyenler değerlendirme ve sınıflandırma arasındaki ayrıma keskin bir şekilde ihtiyaç olduğunu görememiş olsalar da, sanatın kurumsal yapısını belirli bir ölçüde tanımışlardır ve estetik teoriye yön veren, sanatın kurumsal yapısının işleyiş yolunun bazı problemlere sahip olduğunu göstermişlerdir. Kısacası bu iki teorideki hataları ve arızaları okumak yerine, Dickie'nin de uğraştığı gibi onları normatif kurumsal teoriler olarak okuyabiliriz. Onlar yaklaşımlarında

⁹ Dickie sanatın toplumdaki olumsuz etkisi üzerine ya da toplumdaki faydası üzerine herhangi bir varsayımda bulunmamıştır.

sanatın ilgi göstermeye değer olduğunu düşündükleri ve daha önceki teoriler tarafından gözden kaçırılmış özelliklerini (Weitz'in savunduğu gibi) ayırsalar da, bu durumu onların yaptıkları tek şey olarak okumak kuşkusuz yetersiz bir bakış açısı sunacaktır. Böylelikle, onların teorileri Dickie'nin kurumsal teorisiyle onun da düşündüğünden daha fazla ilgili hale gelir. Tanımlar üzerinden çalışmamış olsalar da, fakat bizlere sanatın kurumsal yapısını neden tanımamız ve eleştirmemiz gerektiğinin yolunu açmışlardır.

Dickie Weitz'in tanımsal meydan okumasıyla buluşarak bize bu projeyi neden devam ettirmemiz gerektiğini gösterir. Bu anlamda, söz konusu teorik ayrımı kavramsallaştırmanın bizim için zorluklarından bağımsız olarak, değerlendirmenin, sınıflandırma için bir önkoşul olarak görev yaptığını söyleyebiliriz. Sınıflandırma yönteminin değerlendirici teorilerin kısıtlayıcı vasfı açısından dengeleyici bir teori olması önemlidir ve bu bağlamda sanatsal değerlendirmenin karmaşık faaliyeti daha iyi anlaşılır ve sanatsal değer in özgürleşmesi kolaylaşır.

2. SANAT DÜNYASI

Sanat dünyası tam olarak neyi temsil etmektedir? Kavrama bakıldığında ilk aklı gelenler, üretime bağlı olan ve kendi geçimlerini sağlamak için sanatla ilgilenen birçok sanatçı, sanat meraklıları ve ayrıca bu insanların işlerini yürüttüğü resmi ya da resmi olmayan kurumlardır. Fakat kavram salt bu üyelerin toplamından daha fazlasına sahip. Sanatın kurumsal teorisinin yükselişiyle sanat dünyası, felsefenin ilgi odağı haline gelmiştir. Bu bölümde gösterilmeye çalışılacak olan, kavramın açık olarak neyi temsil ettiği ve ayrıca sanat teorisinde nasıl bir işlevi olduğuna dair tartışmalardır. Dickie bizlere, tüm *sanat dünyası sistemlerinin* bir toplamı olarak tanımladığı *sanat dünyası* resmi sunar ve bu sanat dünyası sistemleri genel olarak “sanatçı tarafından sanat eserinin sunumu için bir çerçeve”dir. (Dickie, 1997, s.71) Ancak Dickie bu alanda en iyi tanınanlardan biri olsa da, teorisinde kavramı kullanan tek felsefeci değildir.

Sanat dünyasının felsefi teorileri ya da sanatın kurumsal teorileri, genel olarak sanatçılar için kafa karıştırıcı olan eserlerin, kamusal olarak sergilenmesini içeren koşullara karşılık olarak ortaya çıktı. Ve bu teoriler, geleneksel sanat teorilerine meydan okuyan eserleri, yeni ve etkileyici biçimde kavramsallaştırmaya olanak tanıdı. Bu bölümde özellikle Arthur Danto'nun teorisine itirazları gözden geçirerek başlayacağım. Sanatın kurumsal teorisinin bir anlamda kurucusu olan Danto, sanat tarihindeki bu kendine özgü dönemi yenilikçi ve ilgi çekici biçimde yorumlamıştır. Dickie'nin kendi teorisi üzerinde Danto'nun etkisinin olduğunu kabul etmesine karşın; onun ve Danto'nun sanat anlayışları arasında bazı gerilimler vardır.¹⁰ İki teori arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları, sanat dünyası kavramını netleştirilmesi ve sanatın doğası üzerinde nasıl uygulanması gerektiğini ana hatlarıyla açıklamaya çalışacağım.

Bu analizler yoluyla, sanatı tanımlama çabaları ve bu çabalara karşılık gelen sanat dünyası yaklaşımı arasındaki önemli fakat bir şekilde ihmal edilmiş ilişkiye dikkat çekmeyi umuyorum. Basitçe söylemek gerekirse, sanat belirli yollarla tanımlandığında sanat dünyası sorunsallaştırılabilir. Sanat dünyasının işleviyle bağlantılı olarak normatiflik örnekleri ortaya çıkar ve bu durum Collingwood ve Tolstoy'un teorilerinde tespit edilebildiği gibi benzer ölçüde Danto'nun teorisinde de görülebilir. Bu örnek sanat teorisi tarihini düşünme şeklimizi değiştirebilir. Bu durumu, arka arkaya yaşanmış tanımsal başarısızlıklar olarak değil, sanat dünyası nasıl işlerin bir dizi önerisi olarak okumak mümkün. Ancak bu okumadan sonra, bizler sanat felsefecisinin rolü üzerine farklı şekilde düşünebilir ve onların belirlediği ve çözmeye çalıştıkları problemin kaynağının sınırlarını genişletebiliriz.¹¹ Bir sonraki bölümün büyük

¹⁰ Bu bilgi için, bkz George Dickie, *Art and Value*, Maldon, MA: Blackwell,2001:7, George Dickie, *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press,1997:10-27.

¹¹ Burada şunu belirtmeliyim ki, sanat felsefecileri sadece sanatı tanımlamakla ilgilenmemişlerdir fakat bu tema en baskın temalardan biri olmuştur. Weitz'in çalışmasının etkisine rağmen, günümüzden birçok sanat felsefecisinin bu sorunsala ilgisi devam etmektedir.

çoğunluğu bu tartışmanın ayrıntılarıyla ortaya konulmasına ayrılmıştır ve bu bölümün amacı bu tartışmanın gerçekleşebileceği zemini hazırlamaktır.

2.1. Danto'nun Sanat Teorisi ve Tartışmalı Nesnelere¹²

Sanat dünyasında açık bir felsefi tanımlamaya ihtiyaç ilk olarak 1917 tarihinde ortaya çıkmıştır diyebilirim. Bu tarih, Marcel Duchamp'ın New York'daki bir tesisat dükkânından sergilemek amacıyla satın aldığı bir pisuvarı 'R. Mutt 1917' takma ismiyle imzaladığı tarihtir. Bu nesneyi Arthur Danto'dan alıntılanmak gerekirse nesne "hareketsiz bir kaplumbağa gibi"dir (Danto, 2005, s.32). Serginin düzenleyicileri¹³ "R.Mutt" imzalı bir pisuvarla karşılaşınca, bu eseri sergileme konusunda kuşkuya düşmüş ve hatta Duchamp'ın da üyesi olduğu kurul, eseri reddetmiştir. Bunun sebebi, nesnenin herhangi bir sanatsal niteliğe sahip olmamasıdır; ayrıca nesnenin kendisinin, sanatçılar ve sanat uzmanlarına yönelik, metaforik anlamda bir tokat etkisine sahip olduğu da düşünülebilir. Burada Duchamp'ın gerçek niyetini tespit etmek zor olsa da, daha önceki eserinin (*Merdivenden İnen Çıplak* 1912) yine reddedilmiş olması, Duchamp'ın *Çeşme*'yi sunuşunda etkili olan olaylardan biri olabilir. Dahası komiteye sunulan tüm eserlerin kabul edilmesinin amaçlanması Duchamp'a eyleme geçme konusunda ilham vermiş olabilir.

Bazıları için böyle bir nesne, sezgisel olarak, tamamen bir sanat eseri olamazdı, diğerleri içinse *Çeşme* sanatsal ilgiye layık olmasıyla diğerlerinden ayrılmıştı. Öyleyse bu tartışmayı, en azından felsefi açıdan özellikle ilgi çekici hale getiren nedir? Burada nesnenin kendisinin varlığı, sanatın tanımlanması sorunu adına başlı başına bir konudur. *Çeşme*, varlığını sanat olan ve olmayan arasındaki sınırdaki konumlandırır. Bunu da seyirciye, bir nesneyi sanat yapanın ne

¹² Burada tartışmalı nesnelere Duchamp'ın *Çeşme*'sine ve Warhol'un *Brillo Kutuları*'na atıfta bulunulmuştur. Ancak bu dönemde kavramsal meydan okumalara açık birçok eser ortaya çıkmıştır. Daha anlaşılır olması adına bu süreçteki diğer alt türlere (Dada, Neo-Dada, Neo-Expressionism, Pop Art, and Kavramsal Sanat) referans vermektan kaçındım.

¹³ Hanging Committee of the Independents Exhibition of 1917.

olduğunu tekrar ve tekrar sorarak başarır. *Çeşme* bir “hazır-nesne”dir (*ready-made*), Duchamp’ın imzası ve nesneyi bir galeriye yerleştirmesi dışında hiçbir sanatsal özelliğe sahip değildir. Ayrıca imzanın ve absürd bağlamdaki konumunun dışında *Çeşme*, New York veya başka yerlerdeki erkekler tuvaletlerindeki pisuvarlarla birebir aynıdır. Kanımca burada artık bir nesneyi sanat eseri yapan öğelerin ne olduğunu değil; bu sorunun ötesini düşünmek gereklidir.

Benzer özellikleri Andy Warhol’un *Brillo Kutuları*’nda(1964) da tespit edebiliriz. ABD’nin en gözde sabun tozu markası olan Brillo’nun kutuları, Warhol tarafından görsel ve duyuşsal olarak birebir kopyalanmıştır. Duchamp’ın *Çeşme*’si gibi Warhol’un *Brillo Kutuları* da, aynı tanımlama sorunu zemininde, bir kısım tarafından kabul edilirken diğerlerince sanat eseri olarak kabul edilmemiştir. Warhol’un nesnelere Danto’ya, bu nesnelere yarattığı kavramsal bulmacayı çözmesi adına ilham kaynağı olmuştur:

“İlk olarak bir kişinin sanat tarihinin yapısına dair bir fikri olması gerektiğini fark ettim... Ardından da kimliklerini sanat eseri olarak oluşturmalarına referans oluşturacak, özgürleştirici bir teoriye ihtiyaç duyduklarını. Bana öyle geldi ki, bu ikisi olmadan, kimse Brillo Kutusu'nu sanat eseri olarak göremeyecekti ve bunun için de sanat dünyasını oluşturan sanatçılar ve diğerleri ile kavramsal bir atmosferde, yani 'nedenler diskurunda' faaliyet göstermesi gerekecekti.” (Danto, 1992, s.5)

Bu teorinin özelliklerini açıklamadan önce, bu bulmacaya daha dikkatli bakmak gerektiği kanısındayım. Bu nesnelere Danto için ilgi çekici kılan, olağandışı şekilde, bu nesnelere sıradan nesnelere ayırt edilemez oluşudur. Bu yüzden artık mesele sanatın ne olduğu sorusunu yanıtlamak değil; özelde sanatı yapanın ne olduğu sorusudur. Duchamp ile bu soru artık, sanatın ne olduğunu belirleme değil; ayrıca, pisuvarlar birer sanat eseri

değilken özellikle bu pisuvarın nasıl sanat eseri olduğunu belirlemek olmuştur. (Danto, 2005, s.14) Nesnenin bir sanat eseri olarak varlığının mümkün olması için, fenomenal özelliklerinden daha farklı bir şeyleri var olmalıdır. Danto'ya göre böyle bir ayırt edilemez farklılığın sorumlusu, nesnenin ontolojik olarak yer aldığı bağlamdır: “Bir şeyi sanat olarak görmek, gözün göremediği bir şeyi gerektirir – bir sanatsal kuram atmosferini, bir sanat tarihi bilgisini: bir ‘sanat dünyası’nı.” (Danto, 1964, s.580)

Danto'ya göre bir nesneyi sanat eseri yapanın ne olduğunu ve değerini onunla özdeş kılanın ne olduğunu saf bir biçimde belirleyen, içinde yer aldığı kurumsal atmosferdir. Onun için bir nesneyi sanatın dünyasına kabul ettiren kuramdır. Bu açıklamada, Danto'nun kuramla neyi kastettiğini anlamaya çalışmak önemlidir. Burada kuram, sanat tarihi teorisi gibi görünür; fakat bu teori tartışmalı nesnelere sanata kabul edilmesiyle birleştiğinde yetersiz kalır. Önceki teorilerin yetersizlikleri belirgin şekilde dışlanmalarına neden olmuştur. Peki tartışmalı nesnelere sanata kabul edilmesini kucaklayacak nasıl bir tür teori başarılı olacaktır?

