

ANTI-ESTETİK ÖNERMEDEN TRANS-ESTETİĞE YENİDEN TANIMLANAN ESTETİK VE GÜNÜMÜZ SANATINDA GÖRÜNÜRLÜĞÜ

Orçun ÇADIRCI¹

ÖZET

Bu bildiri estetiğin, anti-estetikten trans-estetiğe değin yaşadığı dönüşümü incelemeyi ve günümüz sanatındaki karşılıklarını tartışmayı amaçlamaktadır. Ek olarak bu araştırma yöntem itibariyle çağdaş sanat tartışmalarını irdeleyerek günümüz sanatında estetiğin görünürlüğünü odak alacaktır. Bu anlamda günümüz sanatını post-estetik olarak tanımlayan Kuspit, bunu yaratıcı edimin özü olan estetiğin reddedilmesine bağlar ve bunun sanattan sanat olmayan şeye doğru geri gidişe yol açtığını savunur. Oysa Duchamp'a göre sanat eserinin anti-estetik olması gereklidir. Zira estetik duygu engellenmiş, yönlendirilmiş duygudur. Çünkü Duchamp'ı asıl ilgilendiren şey, sanat eserinden ziyade, eseri yaratan edimin kendisidir.

Anti-estetik ya da post-estetik mesele üzerine Fransız düşünür Baudrillard'da bir başka perspektif ortaya koyar: Trans-estetik. Düşünür ortaya koyduğu 'trans' yani aşırılık düşüncesi ile topyekûn bir kültürel dönüşümü işaret eder. Bu çerçevede trans-estetik düşüncesi, estetiğin görsel sanatların ulaştığı noktayı analiz edebilmek adına önem arz etmektedir. Özet olarak, estetiğin halleri üzerinde durularak ulaşılabilecek sonuç ve çıkarımların günümüz sanatındaki karşılıkları sorunsalını da bir perspektiften anlaşılır kılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Estetik, anti-estetik, post-estetik, Trans-estetik, Günümüz Sanatı

REDEFINED AESTHETICS FROM ANTI-AESTHETICS THESIS TO TRANS-AESTHETICS and ITS VIEWABILITY in TODAY'S ART

¹ Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Doçent Dr. orcun.cadirci@gmail.com

ABSTRACT

This manifesto aims to study the transformation of aesthetics from anti-aesthetics to trans-aesthetics and to discuss its provisions in contemporary art. In addition, this research will focus on the viewability of aesthetics in contemporary art by examining contemporary art discussions in terms of method. In this sense Kuspit, who defines today's art as post-aesthetics, connects this to the rejection of aesthetics which is the core of creativity, and argues that it leads to regression from art to to what is not art. However, for Duchamp the work of art should be anti-aesthetic since the aesthetic feeling is a blocked, directed emotion. Because what really interests Duchamp is the act creating a work of art rather than the work of art itself.

On the anti-aesthetic or post-aesthetic issue, the French thinker Baudrillard presents another perspective: Trans-aesthetics. He points to a total cultural transformation by the term "trans; extremism" that he presented. In this context trans-aesthetic thinking is important for analyzing the current status of aesthetics in visual arts. In summary, the conclusions and the outcomes to be reached by focusing on the states of aesthetics and their provisions in today's art will be clarified from a perspective.

Keywords: Aesthetics, Anti- aesthetics, Post- aesthetics, Trans- aesthetics, Today's Art

GİRİŞ

Bilindiği üzere estetik ilk defa 1750 yılında Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından tanımlandığı biçiminden günümüze, değişen sosyo-kültürel yapılar uyarınca devinerek çeşitli tanım katmanlarına sahip olan kompleks bir bütün haline gelmiştir. Baumgartenci estetik, değerler teorisi adı verilen felsefenin bir dalı olarak tanımlanır. Felsefenin güzeli ya da güzelliği konu edinen bu alanı, iyi, çirkin, hoş, yüce, trajik gibi güzellikle yakından ilişkili olan kavramları araştıran ve doğal nesne ya da insan yarattığı ürünlerde sergilenen güzelliklerle ilgili yargı ve yaşantılarımızda söz konusu olan değerleri, tavırları, haz ve tatları analiz eder. Estetik nesnelere, estetik tecrübenin nesnelere yönelen sorunsallar ve kavramları analizle uğraşan bu disiplinin günümüz sanatındaki karşılığı odak teşkil etmese de oldukça tartışma arz etmektedir.

