

# MODERNDEN POSTMODERNE, SANATTA ESTETİK DENEYİMİN DÖNÜŞÜMÜ

## Transformation of Aesthetic Experience in Art, from Modernity to Postmodernity

Metin UÇAR<sup>1</sup>

### ÖZ

Bu çalışma, modern dönemin başlangıcından günümüze kadar sanat alanında değişen paradigmalara bağlı uygulamaların alımlanması ve anlamlandırılmasında tartışmalı hale gelen estetik deneyimin, değişip dönüşen sürecini ele almaktadır. Bireyin kendi dışındaki olay olgu ya da nesnelere duyuşsal ve zihinsel açıdan girdiği özel bir özne-nesne ilişki türü olarak tanımlanan estetik deneyim; sanat alanında modern dönem boyunca Kant'ın biçimci yaklaşımı ile Hegel'in idealist estetik geleneği üzerine şekillenmiştir. Beden karşısında akla önem veren idealizm, tinsellik, dışavurum, sezgi, idea gibi değerlerin estetik deneyimde belirleyici olmasına neden olmuştur. Bu nedenle sanat eserleri, idea ya da tinin biçime yansımaları olarak ele alınmış ve sanat eserlerinde dışavuruma ve biçime dayalı bir deneyim daha çok öne çıkmıştır. Ancak, postmodern dönemde ortaya çıkan yeni sanatsal uygulamalar, modern ve öncesi dönem sanatının özne ile nesne arasındaki estetik deneyimini işlevsiz hale getirmiş ve dışavuruma bağlı yaklaşım ile biçime dayalı normatif kurallar da geçerliliğini yitirmiştir. Postmodern dönem; sanatın yaşamla ayrılmaz bir bütün olduğunu vurgulayarak alımlayan özne ile sanat nesnesi arasındaki var olan estetik mesafeyi kaldırmış ve buna bağlı olarak modern sanat eserlerinin pasif tefekküre dayalı deneyimi, yerini katılıma dayalı yeni bir estetik deneyime bırakmıştır. Sanat eserlerinin alımlanmasında ve anlamlandırılmasında, biçimci bir estetik deneyimden bağlamsal sanat deneyimine değişip dönüşen süreç; çağdaş sanat felsefecilerinden Dewey, Danto ve Bourriaud'nun estetik deneyim kuramları çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Modernizm, postmodernizm, çağdaş sanat, estetik, estetik deneyim.

### ABSTRACT

This study addresses the evolving process of aesthetic experience that has become a topic of debate in the reception and interpretation of practices related to changing paradigms in the field of art from the beginning of the modern era to the present. Aesthetic experience, defined as a special kind of subject-object relationship that individuals establish with external events, phenomena, or objects from a sensory and intellectual perspective, has been shaped in the field of art throughout the modern period based on Kant's formalist approach and Hegel's idealist aesthetic tradition. The idealism that prioritizes the intellect in relation to the body has led to the prominence of values such as spirituality, expression, intuition, and idea in aesthetic experience. As a result, artworks have been approached as the embodiment of ideas or the spiritual in form, and an experience based on expression and form has emerged as central in artworks. However, the new artistic practices that emerged in the postmodern era have rendered the aesthetic experience between the subject and the object in modern and pre-modern art ineffective, and the approach based on expression and the normative rules based on form have lost their validity. The postmodern era, emphasizing that art is an inseparable whole with life, has eliminated the aesthetic distance between the perceiving subject and the art object, and consequently, the passive contemplative experience of modern artworks has given way to a participatory experience. The process of transformation from a formal aesthetic experience to a contextual art experience in the reception of artworks has been examined within the frameworks of aesthetic experience theories proposed by Dewey, Danto, and Bourriaud.