Danto ilk olarak taklit kuramına karşı çıkar ve bu kuramın birçok sorunu barındırdığını savunur. Buradan ayna-imgelerin birer sanat eseri sayılabileceği sonucu çıkar ki çoğu sanatçı bu anlayışla eserlerinde doğayı taklit etmeyi seçmişlerdir. Danto'ya göre bu kuramdaki kırılma noktası fotoğrafın icadıdır ve bu zamandan sonra yeni kuramlara ihtiyaç duyulmaktadır. Danto'nun yaklaşımı bizlere çağdaş sanatı anlamakta çok daha geniş bir alan açmaktadır. Burada karşımıza sanatın gerçeklik kuramı çıkmaktadır, bu kuramda tartışmalı nesnelere nasıl sanat eseri sayılacağına bir açıklaması olanaklı kılınmıştır. Artık nesnenin kendisi sanat eseri statüsüne erişmektedir. Çözümleyici bir felsefeci olan Danto'nun amacının, Warhol gibi sanatçıların eserlerinin sanatsal başarısına açıklık getirmeye çalışmak olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Danto, sanat eseri olan ve olmayan nesnelere arasındaki farkın kültürel bir yolla oluştuğunu savunmaktadır. İşte burada sanat dünyası kavramı bu tartışmanın çözülmesi

adına bir temel oluşturmaktadır. Danto'ya göre bir nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmesini sağlayan şey kültürel dünyanın içinde varolan egemen sanat kuramıdır.

Danto'nun sanat tarihine bakışı, bir teorinin diğerini izlemesi şeklindedir ve bu teorilerin hepsi de tarihte bir noktada kendilerini ispatlamışlardır. Bunların ilki köklerini Platon'un sanat anlayışındaki *mimesisten* alan taklit kuramıdır. Gerçeklik teorisi, sanatın sadece taklitten ibaret olmadığını, kendi gerçekliğini ortaya koyduğunu vurgular. Post-Empresyonist sanatın kolayca taklit kuramına dahil edilemiyor oluşunun sonucu ortaya çıkmıştır.¹⁴ Fakat bu yer değiştirme sadece bir teorinin diğerinin ardından gelmesi değildir. Bu daha ziyade daha geniş ve kapsayıcı bir sanat kuramına doğru bir nevi iç ilerlemedir. Taklit ve gerçeklik kuramlarının her ikisi de, sanatın doğasının kendine has ifadesini içeren; bir nevi bozulmuş, oynanmış bir yansıması gibidir. Sanat eseri ise, sanatçının kendi bakış açısının göstergesi olan fikir ya da düşüncelerin bir ifadesidir. Sanat eserlerinde, sıradan bir nesneyi farklı bir şekilde görmemizi sağlayan, kendine özgü bir tanımlama vardır. Sanatçının sanat yaparken kullandığı metaforik ifadeyi ortaya çıkararak da bu tanımlamadır. "Bir tanımın diğerine göre kabulü bir dünya için diğerinin değişmesinde etkilidir" (Danto, 1964, s.578) ve sıradan nesne -bir pisuvar ya da bir kanvas olsun- bir sanat eseri haline bürünür. Öyleyse, sanat eserinin tanımlanması onun içinde yer alan belirli bir tür sanat yapıtının kimliğini tanıma meselesidir.¹⁵

Danto'nun teorisinin kritik bir özelliği, sanat eserinin o sırada varolan teoriyle bağlantılı olması fikrine dayanır. Bazı sanat eserlerinin varlığı ancak tarihin belirli zamanlarında mümkündür. Danto'nun *Le Cravat* örneğini ele alalım:

¹⁴ Sanat teorisi tarihini Danto, ayrıntılı biçimde ele almıştır; bkz: Arthur C. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Ayrıntı Yayınları, 2012.

¹⁵ Bu ayrımı biraz daha netleştirmek adına, sanat yapıtının kimlik süreci, sanat kuramı tarihinin iyi anlaşılmasıyla kolaylaşan bir süreçtir ve bu kimlik, yorumlama yoluyla ayırt edilebilir.

Her durumda, diyelim ki ölüm döşeginde Picasso, hâlihazırda muazzam olan antolojisini taçlandırmak için, kendisine bir kravat yapmaya karar vermiş olsun. Bunu, şu şekilde betimlemeye çalışacağım: Tabii yıllardır kravat takmamış olan Picasso, eski kravatlarından birisini bulur ve onu parlak mavi bir renge boyar. Boya dikkatlice ve pürüzsüz bir şekilde uygulanır ve bütün fırça darbeleri temizlenir. Bu adeta (le peinture) yadsınmasıdır zira o boya ve fırça darbeleri, zamanında 1950'lerin New York resmini, başlı başına bir akım olarak tanımlamıştır. (Danto, 2012, s.60)

Aynı örneği Cezanne üzerinden düşünelim: Danto'ya göre Picasso'nun kravatının bir sanat eseri olması mümkündür; Cezanne'nin çalışmasının ise değildir. Bu ayırt edilmesi zor ayrımın nedeni, sanatçıların sanat tarihindeki farklı pozisyonlarıdır. Cezanne kendi zamanında özgün ve yenilikçi bir sanatçıyken; başka bir tarihsel evrede aynı vasıfları taşımayacaktır. Diğer taraftan Picasso'nun kravatı, çağdaş sanatta bir eğilimin yorumu olarak okunabilir. Bu tarz yorumlar, sadece sanatın kendi nesnesinin konusu haline geldiği, yakın sanat tarihinde mümkün olabilir. Biraz daha netleştirmek gerekirse, Picasso'nun sanatının içsel yapısı ve içinde bulunduğu zamanı, sıradan bir nesneyi *Le Cravat*'a dönüştürürken, Cezanne'nin "sınırları ve alanı onları dönüştürmeden keşfetmekten, boyayı elma ve dağ yapmak için kullanmaktan başka bi seçeneği yoktu." (Danto, 2012, s.67)

Çeşme ve *Brillo Kutuları* gibi nesnelere *Le Cravat*'a benzer, onlar da sadece belirli bir tarihsel dönem içinde sanat eseri olarak kabul edilebilirler ki bu dönem, teorinin kilitlerinin açılmasında önemli bir kavram olan sanat dünyasının yükselişe geçtiği dönemdir. Bu tartışmalı çağdaş nesnelere, sanat tarihinde ilk defa çok belirgin bir şekilde teorik kurallara uygun olarak sergilenirler. Böyle bir sergileme, ancak sanatın doğasında giderek bir keyfilik yaşandığı bir dönemde mümkündür, dolayısıyla birçok tartışmanın konusu olmuştur. Çağdaş sanattaki bu

kavramsal krizde Danto, bildiğimiz anlamda sanat tarihinin sonunu görür ve ona göre, sanat bu noktaya ulaştığında, artık yüzünü felsefeye dönmesi gereklidir. Hegel'in sanatın sonunda felsefeye dönüştüğü fikrinden etkilenerak Danto, sanat tarihinde felsefi aydınlanma yönünde bir tür iç gelişme yaşandığını belirtir. Böylelikle sanatın gerçek doğası afişe olmuş olur.

Danto teorisinin devamında, sanat eserinin tanımlanması için bir araç sunar. Ancak, sanatın tanımlanması için sınıflandırma yöntemiyle ilgilenmez; sınıflandırma yöntemi yerine, sanatı tanımlama adına daha eleştirel olan yorumlamayı koyar. Yorumlamadan kasıt, bir nesneyi sanat eseriymiş gibi ayıran bir yöntem değildir. Yorumlama, “sanatsal tanımlamanın etrafında döner” ve dolayısıyla standart bir doğruluk barındırdığı sürece, doğru yorumlama, teorisinin gereksinimleriyle uyumlu olmalıdır. Dolayısıyla bu durum, nesnenin içinde yer alan belirli bir tür sanatsal tanımlamanın ortaya çıkmasını sağlar. (Danto, 2005, s. 41) Danto'ya göre doğru yorumlama sanatın temelidir ve “eserin dışında bir şey değildir: eser ve yorumlama estetik bilinçle birlikte ortaya çıkar. Yorum eserden ayrılamaz ve eğer sanatçının eseri ise sanatçıdan da ayrılamaz.” (Danto, 2005, s.45) Sanat tarihine ilişkin yeterli bir anlayış ve estetik teorisinin gerçek doğası üzerine sağlam bir kavrayış, nesneyi sanat eseri olarak (mümkün olduğu ölçüde) yorumlamayı sağlar.

Sanat dünyası bir nesnenin sanat eseri olabilmesinin temelidir. Denilebilir ki Danto, estetik yargıyı evrensel bir kategori olmaktan çıkarmış, eserlerde mutlak bir ortak özelliğe ihtiyaç duyulmayan kültürel ve bağlamsal bir sanat atmosferinden söz etmiştir. Bu yaklaşım bağlamında da sanat, ‘sanat dünyası’yla ilişkisinde sanattır ve yapıt da, ‘sanat dünyası’ içinde bir sanat yapıtıdır.

O halde, bizler teori ve sanat dünyası arasında açık bir tanımlama yapabilir miyiz? Danto'nun çalışmasının çeşitli yerlerinde, sanat dünyası ya katı bir şekilde teori yüklü ya da salt sanat eserlerinin kümelenmesi olarak görünür. Bu yaklaşım göz önünde bulundurulduğunda

dünya kavramının kullanımının, büyük ölçüde metaforik olduğu söylenebilir. O halde sanat dünyası ve teori arasındaki ayırım (tabii böyle bir ayırım çizilebilirse) nedir?

2.2. Danto'nun Sanat Dünyası

Danto'nun sanat teorisinin Hegelci sonucu birçok tartışmaya tabiidir; fakat burada bu tezin amacı açısından daha önemli olan özellikler söz konusudur. Danto'nun teori ile neyi anlatmaya çalıştığına yer verdikten sonra, onun sanat dünyası kavramını netleştirmeye çalışacağım. Bu bağlamda ilk olarak şu sorular önem taşır: Danto'nun sanat dünyası, sadece sanat eserlerinin bir tür kümelenmesi yönteminden mi ibarettir ya da 'teori' ve 'dünya'nın gelişigüzel bir birleşimi midir? Danto'nun dünyadan kastı, kurumsal olmaktan çok metaforik bir anlam mı taşır? Bu noktada Danto'nun teori ve dünya arasındaki ayırımına yer vermeyi gerekli görüyorum.

Şeyleri, yörüngelere ve takımyıldızlarına ayırma ve birleştirme için bir tür kuram gerektiğinden böyle bir sorunun sorulmasının bile anlamsız olduğunu düşünüyor olsam da herhangi bir kişi dünyayla ilgili herhangi bir kuramdan bağımsız olarak dünyanın nasıl bir yer olduğu hakkında konuşabilir. Bununla birlikte, kuram olmadan bir sanat dünyasının olmayacağı açıktır; çünkü sanat dünyası mantıksal olarak kurama dayanır. Bu sebeple çalışmamız için temel olan nesnelere gerçek dünyadan ayırıp onları farklı bir dünyanın, bir sanat dünyasının, yorumlanmış şeyler dünyasının bir parçası yapan sanat kuramının doğasını anlamamızdır. (Danto, 2012, s. 155)

Burada teori ve sanat dünyası arasındaki ayırım oldukça açıktır, teorisinin sanat dünyası için bir önkoşul olmasının yanı sıra, nesnelere sanat dünyası içinde başkalaşmasının da bir koşuludur. Yine de, Danto'nun yaptığı bu ayırım, sanat dünyasının, Dickie'nin tanımladığı gibi

karmaşık kurumsal bir çerçeve olmasından ziyade; soyut teorik bir varlık olduğu sanısını ortadan kaldırmak için yeterli değildir. Kavram hala başkalaşmış nesnelere anlaşılması zor dünyasını anlatır gibidir. Öyleyse yorumlamanın ve başkalaşımın gerçekleştiği düzlemde daha karmaşık bir düzlem olan, sanat dünyasının daha pratik unsurlarında ya da kurumsal özelliklerinde durum nedir? Sanat dünyası ve teori arasındaki ayrım burada nasıl yapılırsa yapılsın, bu türden değerlendirmelerin Danto'nun teorisi üzerinde küçük bir etkiye sahip olduğu görülür. Danto sanatı idealize etmek yerine, sanat yapma pratiklerini yeterince açıklamaya çalışmış olsa da bu durum problematik görünmektedir.