Estetik, günümüze değin pek çok kültürel değişkenler uyarınca ait olduğu zamanın ruhuna göre yeniden yeniden tanımlanmış ve hali hazırda üzerine yeni tanımlar ve açılımlar üretilmeye devam eden bir fenomen olarak sanat dünyası içre varlığını sürdürmektedir. Mevcut tartışmalar, kökeni özellikle Yirminci yüzyılda gelişen ve ikinci yarısında oldukça tartışmalı bir dönemi hareketlendiren Modernizmle beraber ve peşi sıra türeyen sanatsal dinamiklerin yarattığı çalkantıda hararetlenmiştir. Özellikle

60'larda ortaya çıkan alternatif sanat teorileri, dönemin kaygılarına paralel kendi estetiklerini yaratmışlardır. Bu teoriler, doksanların sonlarında ilişkisel estetik olarak tanımlanan günümüz kültür-sanat algısına uyumlu bir forma erişene değin, Duchamp'la başlayan anti-estetik savı; özellikle bu savı, tersine bir düşünce geliştirdiği halde kendine çıkış noktası olarak temin eden Kuspit'in post-estetik düşüncesi, ardından Fransız düşünür J. Baudrillard'ın trans-estetik saptamasıyla sanat ve düşün dünyasında tartışılmıştır.

1. Modernizmden Anti-Estetiğe

19. Yüzyıl ortalarında Fransa'da ortaya çıkan ve kabaca 1884-1914 yılları arasında hüküm süren –akım olarak– Modernizmin, temelde fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ile günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu, bu yüzden de bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi düşüncesine dayandığı bilinmektedir. Greenberg* bu yeni kültür arayışını Kant'la başlayan bir özeleştirici eğiliminin şiddetlenmesi olarak görür. Greenberg üzerinden devam etmeden evvel burada bildirinin ilerleyen kısmında üzerinde durulacak nesne estetiği meselesine katkı yapacağı düşüncesiyle Kantçı estetiğe değinmek gerekli görünmektedir.

Estetik bilinci, insan deneyimindeki anlamlı ve birlikli bir öge olarak değerlendirmiş olan Kant, estetik yargı doğamızın teorik ve pratik yönlerini birbirine bağlayan, doğa dünyasıyla özgürlük dünyasını uzlaştıran temeli meydana getirdiğini öne sürer. Estetik yargıyı dört adımda açıklayan Kant'ın tanımladığı bu kategoriler *Nitelik*, *Nicelik*, *İlişki (relation)* ve *Modalite* olarak bilinmektedir. Bu kategorilerden *Nitelik* adımını Kant, haz yargısının çıkarılsızlığı üzerine kurar. Bunu iyi ve hoş yargılarından ayrı tutulmasına bağlar. İkinci adım olan *Nicelik*, önselin (a priori) iki temel özelliğinden biri olan evrensellik üzerinde durur. Ancak bu evrensellik nesnel değil, öznelidir. Üçüncü adım olan *İlişki (relation)* mefhumu amaçsız amaçlılık üzerine kuruludur. Yani güzellik yargılarının duyumsal, coşkusal ve kavramsaldan bağımsız bir kendinde mevcut amaçtan bahseder. Son olarak ise *Modalite* adımıyla haz yargısının kendine özgü zorunluluğuna işaret eder ki, bu zorunluluk biçimi kuramsal ve ahlaki

* Bkz. Clement Greenberg, *Modernist Resim: Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur çev. Doğan Şahiner, Y.K.Y. İstanbul-1997, sf. 361

zorunluluktan ayrı tutulmalıdır (Doğan, 1998: 99-101). Bu bağlamda düşünüldüğünde, güzeli güzel kılan etmenlerin özünde mi yoksa nesnede mi bulunduğunu; anılan değerlerin standartlarının olup olmadığını ve estetik olarak nitelenen sabit bir tecrübe türünden söz etmenin olanaklılığını; sanat eserlerinin doğayla ilişkisini; sanata ve/veya doğaya karşı verilen estetik tepkilerin farklı ve ortak özelliklerini; bir nesne ya da esere güzel değerinin atfedilmesine sebep ölçütlerin bilinçli mi yoksa bilinç dışı ölçütler mi olduğu gibi sorulara yanıt arayan bu kategoriler sistemi, estetikte, haz ile kendisinden haz alınan duyumsal malzeme ya da estetik nesne arasındaki ayrımı tartışır. Modern biçimciliğin ilk işaretlerini taşıyan bu Kantçı yaklaşım, sorunsala soyut ve öznel açıdan yaklaşmış olması dolayısıyla eleştiriler almış olsa da, geliştirdiği perspektif itibarıyla, Modernizmin, bir yanı sanat için sanat anlayışına dayanan soyut sanata doğru ilerleyeceği yolu açtığı söylenebilir.