**Keywords:** Modernism, postmodernism, contemporary art, aesthetics, aesthetic experience.

## EXTENDED ABSTRACT

The aesthetic experience emerged from the investigation of the perception between the perceiver and the work of art with the establishment of aesthetics as a scientific discipline in the mid-18th century. The relationship between the subject and the object is claimed to be primarily a formal experience based on the rationality of the Enlightenment era and the sentimentality of Romanticism. However, Kant argues that when you take pleasure in perceiving the form of an object without conceptualizing its function or metaphysics, you arrive at a pure and independent judgment of beauty. Kant's focus on the form in aesthetic experience suggests that there is a way to understand it independently of its relationship with the divine or any function that the form could fulfill (URL 5). Kant's thoughts have influenced not only the field of fine arts but also every aspect of life. Modern art, which emerged as a result of these influences and began with Impressionism in the mid-19th century and continued until the end of abstract art in the mid-20th century, has become a determinant in the visual perception of the viewer with its formalist attitude. Experience based on visual perception was considered a characteristic of the reception of beauty in art until the end of the modern period, and accordingly, artistic formalism has become an important criterion in the evaluation of artworks (Berleant, 2014:2).

Formalism is a critical and creative stance that argues that the value of an artwork lies in the relationships it establishes between different compositional elements such as color, line, and texture, and that these should be considered separately from all subject and context concepts. Formalism, which emerged with an expressive attitude in the mid-19th century, reached its peak of artistic formalism with the rise of abstraction in painting at the beginning of the 20th century. However, new artistic practices that emerged in the postmodern period rendered the aesthetic experience of modern and pre-modern art between subject and object dysfunctional, and the normative rules based on expression and form lost their validity.

Postmodernism emphasizes that art is an inseparable part of life, thus eliminating the aesthetic distance between the perceiving subject and the art object, and consequently, the passive contemplation-based experience of modern artworks has been replaced by an experiential approach based on active participation. Particularly with the emergence of pop art and minimalism, and later with various conceptual art practices based on performance and installation, contemporary art has become more experimental, incorporating not only new materials but also thought-provoking subjects, demanding the viewer's active engagement in the process of reception. As a result of this transformation, the sensory-based aesthetic experience between the subject and the object in modern art has become obsolete, and consequently, the approach based on expression and normative rules has lost its validity (Danto, 1993:175).

The process of experience in artworks transitioning from a formalist aesthetic experience to a contextual art experience has been supported by the aesthetic theories of Dewey, Danto, and Bourriaud. Dewey presents a contextual approach that encompasses the formalist understanding within the aesthetic experience (URL 8). Dewey argues that aesthetic experiences are the most comprehensive, rich, and elevated experiences possible, stating that "the individual is actively engaged and conscious of the influence of the world on oneself, while also appreciating the possibilities of one's actions in the world." This approach highlights the aesthetic value and emphasizes the magnitude or intensity of the aesthetic experience (URL 4) Arthur Danto, who holds a prominent position among art theorists after the modern period, particularly emphasizes that aesthetics is not a presumed condition for art, stating that art does not necessarily require aesthetic qualities and a need for pleasure (Danto, 1993:175). In this context, the fundamental starting point of the aesthetic experience is primarily to define artworks based on the art world and thus establish a contextual approach. Bourriaud, on the other hand, argues that artworks are no longer a space of experience but a time of experience, asserting that they play the role of a "social intermediary" and claiming that the purpose is dialogue, negotiation, and the function of living together (Bourriaud, 2005:34).

In this study, the transformation of the formalist aesthetic experience in the perception of modern art into a contextualist experience emerging from the reception of art practices in the postmodern era is discussed. In this context, a new concept of viewer/receiver, emerging from the experiential process between contemporary art practices and the audience, is explained through examples of contemporary art works, based on the fundamental aesthetic theories of Dewey, Danto, and Bourriaud.

## GİRİŞ

Günlük yaşamda güzellik ile benzer anlamda kullanılan estetik, aynı zamanda felsefi bir disiplin ve bağımsız bir bilim dalıdır. Duyum ya da duyu ile algılamak anlamına da gelen estetik; görme, işitme, dokunma, tatma ve koklama gibi diğer tüm duyuları da ifade eder (Tunalı, 1989:13). Baumgarten, estetiği “duyulur olan bilginin bilimi” olarak tanımlar. Estetiğin en temel alanı olan güzellik, duyular ile ortaya çıktığından, algılayan özne bunu günlük yaşam dışında en belirgin şekilde sanat eserlerinde deneyimler (URL 7). Bu nedenle estetik deneyim yaşamak, sanat eserlerinin alımlanması, anlamlandırılması ve değerlendirilmesinde sanatın en önemli amacı olarak görülmüş ve görülmeye devam etmektedir.