Danto, Dickie'ye cevaben sanat dünyasının yapısına kendi gözünden açıklık getirmiştir. O sanatın kurumsal teorisinin keyfi görünen temellerine karşı çıkar. Danto'ya göre, Dickie'deki sanat dünyasının yapısının analizi derinlikten yoksundur, çünkü o sanat dünyasında altta yatan teoriyi tanımlamada başarısız olmuştur. Tanımlayıcı sosyoloji açısından düşünüldüğünde Dickie'nin, nesnelere sanat eseri yapan belirli bir sosyal kurum olarak sanat dünyası düşüncesine hak verilebilir. Fakat Danto'ya göre "Dickie'nin göz ardı ettiği, bir şeyi sanat yapıtı yapan nedir sorusundaki "yapan" teriminin muğlaklığıdır. Bir şeyin nasıl kurumsal da olabilen sanat yapıtına dönüştüğünü vurgular ve estetik değerlendirmelerin lehine¹⁶ hangi özelliklerin sanat yapıtını oluşturduğu sorusunu göz ardı eder." (Danto, 2012, s.115) Dickie sanat dünyasının kurumsal yönlerini doğru bir şekilde tanımlar, fakat onun gözden kaçırdığı statülerin verilmiş nedenlerinin altında yatan motivasyonlardır ya da en azından, teori ve sanatın doğası bağlamında nasıl verilmiş olduğunu gözden kaçırmıştır.

Denilebilir ki, Dickie'nin sınıflandırma motivasyonu ve tanımlayıcı niyetleri eleştirilere karşılık bir çeşit bağımsızlık geliştirmiştir. Diğer taraftan Danto, sınıflandırmayı geniş ölçekte

¹⁶ Burada Danto'nun 'estetik değerlendirmelerin lehine'den kastı, Dickie'nin takdiri, Duchamp'ın *Çeşme*'si gibi nesnelere ardındaki gerçek anlamı bozan, estetik takdirin formu ile bir tutmasıdır. Ona göre, Dickie'nin tartışmasında önerdiği gibi *Çeşme* estetik niteliklerinden ötürü takdir edilmemelidir.

açıklamakla ilgili değildir, ancak sanatı tanımlamanın belirli bir yoluyla ve takdirin arkasında yatan nedenlerin, estetik takdirin kendisinden daha önemli olmasıyla ilgilidir. “X bir sanat eseridir” deme eylemi ya da bu statüyü kazandıran kurumsal süreç, bizlere bir pisuvarın nasıl sanat eserine dönüştüğünü tam olarak açıklayamamaktadır. Bu durum eserin yüzeyinde ne olduğuyula ilgili görünürken, Danto bu davranışın altındaki motivasyonların keyfi değil teorik olduğunu ya da en azından teorik olması gerektiğini savunmuştur.

Sanat dünyasının daha pratik yönleri üzerine Danto, tanımladığı sanat dünyası teorisinin, yeteri kadar teori ve tarih bilgisine sahip bireylerin birleşmesiyle uygulanabilir bir yöntem olacağını vurgular ki bu da bizi çözümsel sanat eleştirisine götürür. (Danto, 1992, s.42) Statü belirli insanların ortak kararıyla verilmiş olabilir; fakat onlar sanatın doğasıyla uyumlu nedenlerden ötürü bunu yapmış olmalıdırlar. Aksi halde vardıkları sonuç bunun sanat olmadığı sonucu olacaktır. Danto, meşru bir statü verilmişin gerçekleşebilmesi için gerekli iki koşuldan söz eder. Birincisi, sanat tarihseldir ve bu statünün verilmiş nedenleri tarihsel olarak bir diğeriyle ilgili olmalıdır. İkincisi, sanat dünyasının bir üyesi olmak için sanat tarihine aşina olunmalı ve ‘nedenlerin söylemi’ne (Danto, 1992, s.40) katılmalıdır. Nedenlerin söylemi, üyelerin sanat eserinin doğru yorumlanmasının belirlenmesi sürecine katılması anlamına gelir. Burada kuşkusuz bir yanılma payı olacaktır ve bu ampirik olarak açık durumdayken, sanat dünyası tek başına bunu cevaplayamaz. (Danto, 1992, s.43) Burada hala doğru yorumlama için bir motivasyon ve zorunluluk vardır. Böylelikle bu söylem açık kalır ve bu artık statüleri keyfi olarak dikte etme meselesi değildir. Çoğu zaman anlaşmazlık basitçe uygulamanın zorluğu konusudur, çünkü doğru anlatıcıyı bulmak “sözleşmesini yerine getirmesi gereken bir gazeteci gibi birçok bildirim yazmak zorunda kalındığında” (Danto, 1992, s.48) yapılması kolay bir şey değildir.

Danto'nun sanat dünyasını mistik bir nesnelere dünyası olarak düşünmek yerine sanat yapma faaliyetinin gerçekleşmesi gereken doğru yolu bulmak adına normatif bir anlayış olarak düşünülmesi taraftarıyım.

2.3. Farklılıkları Üzerinden Dickie ve Danto

Bu konuya önceki bölümde değinmememe rağmen, bu belirgin farklılıklar üzerine birkaç şey daha söylemeye ihtiyaç duyuyorum. İlk önce Dickie'nin teorisine baktığımızda onun normatif herhangi bir türe bağlı kalmakla ya da sanatın değerlendirmeci yaklaşımıyla ilgilenmediğini görebiliriz. Bunun yerine Dickie, daha birincil olduğuna inandığı kavramla ilgilenmiştir, daha doğrusu kavramın sınıflandırıcı kullanımını olarak 'sanat'la ilgilenmiştir. O tüm çeşitli nesnelere tek bir tanımla açıklanabilmesini uygulanabilir bir hale getirmeye çalışmıştır. Gözlemleri onu, sanatın temel belirleyici özelliğinin kurumsal bağlamdaki konumu olduğuna, yani eserlerin seçildiği ve takdir görmesi için sunulduğu sanat dünyası sonucuna getirmiştir. Ayrıca, Dickie teorisinin sanatsal özgürlüğün korunabilmesi adına bir araç görevi gördüğünü de savunmuştur. Verilen sanatsal değerin çeşitliliğini sağlamak onun için önemli bir konu olmuştur. Bu çeşitliliği hesaba katmak ve kolaylaştırmak adına Dickie, sanat dünyası ve sanat dünyası sistemi arasında bir ayırım yapmıştır. Sanat dünyası sistemi, bir sanat eserinin sanatçısı tarafından, sanat dünyası üyelerine sunulması için bir çerçeve oluşturur ve tüm bu çeşitli sanat dünyası sistemlerinin toplamı sanat dünyasını meydana getirir. Dickie'nin sanatsal çeşitliliğe imkan tanıma konusundaki bağlılığını göz önünde bulundurursak, burada *sanat dünyası sistemlerinin*, aynı sanat kuramına bağlı bir grup bireyin açısından tanımlanmış olması gerektiğini savunuyorum. Sanat kuramı burada sanatın belirli bir tanımı olarak düşünülebilir.

Diğer taraftan Danto, sınıflandırma niyeti barındırmaz ve bizlerin sıradan ve sık sık gelişigüzel bir şekilde kullandığımız sanat kavramını korumakla ilgilenmez. Başlangıçta, Danto belirli bir sanat teorisi sınıfının doğasına katılmakla ilgilenir. Bu sınıf, batı resim ve

heykel tarihine de uygulanabilir bir sınıftır. Danto sanat eserlerinin bu özel gelenek içinde nasıl tanımlanacağını belirlemeye çalışır. Bu da onu, salt nesnelere sanat eserleri arasındaki farklılığı belirlemede, sanat dünyasının teorik bağlamının sorumlu olduğu sonucuna götürür. Fakat Danto'nun tanımladığı sanat dünyası uygulanamaz bir ideal değildir. O gerçek tanımları desteklemek bağlamında tutarlıdır. Bu bağlamda denilebilir ki, Danto'nun sanat dünyası tanımlayıcı bir şekilde uygulanabilir; zoraki olarak da normatiftir.

Ben Danto ve Dickie'nin sanat dünyasından kasıtlarının, kurumlarının sınırları ve bakış açıları farklı olsa da aynı olduğunu söylemenin adil olacağını düşünüyorum. Danto'nun 'sanat dünyası' sınırları Dickie ile kıyaslandığında oldukça sınırlıdır. Bunun nedeni, Danto'nun belirli bir tür pratik ve tarihten bahsediyor oluşudur. Dickie ise sanatın yararlanıldığı tüm farklı pratiklere atıfta bulunmuştur. Dickie'nin sanat dünyasını, sanat dünyası sistemlerinin bir toplamı olarak tanımladığını hatırlayalım. Danto'nun teorisiyle uyumlu olmayan fakat yine de sanat olarak kabul edilen birçok sanat formu mevcuttur. Bu yüzden Danto'nun sanat dünyası, bir sanat dünyası sistemi olarak düşünülürse yararlı olabilir. Ayrıca bu iki teorinin birbiriyle uyumlu olması da mümkündür.

Bu noktada Danto'nun açıklamasında vurgulanması gereken önemli bir özellik vardır. Kişilerin sanat dünyası anlayışlarında pratik unsurlar uygulamaya döküldüğünde, altta yatan teori ya da sanatın tanımına bağlı kalınması, sanat pratiği adına önemli sonuçlar doğurur ve uygulamaya kılavuzluk eder. Bu bağlantı Collingwood'un ve Tolstoy'un teorilerinde de gözlemlenebilir. Onlar da kendi mevcut sanat dünyalarının eleştirisini sağladıkları ve sanat dünyası içinde, 'şeyler nasıl faaliyet göstermeli'yi tanımladıkları sürece bu bağlantı meşru görülebilir. Sanat dünyasının oldukça dağınık, resmi olmayan bir kümeleme gibi görünmesinden bu yana, bu tarz normatif teorilerin bir bütün olarak sanat dünyası yerine, sanat dünyası sistemlerinin yapısına uygun olduğunu önerebilirim. Bununla birlikte, sanat dünyası sistemleri, kümelemenin olası olumsuz etkilerine karşı bir bağımsızlığa sahip değildir ve sanat

dünyasının kendisi, sanat dünyası sistemlerinin çeşitliliğinden ibaret olabilir. Bunlardan her biri sanatsal değerin farklı bir kavramında temellenebilir; belirli pratikler bütüne uygulandığında, içerisindeki bireysel sistemlerin başarısı üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Böyle bir uygulama için örneği, hangi sanat dünyası sisteminin ilgiye ve finansmana diğerlerinden daha layık olabileceğini belirleme gücüne sahip devlet destekli kurumlar oluşturabilir. Bu tarz kurumlar¹⁷, Dickie'nin de desteklediği bir fikir olarak, sanatta çoğulcu anlayışa uygun olabilirler. Çoğulculuğun kendisi burada bir tür değer standartıdır, hangi projeye sponsor olunacağını belirleyen pratiğe normatif olarak kılavuzluk eder. Collingwood'un, Tolstoy'un ve Danto'nun teorilerinin burada belirli bir tür pratik için sağlam bir teorik temel (ve sanat dünyası sistemi) sağlayarak kullanılması faydalı olabilir, fakat kuşkusuz bu pratiğin nasıl muhafaza edilebileceği görüşünü sağlayabildikleri sürece faydalı olacaklardır. Burada sanat tanımlarının ya da sanatsal değer kavramlarının yerleşik olarak reçete-vari olduklarını savunmuyorum. Bunun yerine böyle olabileceklerini ve böyle olduklarında sanat dünyası için yararlı bir hizmet sağlayabileceklerini düşünüyorum¹⁸.

Danto teori olmadan sanat dünyasının olamayacağını savunurken haklı olduğunu düşünüyorum ve bu iddiayı yorumlamak için bir alternatif sunma amacındayım. Genel anlamda, sanat dünyasını, çeşitli sanat dünyası sistemlerinden oluşan, resmi olmayan bir kurum olarak ele alırsak; altta yatan varsayımın, sanatın doğası ve değerinin bu kavrama rehberlik ediyor oluşu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin, Dickie'nin sanat dünyasının, sanat dünyası sistemlerinin kümelenmesinden oluşması, 'sanat'ın kullanıldığı tüm olguların, değerlendirmenin bağlamsal bünyesinde gerçekleşmesi gerektiği varsayımıdır.