Modernizme gelindiğinde -burada elbette Greenberg'in tanımladığı Modernist Sanattan daha geniş bir Modernizmden bahsedildiği anlaşılmalıdır- bir tür beğeni eleştirisi olarak da anılabilecek olan estetik yargının, sanatın hem duyumsal olan, hem de duygularla karışmış bulunan zihinsel tasarımlar dahil, giderek genişleyen bir yelpazeye yayıldığı görünmektedir. Öte yandan geleneğin reddi üzerine kurulu Modernizmin yeniden inşa etmeye çalıştığı kültürel yapının, geçmişle gelecek arasında büyük bir kopmayı içerisinde barındırdığı da bilinmektedir. Burada Modernist kopmaya değinecek olursak; temelinde Kantçı özeleştirici barındıran bir sav olarak sanatların saflaş/tırıl/ması düşüncesinin, özeleştirici yordamıyla sanat tarihinden ödünç alınan tüm etkileri sanattan temizleyeceği ve böylelikle yeni 'pür' sanata ulaşılacağı savunulmaktaydı. Greenberg'e göre gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak, aracı, yani sanatı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri gene sanata çekmek için kullanmaktaydı. Gelenekten aktarılagelen, *ödünç alınan etkiler* söylemiyle ifade edilen, sanatın iki temel unsuru olan biçim ve içeriğin Modernist sanatın dışına itilmesiyle ortaya çıkan *saf* [soyut] *sanat* algısı, aslında dönem için yeni bir estetik önermeydi. Pratik olarak her türlü ifade kaygısını yapıtın dışında tutarak salt aksiyolojik bir yaratma edimini salık veren bu önermede söz konusu olan, sanat yoluyla sanatı gizleyen ve marifete tabi biçimde kurulan estetik bir form değil, sanatın kendisinin üretim olarak tek değer olduğunun bir gerçeklik olarak tanımlanması idi. Burada ifade edilmeye çalışılan şey, bir resmin resim olmadan önce içinde ne

olduğuna bakılması eyleminin, resmin resim olmaklığının sonradan gelmesi durumunun tersine çevrilmesidir. Yani eserin temsil ettiği Şey içindekinden önce kendisidir. Ancak temsil etme zorunluluğundan sıyrılan bu Modernist sanat anlayıŐı Greenberg'in tüm sanatların saflaŐacađı sanısının aksine sanatta ciddi bir yapı söküme yol açmıŐtır (Greenberg, 1997: 358-360).

Modernist sanatın katı biçimlendirici yanı ve piyasa dinamikleriyle iliŐkisi, bu hareketi, kendi nerisi olan özeleŐtiri ilkesiyle sekteye uđratmıŐtır. Zira bir yandan Modernizmin özgürleŐtirici söylemi, bir yandan da sanatı ve sanatçıyı katı biçimde çevreleyen reçetesi bir tür kırılmaya ve Yirminci Yüzyılın özellikle ikinci yarısında pek çok sanatsal üretme yönteminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Aynı yüzyılın ilk çeyreğinde Birinci Dünya SavaŐının yarattığı kaos ve acı ortamında ortaya çıkan Dada hareketinin önemli temsilcilerinden olan Marcel Duchamp, sanat eserinin ticari bir ürüne dönüŐmesine tepki ve eleŐtiri olarak, hazır yapım nesnelere ürettiği sanata paralel olarak düşün dünyasına da etki etmiŐ; geleneğe paralel yürüyen estetiğe karşı anti-estetik önermeyi ortaya atmıŐtır. En popüler eseri olan “eŐme” (Bkz. Görsel 1) bu önermenin en görünür örneklerindedir. Anti-estetik meselenin görünür hale gelmesi için bir tür seçme ve düzenleme ilkesiyle kurguladığı yapıtlarında Duchamp, estetik duygunun yaratıcı süreç için yetersizliği fikrinden hareket eder.