Estetik deneyim, 18. yüzyıl ortalarında estetiğin bir bilim dalı olmasıyla birlikte, alımlayıcı ile sanat nesnesi arasındaki algıya yönelik bir ilişkinin araştırılması sonucu ortaya çıkmıştır. Özne ile nesne arasındaki bu ilişkinin öncelikle aydınlanma döneminin akılcılığına ve romantizmin duyguculuğuna dayanan bir form deneyimi olduğu ileri sürülse de Kant; estetik deneyimin biçim anlayışını işlevden ve metafizikten ayırarak sadece biçimini algılamaktan zevk aldığınızda, güzele dair saf ve özgür bir yargıya varabileceğimizi iddia etmiştir. Kant, estetik deneyimi; bir nesnenin işlevini kavramsallaştırmadan, form üzerinden deneyimlemenin veya formun yerine getirebileceği herhangi bir işlevle olan ilişkisinden bağımsız olarak anlamının bir yolunun var olduğunu ileri sürmektedir (URL 5). Kantın bu düşünceleri yaşamın her alanında olduğu gibi güzel sanatlar alanını da etkilemiştir. Bu etkilerin bir sonucu olarak 19. yüzyılın ortalarında izlenimcilikle ortaya çıkan ve 20. yüzyıl ortalarında soyut sanat ile devam eden modern sanat, biçimci bir tavır ile izleyenin görsel algısı üzerinde belirleyici olmuştur. Görsel algıya dayalı deneyim, modern dönemin sonuna kadar sanattaki güzelliği alımlamanın biricik yolu olarak düşünülmüş ve buna bağlı olarak sanat eserinin deneyimlenmesinde sanatsal biçimcilik önemli bir kriter haline gelmiştir (Berleant, 2014:2). Biçimcilik; bir sanat eserinin değerinin, çizgi, biçim, şekil, renk, değer, doku ve boşluk-doluluk gibi farklı tasarım elemanlarının denge, ritim, hareket, oran-orantı, vurgu, birlik ve çeşitlilik gibi tasarım ilkeleri ile kurduğu ilişkilerde yattığını ve bunların tüm konu ve bağlam kavramlarından ayrı düşünülmesi gerektiğini savunan eleştirel ve yaratıcı bir duruştur. 19. yüzyılın ortalarında ifadeci bir tavırla ortaya çıkan biçimcilik, 20. Yüzyılın başlarında resimde soyutlamanın yükselişiyle sanatsal biçimciliğin zirvesine ulaşmıştır. Ancak, postmodern dönemde ortaya çıkan yeni sanatsal uygulamalar, modern ve öncesi dönem sanatının özne ile nesne arasındaki estetik deneyimini işlevsiz hale getirmiş ve dışavuruma bağlı yaklaşım ile biçime dayalı normatif kurallar geçerliliğini yitirmiştir. Postmodern dönem; sanatın yaşamla ayrılmaz bir bütün olduğunu vurgulayarak alımlayan özne ile sanat nesnesi arasındaki estetik mesafeyi kaldırmış ve buna bağlı olarak modern sanat eserlerinin pasif tefekküre dayalı deneyimi, yerini katılıma dayalı bir deneyime bırakmıştır. Özellikle pop art ve minimalizm ile başlayan ve performans ve yerleştirmeye (enstalasyon) dayalı farklı kavramsal sanat uygulamaları sadece yeni materyalleri ile değil şaşırtıcı konuları da bünyesine dahil ederek izleyicinin alımlama sürecine aktif katılımını talep eden deneysel uygulamalara dönüşmüştür. Bu dönüşüme bağlı olarak modern sanatının özne ile nesne arasındaki duyuma dayalı estetik deneyimini işlevsiz hale gelmiş ve böylece dışavuruma bağlı yaklaşım ile biçime dayalı normatif kurallar geçerliliğini yitirmiştir (Danto, 1993:175).