¹⁷ Bu tarz kurumlara en iyi ve belki de tek örneği *Canada Council for the Arts* oluşturabilir.

¹⁸ Burada Dickie'nin aslında sanatın tanımını tam olarak yapmadığı tartışılabilir. Fakat bunun yerine o, gerçek tanımı teorisine kılavuz olarak kullanır ve çizdiği resim, sanat dünyasının, sanatın birçok değer ve anlam taşıyan kültürel bir faaliyet türü olduğu fikrine benzediğidir.

Bu teorileri bu açılardan düşünmek neden yararlı olabilir? Genel olarak, sanat felsefesinin sanatın gerçek tanımının peşinde olduğunu sanılır. Fakat bundan daha fazlası var; bu teorileri tanımsal başarısızlıklar olarak görmek ve sanat felsefesi tarihinin bir dizi hatalar barındırdığını görmek mümkün. Bu tabloyu daha olumlu bir hale getirmek ise, bu teorilerin neden formüle edildiklerini ve sanat faaliyetine dikkat çekmek ve sorunları çözmek adına nasıl bir araç olarak kullanılabileceklerini anlama girişimiyle mümkün olabilir. Herkesi tatmin edecek bir sanat tanımı yapmak kuşkusuz zor olacağı için, bizler bu girişimleri farklı bir yolla, sanat faaliyetinin nasıl gerçekleşeceği konusundaki önerilere ve sanat dünyasının eleştirisine odaklanarak kullanabiliriz. Bir sonraki bölümde teorik ayrımları netleştirmeye çalışacağım ve bu çalışmanın son bölümü olarak, Arthur Danto ile Howard Becker'ın sanat faaliyetinde estetikçinin rolü anlayışlarına ver vereceğim.

3. ALTERNATİF YAKLAŞIM

Bu bölümde ilk olarak Dickie'nin *sanat dünyası* ve *sanat dünyası sistemleri* arasında yaptığı ayrımın sanat felsefecileri arasındaki tartışmanın bazı temel noktaları konusunda nasıl bir işlevsel yol açabileceği üzerine bazı iddiaları tartışacağım. Güncel *sanat dünyası* yapısı bağlamında, bu yaklaşımın sanat faaliyetini anlamada ve normatif anlamdaki uygulamalara rehberlik etmedeki işe yarar pozisyonu sınanacaktır. Daha sonra, *sanat dünyası*'nın mevcut durumu üzerine Arthur Danto'nun ve Marx Wartofsky'nin çoğulculuk anlayışının önem kazandığı dönem üzerine görüşlerinden faydalanılarak birkaç söz daha edeceğim. Bu bağlamda sanat felsefecilerinin sanatın kurumsal yönleriyle ilgilendiklerini ve bu yönlerin duruşunun gerçek sanat tanımı formüle edebilmeyi olanaklı kıldığını savunacağım. Bu problem ise iki alternatif yaklaşım üzerinden çözülmeye çalışılacaktır. Tanımlayacağım iki yaklaşım *sanat*

dünyası ve *sanat dünyası sistemleri*'nin nasıl olduğu ve olması gerektiği hususunda net bir resim oluşturmada birbirini tamamlayacaktır.

İkinci olarak, benim görüşüme olası iki itirazı ele alacağım. Bu itirazlardan ilki, Danto tarafından gelecektir. Danto çoğulcu *sanat dünyası* anlayışında belirli tarzların felsefeye tutunmasını dışlar. Bunu da felsefecilerin sanatsal tarzların ve değerlerin farklılıklarına eşit mesafede kalamadıklarını ve tarzlar arasındaki farklılıklara bakılmadan bütün sanatsal işleri tanımlamanın peşinde olunması gerektiğini tartışarak yapar. Danto'nun bazı yönlerden doğru yolda olduğunu düşünsem de felsefecilerin tarafsız kalmalarının gerekli olduğu ve bunun mümkün olduğu konusunda yeteri kadar ikna olmuş değilim. Daha önce yapılmış bazı tanımlarla belirli bir tür sanatın anlaşılması işlevsel olmuş olabilir ve bu tanımların geniş *sanat dünyası* yapısının içinde belirli *sanat dünyası sistemlerinin* uygulanmasında güven yaratabileceğini düşünüyorum. Dolayısıyla ikinci itiraz ise sosyolog Howard Becker tarafından gelecektir. Becker, *sanat dünyası*'nin sosyolojik olarak değişken yapısında, estetikçinin ya da sanat felsefecisinin geleneksel rolünün, sanatı sanat olmayandan ayırmanın yararsızlığının mantıksal temelini sağlamak olduğunu savunur. Ben meselenin bu olmadığını düşünüyorum ve çoğulculuğun ya da değişkenliğin kabul edilmesi ne sanatı tanımlama görevinin sona erdiğine ne de önceki tanımlama girişimlerinin tamamen yararsız olduğuna işaret eder. Sanat felsefecisinin rolü sanatsal pratikleri açıklığa kavuşturma ve rehberlik etmede açıklayacağım iki yolla önem taşımaktadır.

3.1.Çoğulculuğu Anlamak

Sanat ve *sanat dünyası* üzerine şimdiye kadar ele aldığım kuramlar, *sanat dünyası*'ndaki koşullara ve olaylara cevaben sanatın yeni tanımlarını ortaya koyma çabaları olmuştur. Örneğin Collingwood, yirminci yüzyılın başlarında, sanatta ifade kaybını işaret ettiğine inandığı, sanatçılar ve *sanat dünyası*'nin diğer üyelerinin toplumsal vizyon duygularını kaybettiği

koşullara karşılık vermiştir. Danto ve Dickie kavramsal sanatın yirminci yüzyılın başından ortasına kadarki gelişiminden doğan problemlere tepki göstermişlerdir.¹⁹ Peki sanat dünyası bu günlerde neye benziyor? Eğer bir *sanat dünyası* mevcutsa, bizim kuşağımıza özgü özelliklere cevap verebilecek, hem sanatın tanımının hem de *sanat dünyası*'nın işlevinin sağlandığı nasıl bir kuram mümkündür? Arthur Danto'nun sanatın tarihsel kuramını ve Duchamp'ın *Çeşme*'si gibi kavramsal nesnelere gelişinin beraberinde sanatın sonunun geleceği fikrini hatırlayalım. Danto'ya göre, sanatta bazı kavramsal çalışmalarının yükselişi, sanatın nihayet kuramın pençesinden kurtulacağı ve böylece "insan hayatı (-nı iyileştirmek) gibi başka amaçlara hizmet edebileceği anlamına gelmektedir. (Danto, 1987, s. 218) Fakat Danto, sanatın yakın tarihinde olmasına rağmen yine de oldukça geçmişte kalmış dönemine cevap vermektedir. "*Learning to Live with Pluralism*" de Danto, sanatın bitişinden sonra yükselen, "çoğulculuğun" gözde açıklayıcı bir kavram haline geldiğine değinir.(Danto, 1992, s. 217-231) Bu dönemin önemi *New York School of Visual Arts*'da bir panelde, üyelerin adı çıkmış çoğulculuk anlayışının sanattaki yerini açıkça sormalarıyla Danto'nun dikkatine sunuldu. (Danto, 1998, s.81) Danto'ya göre, sanatçılar ve batı geleneğine bulaşmış diğerleri için çoğulculuk, sanatın geleceği için tek bir kuramsal vizyon önermede bir çeşit kararsızlık anlamına gelmektedir. Sanat yapmaya karşı özel bir tutum kaybı olduğu görülmekteydi. Sanatçılar artık kendilerini tek bir kuramsal vizyona güçlüce adamıyor gibi görünüyorlar. Sanat tarihi artık geleceği bir kuramla tanımlanan, tek bir birleşik doğrusal varlık olarak görülmüyordu. Buna karşılık, "bir görüş herhangi başka bir görüş kadar doğrudur. Bu, her şey tarihsel açıdan doğrudur demek değil, tarihsel doğruluğun uygulamasının kalmamasıydı."(Danto, 1992, s. 218)

Çoğulculuğun gelişinden önce, Danto sanat kuramının Hegel'in felsefe ve din arasındaki ilişki anlayışına benzer iki önemli özelliğini olduğunu savunur: sanat kuramı "sanatın özü ya da gerçek tanımını bulmaya çalışmada felsefi, beraberindeki tahammülsüzlük

¹⁹ Burada "kavramsal sanat" ı karşı sanat ve pop sanatı da içeren sanatsal türleri kastederek için kullandım.

ve estetik monizm ile dini” idi. (Danto, 1992, s.223) Sanatçılar ve sanat uzmanları önceleri kendilerini sanat için tek bir kuramsal vizyona adanmışlardı; fakat bu durum birden fazla kabul edilebilir sanat kuramının var olabileceği şüphesiyle azaldı. Geleneksel temelin kaybıyla bazıları sanatın anlamının bir parçasının da kaybolduğunu savunabilir fakat bu çoğulculuğa karşı kasvetli ve kötümser bir yaklaşım türü olacaktır.

Danto, farklı türde sanatlar olabileceği fikrinin çoğulculuğa dair tek hayal kırıklığı olmadığını, aynı zamanda mükemmelliğin belirli bir standardının büsbütün tehdit veya terk edildiğinin görülmesi olduğunu belirtir. Danto, bu tarz kaygılar ile felsefenin analitik metodunun üstünlüğünü savunma mücadelesi veren felsefeciler arasında bir bağlantı çizer:

“Çekişen okulların her birinden temsilcilerin en iyi departmanlarda görevlendirilmesi veya adalet bakımından çeşitlilik olması için başkanlık adaylarının farklı okullardan dönüşümlü seçilmesi gibi ayarlamalar felsefi mükemmellik kavramıyla tutarsız olurdu. Çeşitlilik mükemmelliğe karşıt olabilecek bir değerdir.” (Danto, 1987, s. 220)

Sanat kavramını yumuşatma yolunu açmanın hem sanatsal kimliğin kaybına hem de sanatsal mükemmelliğin sabote edilmesi ve yozlaşmasına sebep olma ihtimali yüksektir, bunların her ikisi de azimli bir şekilde sanatın belirli bir anlayışını savunarak potansiyel olarak korunabilir. Danto, New York’daki SoHo kültürünün ve o zamanlarda Yale’deki sanatçıların buna karşılık gelen tutumlarının gelişmesini tanımlarken “sanki sanatın gerçek dünyasının keşfi genç sanatçıların zorunluluğuydu” (Danto, 1987, s. 224) der fakat bu yarış kültürü kuşkusuz sona ermeye başlamıştır. Sanatçılar belirli bir kavrama (ya da kavramsal vizyona), sanatlarının açıklamasına ve diğerlerinin belli yetersizliklerini eleştirmeye bağlı kalmalarıyla biliniyor ve böyle olması bekleniyordu. Bu, sanatçının felsefeci olarak rolüydü. Günümüzde kuramsal gerekçenin felsefi sorumluluğu ve bağlılığı artık geçerli değildir, sanatçının artık kendi işini ciddi olarak savunması beklenmemektedir. Birisinin farklı türdeki işleri sanat olarak takdir etmeyi öğrenebilmesi iyi bir şey olabilirken, sunacakları ve açıklayacakları oldukça farklı şeyler olmasından ziyade, sanatçıların yapmak istedikleri her şeyi büyük ölçüde gerekçe veya

açıklama sunmadan özgürce yapmalarının bir tehlikesi vardır. Çünkü bu halde ‘sanat’ bütün anlamını kaybetme riskindedir.