Görsel 1: (1917) Marcel Duchamp “eŐme” Hazır Nesne



Sanatçının ancak bu durumdan kurtulması suretiyle gerçek sanat yapabileceğini savunur. Ona göre sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Bu bağlamda Duchamp'a göre estetik duygu engellenmiş duygudur ve onu asıl ilgilendiren şey sanat eserinden ziyade, onu ortaya çıkaran yaratıcı edimin kendisidir. Bu konuda Kuspit'in (2006:35) aktardığı bilgiye göre Duchamp yaratıcı süreci, *“sanatçının eserleri gerçekleştirmek için verdiği mücadeleye bir dizi çaba, acı, memnuniyet, ret ve kabul gibi kararlardan oluşur; bunlar da en azından estetik düzlemde tümüyle bilinçli yapılamaz, yapılmamalıdır da. Estetik düzlemde olmak demek, bu bilinçsiz mücadeleye –tamamen kişisel yaratıcı sürece– duyarsız kalmak”* olarak tanımlar.

Anlaşılabileceği üzere, bildik anlamda estetik doktrinlerin güdümü doğrultusunda üretilen sanatı reddeden Duchamp üretimin matematikselliğinden kaçınmaya çalışmakta idi. Burada matematiksellikten anlaşılması gereken, üslubal tavır olarak da tanımlanan bir yöntem ya da imgelemin benzeşlerinin üretilmesidir. Ona göre bu matematiksellik, yani estetik değerlerin tam da olması gerektiği gibi kurgulanarak sanat ürününe; örneğin bir resme büründürülmesi sanatı ticarileştirmekteydi. Zira Duchamp'a göre *“sanat eseri tamamen ticarileştiğinde –yani meta kimliği estetik kimliğe tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıya eleştirellikten uzak bir biçimde estetik önem hatta manevi değer bahşedildiğinde– sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp'a göre “yaratıcı edim”in özünü oluşturan ‘estetik osmoz’u tersine çevirmektedirler. Estetik osmoz** sanat eserlerinde insanlara bir şey anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır. “eylemsiz durumdaki madde”yi, izleyicinin sanat eseri diye adlandıracağı bir olguya –“izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya”– dönüştürür”* (Kuspit, 2006:35).

Bağlam itibarıyla savını, sanatın, sanat eserinin ticarileşmesi, yani yapıya bahşedilen bedelin kendisinin sanatsal değerini aşması gerçeğine dayandıran Duchamp bu nedenle estetiği değil, yaratıcı düşünceyi sanat sayıyordu. Estetiği değilleyerek yeni bir sanat önerisi sunan Duchamp, estetik osmoz olarak adlandırdığı süreci *“boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla [...] sanatçıdan izleyiciye doğru bir aktarım faaliyeti”* (Kuspit, 2006:30) olarak açıklıyordu.

** Osmoz: az yoğun ortamdan çok yoğun ortama enerji harcamadan geçiş anlamına gelen kimya terimi. Burada ‘estetik osmoz’ sanat eseri ile izleyici arasında olduğu var sayılan etkileşimi ifade eder

Bu bağlamda Duchamp'la başlayan, sanatın daha çok zihinsel tasarımlara dayandığı anti-estetik görü, duygu ile düşüncenin, tutku ile zihnin birbirinden ayrılması sürecine dayanan bir yapıya dönüşmüştür artık. Burada düşünce ile ortaya konan aktarım, aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir ya da malzemeyi sanata dönüştürmek için gereken duygusal emektir. Malzeme, aracıya (medyuma) dönüşerek analistin (sanatçının) yerini alır. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder (Kuspit, 2006).

Kuspit, Duchamp'ın hareketlendirdiği anti-estetiği, estetiğin kötülenmesi olarak okur ve süregiden hareketi Post-estetik olarak tasnif eder ve Duchamp'ın hazır-nesne'sinin başarısız bir estetik deneyim olduğunu savunur. Eserin estetik dönüşümünün engellenmiş olduğu noktasına değinen Kuspit, Duchamp'ın bunu gözden kaçırdığını ifade eder. Zira *“Duchamp'ın sanat eserini, son kertede sanat eserine ve yaratıcı edime yönelik dokunaklı bir alaydan ibaret olan hazır-nesneye çevirmesi onun nihilist kötümserliğinin en açık ifadesi”* (Kuspit, 2006: 40) olduğunu vurgular. Estetik gerçekliğe yönelik bilincin kökten değiştiği, post-estetik görüngüsel bakımdan ortaya konulan sanatın ise sahici bir şey gibi görüldüğü ve dolayısıyla artık herkesin kolaylıkla sanat üretebildiği, hatta kelimenin tam anlamıyla sanatçı olabildiği günümüz sanatının arz ettiği bu dağılımı dolayısıyla entropik^{***} olduğunu ileri süren Kuspit, post-estetik modern sanatın yaratıcı ama yetersiz olduğuna dikkat çeker. Öte yandan Kuspit, estetiğin reddi ile ortaya çıkan estetik yoksunluğunu gerçeklikten uzaklaşmaya bağlamaktadır. Çünkü estetik açıdan gerçeklik ona göre *“diyalektik bir biçimde, kimisi çözülmüş kimisi çözülmemiş gerilim ve çelişkilerle dolu sorunlu, bölük pörçük, sonsuz bir süreç olarak görülür; söz konusu süreç bize gerçekliğe yönelik bir kavrayış kazandırır; insanın kendi dönüşümünü ve yeniden denge konumuna gelmesini ancak bu kavrayış sağlar”* (Kuspit, 2006: 29). Bu bağlam dahilinde düşünüldüğünde estetiğin yitimi gerçekliğin yitimini de beraberinde getirmekte ve gerçekliğin yitirilmiş olması da günümüz sanatının gerçekliğini sorgulanır hale getirmektedir.