Çoğulculuğun *sanat dünyası*’nda yükselişinden kaynaklanan farklı problemleri gözlemleyenler de vardır. Marx Wartofsky, tarz fetişizmi ve sanatın metalaşmasının uygulamaya hükmettiği çağdaş sanat dünyasında bir tarz krizi olduğunu iddia etmiştir. (Wartofsky, 1993, s.217-225) Sanatçı olarak ayakta kalabilmek için, tüketicinin zevkini tatmin eden, pazarlanabilir ürünler ortaya konmalıdır. Pazarlanabilir sanat yaratmanın etkin yolu olan özgünlük ve yenilikçilik kendi içlerinde sona gelirken, birisinin tarzını kendine has, yenilikçi ve orijinal bir estetiğe dönüştürmesidir. Wartofsky, bu tarz krizini, “sıradan ‘politik’ kategorilerin sanat dünyasının kendine özgü işlevleri ve çıkarları ile belirlenip dönüştürüldüğü, bu yüzden estetik ihtiyacın ‘güç’, ‘yönetim’ ve ‘çıkarlar’ için belirleyici şartlar olarak görünmeye başladığı” sanat dünyasının politik ekonomisi yönüyle açıklar. (Wartofsky, 1993, s. 217) Buradaki aldatma önemli ya da sadece semantik değil, ama buna karşılık, biri yaratıcı gelişim tarafından yönetilen ve estetik normları teşvik eden, diğeri kapitalist ekonominin maddi uygulamasına bulaşmış iki dünyanın beklenmedik birleşmesine işaret eder. *Sanat dünyası* ikisini de kapsar ve yakın geçmişte öncekinin ideal ve standartları sonradan gelenlere göre kaybolmaya başlamıştır.

Bir sanat eseri, içeriğini kendi doğası olarak yansıttığında “onun ötesinde yatan bütün referanstan yoksun kalır” (Wartofsky, 1993, s.219) Fakat bu kapsam sadece bir görüntüdür, Wartofsky daha derin bir şey olması için böyle yaratıcı bir eylemin farkına varılması gerektiğini savunur. Görünüm yanıltıcı olabileceği için, Wartofsky bu nesnelere gerçeğin Marxist türden bir çarpıtmasını sergilediği şeklinde yorumlar. Bu özel sanat türünün arkasındaki gerçek motivasyon görünüşten çekip çıkarılmalıdır. Sadece karşı sanat, kavramsal sanat, pop sanat değil, bu tarzlar ve eğilimler daha derin ve daha temel problemlerin sadece belirtileridir. Wartofsky’nin görüşüne göre, “bu biçimsel yenilik tarzı, kökünde estetik bir soru değildir, fakat

tersine sanat dünyasının bir eşya olarak üretim ve değiş tokuş biçimi hakkında bir sorudur.” (Wartofsky, 1993, s.220) Kapitalist ekonomik uygulamalar *sanat dünyası*’na sızmakta ve günümüzde *sanat dünyası* ’nın politik yapısına hükmetmektedir, sanatçının pazarlanabilir ‘sanat eserleri’ üreticisi olarak görevi gerçek sanatsal yaratma eyleminden temelde farklı, yabancılaştırılmış bir çeşit iştir. Wartofsky, ya sanat dünyası politikalarının bu denli ekonomik işlemediği zamana özlem dolu ya da bu tür bir dönemin eninde sonunda kendini tüketerek daha iyi ve daha gerçek bir şeye dönüşeceğini Marxist çizgilerle belirtiyor olabilir. Her durumda çoğulculuk anlayışında göze çarptandan daha fazla şey var ve sanatçılar çoğulcu *sanat dünyası*’nda başlangıçta düşünmeye yatkın oldukları kadar özgür olmayabilirler.

Bu kuramların sanatın bu tuhaf çağı için farklı yorumları vardır, fakat iki kuram da sanat dünyasındaki aynı türden eşitsiz koşullara yanıt verir. Danto da Wartofsky de sanat dünyasındaki mevcut ilişki durumunun oldukça garip olduğunu önermekte haklıdır. Çoğulculuğun kanıtını ve kurumsallaşmasını görmek için müzelerde veya galerilerde birbiri ardına koyulmuş sanatın bambaşka yapıtları gözlemlenmelidir, fakat bu konuda hayal kırıklığına uğrayanlar olabilir. Çoğulculuğun altında yatan kuramsal motivasyon konusunda birbirlerine katılmayabilirler, ancak ikisi de bu durumla ilgili yanlış bir şeylerin olabileceğini ve çoğulculuğun kendi iyiliği için, sanat dünyasındaki değerini kabul etmemiz gereken bir durumun olmadığını belirtiyorlar gibi görünüyorlar. Postmodern bir “anything goes” yaklaşımı sanatta farklı fikirlere izin verme açısından, ilerlemek için cazip bir çözüm olabilir, fakat bu yaklaşım fazla ileri gidebileceği için bazı ağızlarda kötü bir tat bırakabilir.²⁰

²⁰ Bir tartışmalı örnek yaratılmış en pahalı sanat eseri olan Damien Hirst’in gerçeğe uygun boyuttaki bir insan kafatasının platin ve elmasla kaplanmasını içeren “For the Love of God,” adlı eseridir. Sadece malzeme ve üretim maliyetinin tahmini değeri 14 milyon Sterlindir ve 1 Haziran 2007’de Londra’da White Cube galerisinde ortaya konmuştur. Bu iş için motivasyonu sorulduğunda Hirst “Sadece ölümlü cehenneme buyurarak yaşamı kutlamak istedim” demiştir. Eğer tepkiler az olursa “onu bir zincire geçirip boynuma asacağım ya da şöminenin üzerine yapıştıracağım.” The Observer’daki “*Hirst’s diamond creation is art’s costliest work ever*”a bakabilirsiniz. (21 Mayıs 2006)

Bu tarz kaygıların çoğulcu bir *sanat dünyası*'nın korunmasıyla bağdaşabileceğine inanıyorum. Çoğulculuğu bir seviyeye kadar kabul etmek ve onun pratik gerekliliğini kabul etmek mümkün. Yine de belirli bir sanat türünün, *sanat dünyası*'nın geniş sınırları içinde varlığını sürdürerek onun ve yaratıcı eylemlerin diğer biçimlerini mümkün kılan belirli bir *sanat dünyası* yapısına bağlı kalmasının değerini vurgulayanlar olabilir. Durumu bu şekilde kavramak *sanat dünyası* içinde sürekli ve ölçsüz miktarda kuramsal karşıtlık olabileceği anlamına gelmez. Aksine, böyle bir anlayış bu sınırlar içindeki belirli uygulamaları muhtemelen güçlendirir ve onu çevreleyen *sanat dünyası*'nın geniş çatısı altında yerlerini güçlendirmek konusunda başarılı araçlar sağlar. Tanımların ve kuramların sanat eseri olarak nitelendireceğimiz farkı şeylerin hepsine uyması beklendiğinde bazı şeyler kaybolur, oysaki bu kuramların belirli bir türdeki yaratıcı eyleme uygulanması olarak yorumlarsak bir şeyler kazanılabilir.

3.2. Onaylama ve Uzlaşma

Çoğulculuk anlayışı batı *sanat dünyası*'nın belirleyici özelliğidir. Oldukça farklı türdeki nesnelere hem bir modern müzede, galeride veya çağdaş sanat sergisinde hem de çok sayıda hükümet binası ve evler gibi resmi olmayan diğer “sergilerde” bir arada sergilendiği görülebilir. Tarz ve üslup olarak birbiriyle bağdaşması genelde zor görünen farklı kuramsal tarihleri olan müzik, edebiyat, film ve resim gibi farklı biçimlerde de çoğulculuk anlayışı vardır. Ayrıca kültürel yaklaşımlarda ve *sanat dünyası* içindeki bakış açılarında çoğulculuk anlayışı vardır, bu bağlamda bir Kızılderili heykelini yenilikçi resimlerle aynı çatı altında görmek şaşırtıcı bir durum değildir. Dickie'yi takiben, bütün bu farklılıklara rağmen oldukça dürüstçe söyleyebileceğimiz şey, *sanat dünyasının* hangi sanat eserlerinin yaratıldığı ve kabul edildiğine dair bir arka plan koşulu olduğudur. *Sanat dünyası* kendini sanatın birçok farklı türüne yer vermeye adanmış (resmi ve resmi olmayan kurumları da kapsayan) bir resmi olmayan kurumdur. Bu uygulamalar çerçevesinde herhangi kesin ve anlamlı bir sınır çizmenin mümkün

olmayacağını ileri sürebilecekler kuşkusuz mümkün; fakat projeler, kamu alanları, eğitim ve buna benzer konuların fonlanması için yöneten kitlenin ilgisini çekmesi gereken ‘güzel sanatlar’ için böylesi bir sınır çizildi bile. Örneğin, *Canada Council for the Arts*²¹, Kanada hükümetinin, hükümet ve özel fonları sanat dünyasındaki farklı kuruluşlara bağış, hizmet ve ödül olarak paylaştırmadan sorumlu resmi kurumudur. *Canada Council for the Arts*’ın hangi sanat dünyası düzeninin sanat dünyasının daha geniş bir bağlamında değerlendirmeye değer olduğuna karar vermede oldukça büyük rolü vardır, fakat aynı zamanda hükümetle kapsamlıca yorumlanan “güzel sanatlar” adına görüşmelerde ortak bir varlık olarak görev alır. Yakın zamanda, Margaret Atwood gibi sanat dünyasının önde gelen üyeleri *Canada Council for the Arts*’ın adına hükümet giderlerinin arttırılması için görüşme²² yaptığında, önceki liberal hükümet taahhüdünün bu yaz yeni *Canadian Heritage* bakanıyla görüşülmesiyle beraber sonunda muhafazakârlar tarafından kabul edilmesi bunun gibi durumdur.

Sanat dünyası’ndaki pratik durumların felsefi yansımalar ve sanatın doğası üzerinde sahip olduğu (ya da en azından sahip olması gerektiği) etkisi dikkate alınarak, *sanat dünyası*’nın bu kavranışı sanatla ilgilenenleri bugün için nerede konumlandırıyor? Egemen görüş, *sanat dünyası*’na, çoğulculuğun *sanat dünyasının* kendisi için hem yararlı hem de tanımlayıcı bir özellik olarak değerlendirildiği, yaratıcı faaliyetlerin geniş bir kümesi olarak odaklanmasıdır. Dickie’nin sanatın çeşitliliği ve *sanat dünyası*’nın buna karşılık gelen yapısı üzerine olan değerlendirmelerinden etkilenecek, Susan Feagin ve Gray Iseminger geleneksel kuramın bu konuları yeni yönlerle çeken çeşitlerini ortaya koymuşlardır. Feagin *sanat dünyası*’na işlevsel açıdan bakar, varsayalım ki, sanatın değişken doğası göz önünde tutulduğunda, *sanat dünyası*’nın olası bir işlevi “zihinsel esneklik” kapasitesini teşvik etmek olabilir. (Feagin, 1994,s.57) Bu kapasite ilgi çekici, fikir uyandıran ve çeşitli amaçlar dizisinin iç içe geçmesiyle

²¹ Bu çalışmanın konusu bağlamında bu kurumun çok iyi bir örnek oluşturduğunu düşünüyorum.

²² Bkz. “Budget boosts funding to Canada Council” <http://www.cbc.ca/news/canada/ottawa/arts-federal-budget-canada-council-heritage-1.3501480>

geliştirilmiş ve teşvik edilmiştir. Feagin, bu düşünceler sayesinde çoğulculuğun kendisinin sadece başa çıkmayı öğrenmemiz gereken bir şey olmaktan ziyade, *sanat dünyasının* çekici bir özelliği olduğunu gösterir. Ayrıca Feagin'nin anlayışı hem tanımlayıcı hem de normatiftir; sanat dünyasının işlevi zihinsel esnekliği teşvik etmek olabilir ve bu ilgi çekici çıkarsa, işlevini olabildiğince iyi yerine getirip getirmediğine karar verilebilir.

Iseminger'in *sanat dünyası*'na bakışı benzer türdendir, o da *sanat dünyası*'nın işlevsel yönüyle ilgilenmiştir. Iseminger, sanat eserinin bu yeteneğinden dolayı, oldukça basitçe “kendi içinde değerli olacak şartların deneyimini bulmaya” yol açan “estetik takdire” gücü yetecek (ya da örneği olarak davranacak) olmasını önererek geleneksel estetiğin canlanması yönünde hareket eder. O halde, *sanat dünyası*'nın işlevi estetik takdir örnekleri sağlamaktır denilebilir. Hem sanatın talepleriyle tutarlı olduğu için hem de *sanat dünyası*, deneysel olarak irdelendiğinde, bu çeşit bir yolda işliyor görüldüğü için *sanat dünyası*'nın işlevi budur. *Sanat dünyası*'nın işlevinin belirlenmesi, bize onun bileşenlerinin başarılarını estetik iletişimi ve değer görmeyi ne denli kolaylaştırdığı açılarından ölçmemizi mümkün kılar.

Feagin ve Iseminger'in ikisi de *sanat dünyası*'nın çoğulculukla tutarlı işlevsel yararlarını koymaktadırlar ve ikisinin de kuramları *sanat dünyası* içinde kabul etmemiz gereken çok çeşitliliği kavramanın değişik yollarıdır. Bu türden yaklaşımları *sanat dünyası*'nın karmaşık ilişkisiyle baş etmede ilgi çekici buluyorum. Fakat bu, kuşkusuz günümüz *sanat dünyası* için ele alınacak tek yaklaşım değildir ve bu türden yaklaşımlar, çoğulculuğa önem verme girişimine yeltenmeyen önceki geleneksel kuramların hepsinin ya zamanımıza uymadığı ya da tamamen yanlış yönlendirilmiş olduğunu da göstermez. Feagin ve Iseminger'inki gibi kuramlar *sanat dünyası*'nın daha kapsamlı yapısını ortaya çıkarmada kullanışlı iken, sanatı kavrayışları göz önüne aldığımız önceki kuramların bazıları ile karşılaştırıldığında, sanatın herhangi bir belirli türüyle kapsamlı olarak ilgilenme açısından oldukça zayıftır (Dickie'ninki dışında elbette). Bu türden taahhütlerden kaçınma nedenleri felsefi amaçlara bağlı olarak iyice

kanıtlanmışken gidilebilecek alternatif bir yön mümkün, birisinin sanatın belirli bir anlayışına karşı bağlılığı ve önyargıları problemlili veya ilgisiz olmak zorunda değildir.

Sanatın belirli bir anlayışını diğerlerinin değerini reddetmek zorunda kalma pahasına savunan kuramlar vardır, Collingwood, Tolstoy ve Danto'nun kuramları açıkça bu kuramlardır. Bu kuramcıların önerdiği sanat tanımı günümüz *sanat dünyası*'nin çoğulculuk ve çoğulculuğun sınırlarının birçok farklı türde etkinliği kapsadığı göz önüne alındığında kabul edilebilir olmayabilir. Fakat vurguladığım üzere, bu kuramlar aynı zamanda normatif geleneksel kuramlar oldukları için sadece "sanatı" geniş ve iddialı tanımlama açısından başarısızlıklar değildir. Sanatın kavranışı ve *sanat dünyası*'nin buna karşılık gelen yaklaşımı arasındaki bağlantıyı daha önce vurgulamıştım. Burada söyleyebileceğimiz şey, bu kuramcıların sanatın oldukça kısıtlı kavranışlarını savundukları göz önüne alındığında, bu kavrayışla da belki *sanat dünyası*'nin sistem olarak daha iyi anlaşılabilmesi çalışmalarıdır. Böylesi kuramlar "sanatın" gerçek tanımları olarak düşünülmesi zorunda değildir, tersine sanatın belirli bir türünün doğasını kastetmektedir. Nitekim bunlar, insanların böyle bir uygulamayı *sanat dünyası*'nin daha geniş sınırları içinde desteklemeye degecek, geliştirecek ve sürdürecekt kadar önemli bir eylem olarak görebileceklerini anlamada sağlam temeller sağlayabilirler.²³ Bu yaklaşım günümüzde *sanat dünyası*'na da hükmeden "anything goes" tutumundan hoşnutsuz olanları, belirli bir *sanat dünyası sistemi*'nin neden hem özünde değerli hem de sanatın kapsamlı uygulamasıyla tutarlı olduğunu gösterme çabasıyla sağlanabilen felsefi bir temel ölçüsünde potansiyel olarak tatmin eder.

Bu türden kuramlar sanatın türlerini kastediyor derken ille de müzik, edebiyat, resim ve bunlara benzer şeylerden birini kastediyor demek istemiyorum. Bu tür kuramlar ayrıca bu

²³ Bu ayrımı daha netleştirmek adına: bu kuramcıların belirli bir sanat türünü tanımlamaya çalıştığını söylediğimde, bu bir taksonomistin memelilerin böyle yaygın olmasına karşı belirli bir tür memeliyi sınıflandırmaya çalışmasına benzemektedir (kuşkusuz bu büsbütün farklı bir proje olurdu, ama bu ikisi elbette ilişkili ve birbirlerine bağımlı).

geleneksel kategorilerin birinden fazlasını kapsayan veya içeren bir sanatsal yaklaşım ya da türü işaret ediyor olabilir. Aslına bakılırsa müzik hakkında edebiyata dair hissettiğiyle aynı duyguları hissettiği için Tolstoy'un kuramı bu türde bir yaklaşım örneği olarak değerlendirilebilir.²⁴ Bu çeşitli kuramların her birisine *sanat dünyası*'nın daha geniş çerçevesi içinde *sanat dünyası sistemi* olarak yer sağlanabilirse, bu durumda *sanat dünyası*'nın kendisinin neredeyse yönetilemez bir oluşum haline geleceğini düşünmeye meyilli olanlar olabilir. Bunun yerine, ben bu kuramların her birine *sanat dünyası* içinde kendi seslerini geliştirme potansiyelini sağlamanın bu belirli uygulamaları daha yönetilebilir kılabileceğini düşünüyorum. Sanat faaliyetine tümüyle hükmetme girişiminde bulunmadıkları sürece *sanat dünyası*'nın kendi kapsayıcı yapısının bu sistemlerin her birini desteklemesi beklenebilir. Sanatın bütün bu farklı çeşitlerine destek ve hak ettikleri tanınırlığı vermek çok zor bir problem olabilir, fakat zorluk bu problemin bu yolla çözülmemesi için yeterli bir neden değildir. Maalesef bu sadece yüzleşilmesi gereken bir görev değil, *Canada Council for the Arts* ve the *National Endowment of the Arts* gibi kurumların yaratılışı göz önünde tutulursa, şu anda yüzleşilen bir görevdir.

Burada ele aldığım iki alternatif yaklaşımın ilgisiz ya da zıt bir konuma olmadığını vurgulamalıyım. Hatta aksine, birbirlerine oldukça bağımlı denilebilir. *Sanat dünyası*'na ve sanatın genel doğasına karşı ilk yaklaşım, çeşitli sanat eserlerinin özelliklerine ve onların aynı geniş kategori altında toplanmasına sebep olan *sanat dünyası sistemi*'ne dikkat çekmede önemlidir. İkinci alternatif çoğulculukla hayal kırıklığı yaşayanların, fazla kısıtlı kuramların ortaya koyabileceklerini evrenselleştirmenin olası ikilemine düşmeden, ihtiyaçlarını karşılamamıza izin verir. Bu kuramları *sanat dünyası* kapsamında hakkıyla konumlandırmak, kendilerine özgü tarzlarında değerli ve hem felsefi açıklığa hem de *sanat dünyası* içinde gerçekçi politika kararlarına önemli katkılar yapabilir olduklarını gösterir. Bu iki felsefi projeyi

²⁴ Tolstoy'un müzik hakkında görüşü için bakınız: *Sanat Nedir?*, 155-159.

ayırt etmek, sanat kavramı ve bazı yaygın anlaşmazlıkların iyileştirilmesi konusunda daha fazla açıklığa kavuşturulmasına izin verir. Bu ayrıca sanatın belirli bir türünün korunmasının mı yoksa sanatın kapsamlı bir şekilde çözümlenmesinin mi uygun olduğu sanat dünyası politikaları ile ilgilenen kuramcılar arasında kısmen uzlaşma olmasına izin verir.

3.3. Uzlaşma Gerçekten Mümkün mü?

Bu noktada, *sanat dünyası* ve *sanat dünyası sistemleri* arasındaki ilişki geleneksel kuramlar ile çoğulculuğa bağlılık arasında bir düzeyde uzlaşma olabileceği fikrini daha da desteklemek adına yeniden incelenmelidir. Gösterdiğim üzere, estetik kuram, belirli bir *sanat dünyası sistemi*'nin içindeki uygulamaları için temel dayanak rolünü oynayabilir. Eğer *sanat dünyası*'nin işlevi, *sanat dünyası sistemi*'nin aksine, sanatın değişik türlerinin farklı sebeplerden ötürü değerli olduğu fikrine dayanıyorsa, o halde *sanat dünyası* böyle bir anlayışla uyumlu olan farklı *sanat dünyası sistemleri*'ni teşvik etmeli ve desteklemelidir. *Sanat dünyası* sadece *sanat dünyası sistemleri*'nin keyfi kuramsal bir bağ ile bir araya getirilmesinden ibaret değildir. Aynı zamanda mevcut *sanat dünyası sistemleri* içerisinde geleneksel bir yapıdır.

Estetik bir teori belirli bir tür sanatın değerli ve tanınmaya değer özelliklerine dikkat çekebilir. Bu ayrıca böyle bir uygulamayı güvence altına almak için, Tolstoy'un sanatçı ve sanat uzmanlarının alt sınıftan olan kitleye karşı daha sempatik olması gerektiği vurgusu ya da Danto'nun sebeplerin araştırılmasına katılımın gerekliliğinin teşhisi gibi kullanışlı unsurların bazılarını belirleyebilir. Eğer bu uygulamalar *sanat dünyası sistemi* içinde almaları gereken yeri almıyorlarsa, belirli bir sistemin yapısıyla problem olabilir veya *sanat dünyası*'nin sisteme hak ettiği tanınırlığı ve desteği vermemesi sorunu oluşturabilir. Mesela, eğer ekonomik çıkarların belirli bir *sanat dünyası sistemi* içindeki sanatsal esasları gereğinden fazla etkilemesi sorunlu kabul edilirse, *sanat dünyası* belki böyle zararlı uygulamaları telafi edebilecek bir seviyede destek sağlamalıdır. Sanatın kuralcı geleneksel kuramı vasıtasıyla bu şartların farkına

varılmasıyla beraber, *sanat dünyası* kapasitesi dâhilinde bu koşulları iyileştirecek bir tür çaba göstermelidir. Dolayısıyla, kuralcı geleneksel kuramlar, hem belirli *sanat dünyası sistemleri*'nin değindiği kapsamdaki uygulamalar hem de bu sistemlerin içinde bulunduğu daha geniş *sanat dünyası* uygulamalarının her ikisiyle ilgilidir.

Böyle bir kaygı, kuralcı geleneksel kuramın gelişmesi için daha en başta iyi bir motivasyon olabileceğine göre, böylesi bir 'anything goes' yaklaşımı, aşırı liberal *sanat dünyası* problemini çözebilir? Sanat olarak anlaşılabilen çok çeşitli ve bağdaştırılmaz etkinlikler göz önünde tutulduğunda, sanatsal değerin çoğul kavranışı *sanat dünyası* için gerekli bir dayanaktır. Çoğulculuğun makul bir şekilde sınırlandırılmasının tek yolu şu iki koşulun sağlanmasıdır: (1) *sanat dünyası sistemleri* sanatın kurumsal yapısını ciddi olarak yansıtan sağlam kuramsal temeller üzerine kurulu olmalıdır ve (2) bu kuramsal temeller *sanat dünyası* tarafından tanınmalı ve dikkate alınmalıdır. *Sanat dünyası* uzmanlarının kendilerini sadece çoğulculuğa adamaktan daha çok sorumlulukları vardır. Eğer gerçekten kendilerini sanatsal değerlerin çeşitliliğine olanak tanınmasına olması gerektiği gibi adıyorlarsa, hem *sanat dünyası sistemleri*'nin hem de *sanat dünyası*'nın sorunlu özelliklerine dikkat çeken sanatın kuralcı geleneksel kuramına da dikkatlice kulak vermelidirler.

Collingwood ya da Tolstoy gibi kuramcılar sadece kendi kavrayışlarını "sanat" olarak atfetme fikrine devam etmeyi seçecekleri ölçüde onların kaygıları benim önerdiğim modelle iyileştirilemez. Fakat gerçekten ilgilendikleri şey, kendi özel sanat kavrayışlarının korunması ve desteklenmesi olduğu sürece, bu kaygılara çoğulcu *sanat dünyası* içinde değinilebileceğine inanıyorum. Belki gerçek kaygılarının bu olduğunu ve sanatı tanımlama görevinin sadece daha pratik bir amaca yönelik bir araç olduğunu söyleyebilirler. Kuramlarını bu şekilde düşünmemizi istemeseler bile, önerdiğim model en azından bazı başka açılardan sanat hakkında haklı olduklarını düşünenlerimiz için kesinlikle dikkate almaya değer bir yaklaşımdır.