*** Entropi: Dışa kapalı yapıların çözülmeye mahkum olduğunu ifade eden fizik terimi.

2. Trans-Estetikten Günümüz Sanatına

Yirminci yüzyılın sonlarına gelindiğinde yaşanan sibernetik –dijital– devrimin yarattığı evren, herkesin hizmetine sunduğu teknolojik medyalar, sonsuz bilgi-işlem olanakları ve video teknolojisi sayesinde herkesin yaratıcı olabilme durumunu ortaya çıkarmıştır. (Bkz. Görsel 2) Bu gerçeklik sanatsal yaratma edimini tersine çevrilebilir işlemsel bir boyuta indirgeyerek estetik varlık (nesne) olgusunda bir tür kırılmaya sebep olmuştur. İçerisinde kaybolunacak denli sınırsız olan bu yeni mecra *sanat-sanatçı-sanat eseri* algısını yeniden biçimlendirerek, aktarılagelen *estetik* kavrayışı da kendi dinamikleri uyarınca başkalaşma sürecine mahkum kılmıştır. Bu sürecin işleyişi ve ulaştığı sonuçlar itibariyle Baudrillard, post-modernizmin arz ettiği çok kimliklilik dolayısıyla estetik anlayışın uğradığı bir tür erozyona işaret eder.

Görsel 2. (1964) Nam June Paik, TV Çello



Baudrillard'ın *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı kitabında ele aldığı 'trans' yani *aşırı* (öte yandan trans terimini Baudrillard şeffaflaşma, şeffaf hale gelenin görünmezliği ve bunun kötücüllüğü olarak da anlamlandırır) meselesinin topyekûn bir kültürel dönüşümü işaret ettiği aşikardır. Baudrillard burada 1960 sonrası yaşanan süreçte; yukarıda değinilen modernist özgürleşmeler bağlamında, sanatta ortaya çıkan devrimle iyi, kötü, güzel, çirkin gibi estetik düzey kategorilerinin terk edilerek kötünün de kötüsü

türünden trans-estetik kopyalara dönüştüğü bir yapıya dikkat çeker. Düşünür, *trans-estetik* olarak adlandırdığı ve bu kavramla altını çizdiği durumu, her şeyin estetikleşmesi düşüncesine bağlar. Her şeyin estetik olduğu bir dünyada estetiğin kaybolacağı da ortadadır. Donald Kuspit'in post-estetik olarak tanımladığı bu süreci Baudrillard (1998:18) "*sanat kendini aşkın bir ideallik içinde değil, ama gündelik yaşamın genel estetikleştirilmesi içerisinde dağıttı, görüntülerin katıksız dolaşımı uğruna sıradanlığın trans-estetigi içinde yok oldu*" açıklamasıyla ifade eder. Fransız düşünür Baudrillard, yukarıdan bu yana anlatılagelen modernist özgürleşme silsilesini, egemen sistemin kurguladığı bir mizansen olarak değerlendirir. Bu gerçeklik içinde sanat Baudrillard'a (2004:134) göre, "*her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına yanılısama arzusunun yitirmiş ve trans-estetik bir hale dönüşmüştür*" artık. Zira "yanılısama yaratma gücüne sahip sanat; şeylerin, daha üstün bir oyunun kuralına boyun eğdiği" (Baudrillard, 1998:18) bir sürecin hükümranlığı altına girmiş ve s-imgesel bir düzenleme ya da aşkın bir hedef olmaksızın, Baudrillard'ın (1998) deyişiyle, *entegre devrelerin yan yanılığına benzer katıksız bir yan yanılık içinde birbirini tekrarlayan bir sistematığın matematiksel yavanlığına indirgenmiştir*. Düşünürün saptamalarına benzer olarak "bir dizi çok farklı ama tabii özelliğın mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge olarak kavramak" (Jameson, 1994:62) gereğini ifade ederek durumu post-modernizmle ilişkilendiren Jameson da, bunu yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı ya da ideolojik yahut estetik olarak reddedildiği görüşlerine bağlamaktadır.