3.4. İtirazlar: Danto ve Becker

Ortaya koyduğum bazı kuramlar oldukça çekişmeli ve tartışmalı görünebilir, bu nedenle farklı itirazlarla karşılaşılabilir. Bu çağın çoğulculuk anlayışının esrarı aracılığıyla sanat felsefeciliğine soyunmakla ilgili Danto şunları söylemektedir:

“Eğer gerektiği kadar “sanatın diğer kuramları” anlayışı varsa, o halde doğruluk ya da yanlışlık olamaz. Doğruluk ve yanlışlık çoğulculukla bağdaşmaz. Fakat sanatta doğruluk ya da yanlışlık yoktur, bu da çoğulculuğun nihayetinde kaçınılmaz olduğu anlamına gelir. Tarzdaki çeşitliliğin tarihsel bir açıklaması olabilir fakat felsefi bir gerekçesi yoktur, felsefe için tarzlar arasında ayrım olamaz. Sanat eleştirmenleri farklı gündemleriyle sanat felsefecisiymişçesine bunları ileri götürmüştür, bu tabii ki gündemlerini karşılamada her ne başarısız olursa onun sanat olmadığını ilan etmelerini gerektirir. Fakat felsefe sadece sanat eseri ve mutlak önemli konular arasında ayrım yapabilir; eğer kuramlar işe yarıyorsa, hepsi kuramlarına uyan sanat eserleri arasında ayrım yapamaz”. (Danto, 1992, s. 231)

Danto burada, belki sınıflandırmanın, tabii ki çoğulculuğun da temelini sağlam olduğunu varsayarak, sanat düşünürlerinin gerçek kaygısı olması gerektiğini önermesiyle Dickie’yi hatırlatıyor. Sanatın bir değerini diğerinin zararına yücelten bir sanat felsefesi, çare aradığı problemi kalıcılaştırır. Tarzdaki farklılıklar için felsefi bir gerekçe yoktur ve bu nedenle bir sanatın üretimi ve değerinin bilinmesinin diğerinin zararına savunulması için felsefe kullanılamaz. Böylesi bir kuramsal hareket, felsefeden ziyade bir sanat eleştirisi biçimi olabilir, felsefe çeşitli sanat türlerinin değeri hususunda tarafsız kalmalıdır.

Danto sanat felsefesinin farklı tarzlar arasında ayrım yapamadığı konusunda haklı olabilir. Fakat bu, belirli bir tür sanatın felsefesinin kendini belirli bir tarzın doğası ve değerini, diğerlerine karşı ayrım gözetmeksizin, ortaya çıkarmaya adanmış kalamayacağı anlamına da gelmez. Felsefecinin kendisini, sanatın kapsamlıca açıklanmış doğasını ortaya çıkarmaya adanmasına gerek yoktur, ancak bunun yerine belirli bir sanat türü ve onun daha kapsamlı uygulamasına katkıya kafa yorulabilir; sanatın kendine has ama yine de *sanat dünyası*’nın toplu yapısında yer alan ve ona bağlı uygulama yapısını ortaya çıkarmak isteyebilir. Sanatın doğası,

hangi aday türlerinin sanat veya *sanat dünyası sistemi* çeşidi olarak nitelendirileceğiyle ilgili olmalı, fakat bu bir kez kabul edildiğinde, kendini belirli bir tür sanatın tanımlayıcı özelliklerini ve onu çevreleyen uygulamaları açığa kavuşturmaya adanmaya, mevcut *sanat dünyası*'nın başarılı işleyişinin yeniden değerlendirilmesi yoluyla hizmet edebilir. Gerçekten de, klasik kuramlarının çoğu değişim ve tanınırlık arzusu ile motive oluyor gibi görünüyor ve ne yazık ki bu kuramların arkasındaki felsefeciler, böyle yapabilmenin tek yolunun diğer sanatsal tarzları karalamak ve sanatın oldukça sınırlı tanımlarını ortaya koymak olduğunu düşündüler.

Sanat felsefesinin, *sanat dünyası*'na hükmedecek sanatın belirli bir kavranışına sahip olma arzusu duymasına ihtiyaç yoktur. Bunun yerine, *sanat dünyası* içindeki haklı yerini güvence altına almak için, sanat felsefesi belirli bir kavrayışa izin verecek şekilde formüle edilebilir. Eğer sanatın ortaya atabildiğimiz tek tanımı, şimdiye kadar gördüğümüz tanımların bazıları kadar kapsamlı ise, *sanat dünyası* içindeki bazı pratik problemlerin çözülmesine yardım ederek, bu yapı içinde çalışmanın yaratıcı yollarının düşünülmesi ve sanatın belirli türlerinin doğası ve değerinin açıklığa kavuşturulması daha verimli olabilir. Sanat hakkında felsefi düşünmede birisinin belirli bir *sanat dünyası sistemi*'yle olan ilgisini bırakması gerekli değildir. *Sanat dünyası* ve *sanat dünyası sistemi* arasındaki ayrımın faydası ve pratik uygulanabilirliği tanındığı sürece, sanatın belirli bir türünün değerini ve onun korunması için gereken yapıyı açıklığa kavuşturmadaki gayret boş yere olmayacaktır.

Önerdiğim modele olası bir itiraz Howard Becker tarafında ortaya konmuştur. Becker, *Art Worlds*'da *sanat dünyası*'nın sosyolojik keşfini üstlenir ve sanat faaliyetinin çakışan yapısal benzerlikler ile bağlantılı bir *sanat dünyası* koleksiyonu olarak tanımlamanın en iyisi olduğu sonucuna varır. Becker belli nesnelere bir sanat eseri olarak, kuramsal bakımdan haklı çıkarılması ile ilgilenmez, bunun yerine bu nesnelere konumlandırıldığı temel yapı ile ilgilenir. Becker'in amacı, toplumdaki herhangi bir "dünya"ya bu yapısal modelin uygulanabileceğini göstermektir ve çalışmasını şunu belirterek sonuçlandırır: "sanat dünyaları hakkında

söylediklerim her türlü sosyal dünya için söylenebilir, daha genel olarak ifade edilirse; sanat hakkında konuşma yöntemleri, genelleştirilirse, toplum ve genel olarak sosyal süreçler hakkında konuşma yöntemleridir.” (Becker, 1982, s. 369)

Bir sanat dünyası yapısı içinde, kaynaklara ve geniş sosyal ağa özen göstermek, belirlenmiş bir iş, form veya tarzın değerinin bilinmesi bağlamının sürdürülmesi için gereklidir. *Sanat dünyası*'nın her üyesi, ister sanatçı, ister küratör isterse fonları dağıtmaktan yükümlü politik bir figür olsun, sosyal ağın kohezyonu ve bu belirli *sanat dünyası*'nın düzgün işleyişinin sürdürülmesinde özel bir yere sahiptir ve böylesi bir rol sanat estetisyeni veya felsefecisinin rolüdür.

Tarihsel açıdan, Becker hem eleştirmen hem de düşünürlerin rolünün “değerleri dengelemeye ve böylece uygulamayı düzenlemeye çalışan mantıklıca düzenlenmiş ve felsefi açıdan savunulabilir estetik sistemleri” yaratmak olduğunu kabul eder. (Becker, 1982, s.132-134) Becker, çeşitli sanatsal tarzların ve okulların dikkat ve kaynaklar için rekabet ettiğini ve bu estetik sistemlerin tanımlayıcı özelliklerinin bu çeşit kararların nasıl alındığı üzerinde biraz etkisi olması gerektiğini doğru şekilde gözlemler. Becker, sanat felsefesindeki bitmek bilmeyen tanımsal ve kuramsal tartışmanın altında yatan motivasyonun sadece kavramsal bir açıklığa kavuşturma olmadığını ileri sürer. Aksine, bu pratik anlaşmazlıkların bazılarını çözmek için sanatın tanımları ortaya konmuştur ve böylece sanatın bu uygulaması içinde çalışan estetisyenin gerçek rolü şu şekildedir:

“Estetisyenler konuları, bitki türlerini sınıflandırabileceğimiz gibi sadece faydalı kategorilere sınıflandırmak istemezler, fakat aksine değerliyi değerli olmayandan ayırmak isterler ve bunu yapmak için kesinlikle her şeyin sanat olduğunu beyan eden estetik, sanat dünyasının hayatı içinde onları yaratan veya kullanan insanları tatmin etmez”. (Becker, 1982, s. 138)

Sanat düşünürlerinin kendi tanımsal uğraşlarını motive eden başka, daha pratik ilgilerinin olduğunu da düşündüğüm için burada Becker ve ben hemfikir gibi görünüyoruz, fakat pozisyonlarımız arasında kısaca açıklayacağım bir fark var. Becker “mevcut estetik başka yollarla çoktan meşru olanı mantıklıca meşru kılmıyorsa, birisi bunu yapan bir kuram kurar” ve dolayısıyla batılı sanat dünyası içinde yükselen sanatın tartışmalı çalışmalarına cevap olarak Dickie’ninki gibi geleneksel kuramların geliştirilmesi önermesinde haklıdır. (Becker,1982, s.145) Fakat tutarlı ve iyi düşünülmüş analizlere indirgenemeyen karmaşık eylemlere ve olaylara cevaben estetiğin görünürde keyfi gelişmesi dikkate alındığında, Becker şu sonucu çıkarır: “estetisyenin sanatı sanat olmayandan ayıracak, sanat dünyası yetkililerinin hareketleriyle uyumlu belirli bir ölçüt için arzusu karşılanamaz.” (Becker, 1982, s. 163) Bu nedenle, estetisyenin sanatsal faaliyetini güvenceye almada ve hatta onu etkilemede yer almada rolü esasen nafiledir.

Becker’in burada önerdiği şeyin bazı açılardan doğru, fakat bazı açılardan yanlış olduğunu düşünüyorum. Estetisyen, sanatı sanat olmayandan Becker’in uygun gördüğü gibi tam olarak ayıramayacağı halde, hala sanatın belirli bir türünü, topluma ne tür değer getirdiğini ve korunması için gereken spesifik sosyolojik koşulları ayırt edebiliyor. Becker, felsefecinin *sanat dünyası*’nın yapısına açıklık kazandırmadaki, içindeki belirli uygulamaları eleştirmek için normatif bir temel üretebilecek diğer önemli rolünün farkına varmada başarısız kalıyor. Tanımsal rota ve belirli ölçüt arayışı, Dickie, Feagin ve Iseminger gibiler tarafından ortaya koyulan çoğulcu açıklama benzerleriyle tatmin edilirse bir çıkmaz olmak zorunda değildir. Ve sanatın gerçek tanımının peşine düşmek kayıp bir gaye olsa bile, bu sanat felsefecisinin rolünün de öyle olduğu anlamına gelmez.

Weitz’in şu önerisini alıntıladığım ilk bölümün konusuna geri döndük: “Estetik kuramın rolünü anlamak onu mantıklıca başarısızlığa mahkûm edilmiş bir tanım olarak kavramak değildir, fakat onu sanatın belirli özelliklerine belirli yollarla katılmak için ciddi olarak yapılmış

tavsiyeler özeti olarak okumaktır.” (Weitz, 1956, s. 35) Kuramcılarının bazılarının tanımsal özcülüğün sanatın uygulaması ile ilgilenen bir düşünür için tek meşru yol olduğu bir zamanda kapana kısıtılmış olabileceği halde artık öyle değildir. Kuramlarının eksiklerini dikkate almaksızın, sanatın ahlaki anlamı, toplumu birleştirebilir ifade edici bir araç olarak değeri veya sıradanı başkalaştırma yeteneğiyle olsun, hala onların sanatın çekici ve sanat dünyamız içinde yer ayırmaya layık değeri üzerine bakış açılarını bulabiliriz. Felsefeciler kendi sanatsal tercihlerine sahip olmada özgürler ve tercihlerinin arkasındaki sebeplere dikkat çekilerek, sanatın doğasına dair kritik kavrayışlar önerebilir ve sanatın bu farklı türlerini günümüzde canlı tutabilmemizin yollarını gösterebilirler.

SONUÇ

Bu çalışmadaki hedeflerim, sanatın kurumsal tarihini yeniden yorumlamak ve bu yeni yorumla sanat felsefecilerine yeni bir rol biçebilmektir. Fakat sanat felsefecilerinin bu yeni rolünün olanaklılığı çoğulculuk anlayışıyla tam olarak uyumlu bir teorik yaklaşıma göre şekillenir. Ayrıca çoğulculuk *sanat dünyası* anlayışının kapsamıyla değişir ve normatif kurumsal teorilerin önerdiği eleştirel görüşe katılımıyla uyumludur. Bu yeni yaklaşımın çoğulcu sanat dünyasıyla nasıl bir uyum içinde olduğunu ve önceki teorilerin neden hesaba katılması gerektiğini göstermeye çalıştım. Artık, *sanat dünyası*'nın bu pratiklerin iç yüzünü anlama konusundaki yanıtlamasını bekleyeceğiz.