Tüm anlatılanların ışığında ret ya da kabul ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınacak olursa günümüz sanatı, estetikten trans-estetiğe değin tüm süreç, tartışma ve politikaların birbiri içinde eridiği melez bir yapıya denk düşer. Zira Benjamin'in Paul Valery'den aktardığı; "*Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız*" (2002:50) açıklaması, o günlerden zamanımıza atıf yapar gibidir. Öte yandan bir estetik iletişim formu olarak sanatın kendi

çağının gerçekliğine göre dil ve üretim yöntemlerini güncellemesi kaçınılmaz bir dinamiktir. Erzen'e göre "1980'lerden sonra, post-modern felsefe zemininde sanatın artık elit bir sınıfa ve beğeniye hizmet edemeyeceği, farklı kültür ve sınıftan insanların tercihlerinin de sanatı biçimlendirebileceği [...] bu düşüncelere göre sanat artık büyük harfle Sanat değil herkes için sanat olmalıdır" (2011:165). Bu bağlamda sanatın çağcıl dönüşümü, onun "iyi' özü sanat eseriyle değil, eserin halk üzerindeki etkileriyle hasıl olur. Badiou'nun aktardığına göre Rousseau şöyle yazacaktır: 'gösteriler halk için yapılır; mutlak nitelikleri de ancak halk üzerindeki etkilerine göre belirlenebilir" (1998:13).

Görsel 3: Şenol Yoroğlu, (2005) "The Human Eyed Double Vav or Yankee Go Home" 120x140 cm Tuval Üzerine Dijital Baskı



Sonuç olarak günümüz sanatında hazır-nesne'den dijital medyuma değin her çeşit malzeme sanat olma potansiyelini taşımakta; bununla birlikte disiplinler arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve sanatın sadece fiziksel bir uygulama alanında kalmayarak zihinsel bir süreci de arz ettiği; bilimsel gelişmeler dolayısıyla sanat ile teknoloji arasındaki ilişki dijital medyuma kadar genişlediği; internetin de ortaya çıkmasıyla birlikte şeylerin daha hızlı bir şekilde yayılma, dolaşıma girme olanağı bulmasıyla sürekli gelişmekte olan dijital kültür ve dijital sanatın yeni bir estetik algı oluşturduğu muhakkaktır. Bourriaud'nun "sanat tekniğe karşı eleştirel görevini, ancak onun getirdiklerinin yerini değiştirdiğinde gerçekleştirmiş olur; nitekim bilgisayar devriminin

belli başlı etkileri, bugün bilgisayar kullanmayan sanatçılarda görülebilir” (2005: 109) açıklamasının tam karşılığı Görsel 3’te Yorozlu’nun yapıtında karşımıza çıkar. Disiplinler arasındaki sınırların birbiri içinde eridiği, kültürlerin eskiden olmadığı kadar geçişken hale geldiği, bunların toplamının ise üretim ve tüketim süreçlerini kaçınılmaz biçimde etkilediği ilişkiel estetik bağlamında tartışmaya açılan bu çalışma, sanatın kendi başına hakikatler ürettiğini öne süren ve fakat sanatı herhangi bir biçimde salt bir düşüncenin nesnesi yapmaya kalkışmayan bir ilişkiyi tanımlama çabasıdır.

KAYNAKÇA

Badiou, A. (1998) *Başka Bir Estetik*, Metis, İstanbul

Baudrillard, J. (1998) *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı, İstanbul

Baudrillard, J. (2004) *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, Y.K.Y. İstanbul

Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, Bağlam yayınları, İstanbul

Doğan, M. H. (1998) *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir

Erzen, J. N. (2011), *Çoğul Estetik*, metis İstanbul

Greenberg, C. (1997) *Modernist Resim: Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, çev.

Doğan Şahiner, Y.K.Y. (1. Baskı) İstanbul

Jameson, F. (1994) *Postmodernizm*, ikinci baskı, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay. İstanbul

Kuspit, D. (2006) *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, (2. Baskı) İstanbul