Sonuç bölümünde, bu çalışmanın aşamalarının üzerinden geçmek isterim. İlk bölümde, Dickie'nin kurumsal teorisinin sınırlayıcı sanat tanımları problemini ortaya koyup; bu durumun sanatsal pratiği anlamadaki olumsuz etkisini tartıştım. Dickie, sanatın ya da sanat dünyasının kurumsal yapısına dikkat çekerek, bizlere tanımsal başarısızlıklar yerine (bir araç olarak) hangi klasik sanat teorilerinin normatif kurumsal teoriler olarak yeniden yorumlanabileceğini sunar. Bu bağlamda çalışmaya genel olarak yanlış anlaşıldığına da inandığım iki klasik sanat anlayışını açıklayarak başladım: Tolstoy ve Collingwood'un sanat anlayışları. Burada yanlış anlaşılardan kastım, her iki yaklaşımında kabul edilmiş bir sanat tanımı vermede başarısız sayılmalarıdır. Fakat her iki yaklaşımın da sanatın kurumsal yapısı üzerine tartışmaya küçük de olsa katkıları olmuştur. Bu anlamda Collingwood ve Tolstoy'un sanat üzerine düşünceleri gibi yaklaşımlar sanat dünyasının eleştirisi ve sanatın gelişimi adına yeniden yorumlanabilir.

Daha sonra, Dickie tarafından desteklenen sanatsal değerın çok katmanlı oluşunu ve sanatı tanımlama probleminde kurumsal yaklaşıma duyulan ihtiyacı okuyucuya tanıtmaya çalıştım. Böyle bir yaklaşım kendi varlığına göre değişen sanat eserinin yapısına odaklanmayı içerir ki bu da *sanat dünyası*'na işaret eder. Bu klasik teorilerin, sanatın tanımı bağlamında,

kendi dönemlerinin *sanat dünyası* içinde gözden kaçırılmış olabilecek özelliklerine dikkat çekmesi anlamında kurumsal olduklarını göstermeye çalıştım. Ayrıca bu teoriler, kendi dönemlerindeki kısıtlayıcı güçlerle mücadele etmeleri ve gelişime olan ihtiyacın koşullarını resmetme bağlamlarında normatif kurumsal teoriler olarak da tanımlanabilir. Bu görüş Weitz'in estetik teorinin gerçek motivasyonu üzerine görüşlerinden etkilenerek ortaya çıkmıştır. Bu görüş gerçek bir tanım ortaya çıkarmakla ilgilenmek yerine daha önceki teoriler tarafından göz ardı edilmiş sanatın özelliklerini ayırmakla ilgilenmiştir. O sanatın tanımının peşinde olmanın nafi bir uğraş olduğunu savunmuştur. Weitz'e göre sanat açık bir kavramdır ve verili bir gerekli ve yeterli koşulu yoktur. Weitz'in bu konudaki çözümü Wittgenstein'dan etkilendiği 'aile benzerliği ağı'dır. Sanat kavramına dahil ettiğimiz bileşenlerin yeterli benzerlik taşıyıp taşımadığı bir nesnenin sanat eserine dönüşmesini sağlayan yapıdır.

İkinci bölümde, tanımlanması zor *sanat dünyası* kavramını açıklamaya giriştim. Bunu da *sanat dünyası*'nı kavramsallaştıran Danto ve Dickie üzerinden açıkladım. Danto ve Dickie'nin teorileri arasında farklılıklar olsa da, *sanat dünyası* kavramının etrafında çizilen sınırların nerede olduğu konusunda, sanatın doğası ve değeriyle ilgili teori ve *sanat dünyası*'nin karşılığı olan teori arasında eleştirel bir ilişki olduğu fikrine destek vermektedirler. Danto'nun teorisi bir biçimde normatif iken Dickie'nin teorisi değildir. Dickie geniş sanatsal değer anlayışını devam ettirmiştir. Ayrıca onun *sanat dünyası* kavrayışı *sanat dünyası sistemleri*'nin bir toplamından ziyade her biri sanatsal ifadenin kendi sanatsal tarzıyla varolmasıdır. Diğer taraftan Danto, kendi *sanat dünyası*'nin etrafında daha tanımlayıcı bir sınır çizer ve belirli bir tarz sanattan taraf olmayı tercih eder (Batı resim ve heykel sanat geleneği). Dickie'nin daha geniş bir sanat ve *sanat dünyası* kavrayışının değeri dikkate alınarak, Danto'nun teorisini belirli bir *sanat dünyası* betimlemesi olarak tahlil etmeyi daha kullanışlı buluyorum. Collingwood ve Tolstoy'un düşünceleri de bu bağlamda belirli bir *sanat dünyası sistemi*'nin uygulamasına atıfta bulunma olarak yorumlanabilir. Bu nedenle ikinci bölümde Collingwood ve Tolstoy'un

düşüncelerinin kurumsal teoriler olarak okunabileceğiyle tam olarak neyi kastettiğini daha ayrıntılarıyla anlatmış oldum. Bu konudaki düşüncem Danto'nun *sanat dünyası*'nın Dickie'nin *sanat dünyası sistemleri*'ne benzediğidir. Collingwood'un ve Tolstoy'un yaklaşımlarındaki gibi, Danto'nun teorisi de sanat dünyasının düzgün işleyişinin yerine getirilmesi gerekliliğinin kesin koşullarını çizdiği sürece normatiftir.

Üçüncü bölümde, güncel *sanat dünyası*'nın durumunu ve çoğulculuk anlayışıyla ilişkisini ele aldım. Sanat kavrayışının uygulandığı onlarca şeyin olması ve Dickie'nin bugün de geçerliymiş gibi sanatsal değerın değişkenliğiyle geride kalan istikrara bağlılığı kurumsal teorinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bugün hangi faaliyetin sanat sayılabileceğinin kaynağına dair adil bir liberal yaklaşım söz konusu olabilir. Bu yaklaşıma özellikle kısıtlanmış bir sanat kavrayışına sahip olanların tereddüt duyması mümkün. Fakat ben sanatta çoğulculuk anlayışının terk edilmesi ya da devam ettirilmesinden taraf değilim. *Sanat dünyası* çok geniş bir aralıkta değerli ve uzlaşmaz faaliyetleri kapsar ve çoğulculuğun potansiyel tehlikeleriyle ilgilenir. “anything goes” anlayışı var olduğu sürece sanatsal mükemmeliyet ve belirli değerli faaliyetlerin varlığını sürdürebilmesi için bir tehlike oluşturabilir. Sanat felsefecilerinin sanatı tanımlamakla ya da sanat dünyası kavrayışını netleştirmekle ilgilenmiş olmaları bir düzeye kadar çoğulculuğu destekler niteliktedir. Diğer taraftan, belirli bir sanat kavrayışına bağlı kalanların bu sanat kavrayışının *sanat dünyası* içindeki varlığını güvence altına almaları mümkündür. Bunu da, sanat dünyası ve sanat dünyası sistemlerinin arasındaki farklılıkları tanıyarak, belirli bir sanat dünyası sisteminin içinde belirli bir tarz sanatı tartışarak ve sınırlandırarak, sanat kavrayışı adına neden değerli olduğuna dikkat çekerek ve devam etmesi için gerekli koşulları vurgulayarak yapabilirler.

Burada Türkiye'nin bugünkü sanat ortamı üzerine de birkaç söz etmek isterim. Türkiye 1980'lerden bugüne bir nevi kendini tekrar eden bir süreç (önce yükseliş sonra düşüş) yaşamaktadır. Bir yanda kurumların hızla değişmesinden kaynaklanan kurumsallaşma

sıkıntıları, diğer tarafta kurum karşıtı yapılanmaların bu değişim hareketi içinde erimesi. Bu tablonun yanı sıra, sanat dünyası üyelerini ve kurumlarını da içeren baskın iki yapılanmadan söz edilebilir. Bunlardan biri devlet destekli denetleyici bir kurum olarak Kültür Bakanlığı; diğeri ise insiyatiflerin, galerilerin ve özel sermayenin oluşturduğu kurumlar. Bu durumda ortaya çıkan genel tablo şu: bir tarafta Kültür Bakanlığının KPSS sınavıyla atadığı sözde uzman bilirkişiler, diğer tarafta akademisyenlerden, sanat eleştirmenlerinden ve sanatçılardan bağımsız PR sorumlularının oluşturduğu üyeler. Sanırım Türkiye adına ortaya çıkan bu resim sanat felsefecisinin rolünü tartışmak açısından şimdilik uygun değil.

Bu girişimlerin ışında, üç şeyi yapmış olmayı umuyorum. İlk olarak bazı klasik kuramları alçaltıcı yönleriyle değil genel olarak kabul edilebilecek taraflarıyla ele almakla ilgilendim. Çünkü bu teorilerin kurumsal anlamlarından dolayı önemli olduklarına inanıyorum. Sanatın kurumsal yapısı terk edilemeyecek kadar önemlidir ve sanatın doğasına dair sezgilerimizi muhafaza etmek istiyorsak bu kuramcılar ilgimizi fazlasıyla çekecektir. Bu sezgilerin kurumsal sanat anlayışıyla nasıl uyumlu hale gelebileceğini gösterebilmek de bu bağlamda önemlidir. İkincisi, sanatın kurumsal teorisinin ve felsefecinin *sanat dünyası*'nın başlangıçta görüldüğünden daha önemli olduğunu göstermeye çalıştım. Tartışmanın bazı kritik noktaları üzerinden bu iki teorinin nasıl uzlaşabileceğini ve bugünün sanatı adına teorik ve pratik problemlerin çözümüne nasıl katkı sağlayabileceklerini ortaya koymaya çalıştım. Üçüncüsü, sanat felsefesinin kavramsal netleştirmeden daha fazlası olduğu sezgisine tutundum. Sonuç olarak, umarım önerdiğim estetik teoriye bu alternatif yaklaşım diğerleri ve literatür için de ilgi çekici bir seçenek oluşturabilir.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali. (2013). *Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, Ali. (2013). *Postmodernizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Akkaya, Tayfun. (2014). *Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Badiou, Alain. (2009). *Başka Bir Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barrett, Terry. (2014). *Sanatı Eleştirmek*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Becker, Howard S. (2013). *Sanat Dünyaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, Nejat. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Carroll, Noel. (2012). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. Ankara: Bilgesu.
- Collingwood, R.G. (1938). *The Principles of Art*. London: Clarendon.
- Danto, C. Arthur. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, C. Arthur. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, C. Arthur. (2013). *Sanat Nedir?* İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danto, C. Arthur. (1987). *The State of the Art*. New York: Prentice Hall Press.
- Danto, C. Arthur. (1986). *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto C. Arthur. (1992). *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. New York: Farrar, Straus, & Giroux.

- Dickie, George. (1974). *Art and the Aesthetics*. Ithaca NY: Cornell University Press.
- Dickie, George. (1984). *The Art Circle*. New York: Haven Publishing Corporation.
- Dickie George. (1993). "A Tale of Two Artworlds," Danto and His Critics içinde. Ed. Mark Rollins. Cambridge MA: Blacwell.
- Dickie, George. (1997). *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. New York: Oxford University Press.
- Dickie, George. (2001). *Art and Value*. Maldon, MA: Blackwell Publishing.
- Eagleton, Terry. (2012). *Edebiyat Olayı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Feagin, Susan. (1994). *Valuing The Artworld, Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy* içinde. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Iseminger, Gary. (2004). *The Aesthetics Function of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Light A. & Smith J. (2005). *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press.
- Lynton, Norbert. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platon. (2014). *Diyaloglar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, Herbert. (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Perniola, Mario. (2015). *Sanat ve Gölgesi: Sanattan Geriye Ne Kaldı?* İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Tolstoy, L.N. (2007). *Sanat Nedir?* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wartofsky, W. Marx. (1993). *The Politics of Art: The Domination of Style and the Crisis in Contemporary Art*. http://www.jstor.org/stable/431388?seq=1#page_scan_tab_contents adresine 19.02.2016 tarihinde ulaşıldı.

Weitz, Morris. (1956). *The Role of Theory in Aesthetics*.
<http://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/24.%20The%20Role%20of%20Theory%20in%20Aesthetics.pdf> adresine 12.06. 2015 tarihinde ulaşıldı.

Wittgenstein, Ludwig. (2014). *Felsefi Soruşturmalar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Wollheim, Richard. (1980). *Art and Its Objects*. New York: Cambridge University Press.