Sanat eserlerinin, biçimci bir estetik deneyimden bağlamsalcı sanat deneyimine değişip dönüşen deneyim süreci, Dewey, Danto ve Bourriaud'nun düşünceleri belirleyici olmuştur. Estetik deneyim Dewey'de biçimci anlayışı da içinde barındırmaya yetecek kadar geniş bağlamsalcı bir yaklaşım sunar (URL 8). Dewey, estetik deneyimlerin mümkün olan en eksiksiz, en zengin ve en yüksek deneyimler olduğunu savunarak “kişi aktif olarak meşguldür ve dünyanın kişi üzerindeki etkisinin bilincindedir, ancak aynı zamanda kişinin dünya üzerinde hareket etme olanaklarını da takdir etmektedir” diyerek estetik değeri, estetik deneyimin hacmi veya yoğunluğunu öne çıkaran bir yaklaşım ortaya koyar (URL 4). Modern dönem sonrası sanat kuramcıları içerisinde etkin bir konumda bulunan Arthur Danto, “Estetik, sanat için varsayılan koşul değildir” diyerek sanatın estetik niteliklere ve hazza yönelik ihtiyaca gerek olmadığına özellikle vurgu yapmaktadır (Danto, 1993:175). Bu kapsamda estetik deneyimin temel çıkış noktası öncelikle sanat dünyasından yola çıkarak sanat eserlerini tanımlamak ve dolayısıyla bağlamsalcı bir yaklaşım ortaya koymaktır. Bourriaud ise sanat eserlerinin artık bir deneyim alanı değil, deneyim zamanı olduğunu ve “sosyal aracı” işlevi rolü oynadığını öne sürerek amacın diyalog, müzakere ve bir arada yaşam işlevi olduğunu iddia etmektedir (Bourriaud, 2005:34).

Bu çalışmada; modern sanatın algılanmasında biçimci estetik deneyimin postmodern dönemde üretilen sanat uygulamalarının alımlanmasına bağlı olarak ortaya çıkan bağlamsalcı bir deneyime nasıl dönüştüğü ele

alınmıştır. Bu kapsamda Dewey, Danto ve Bourriaud'nun temel estetik kuramlarından yola çıkarak, çağdaş sanat uygulamaları ile izleyici arasındaki deneyimleme sürecine bağlı olarak ortaya çıkan yeni bir izleyici/alıcı kavramı, çağdaş sanat eser örnekleri ile desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

## 1. Estetik Deneyim Nedir?

Deneyim; Türk Dil Kurumu sözlüğünde, bir insanın belli bir zaman içinde ya da yaşamı süresince edindiği bilgilerin, gördüğü, geçirdiği durum ve olaylardan elde ettiği görgü ve bilginin tümüdür. Felsefe sözlüğünde ise özneye dış dünyadaki varlıklar arasındaki bağıntı ya da karşılıklı etkiye ne salt öznel ne de salt nesnel olan bir şey olarak, canlı organizma ile çevresi arasındaki ilişki olarak tanımlanır (Cevizci, 1999:213). Buna göre, deneyim bu iki unsur arasındaki karşılıklı bir etkileşime dayalı bir ilişki ve bilginin biricik kaynağıdır. Webster sözlüğünde ise bilginin temeli olarak olayların doğrudan gözlemlenmesi veya olaylara katılım; doğrudan gözlem veya katılım yoluyla etkileşim veya bilgi kazanma olgusu veya durumu olarak tanımlanmaktadır. Farklı alanların veya çok çeşitli nesnelere varlığı dikkate alındığında, estetik, ahlak, bilim vb. gibi deneyimlerden söz edilebilir. Kimi diğerlerine göre daha kuramsaldır, kimi mistiktir, kimi gündelik, kimi de daha uygulamaya dönüktür. Estetik deneyim adı verilen deneyim türü de bu çeşitli deneyim türleri arasında yer alır. Estetik deneyim, bir sanat eseri veya doğadaki herhangi bir nesnenin güzelliğine odaklanan algısal bir deneyimleme olarak bilinir. Bazı düşünürler sadece bir tek estetik deneyim türü olduğunu iddia etse de günümüzde farklı deneyim türlerinin olduğu artık kabul edilmektedir (URL 5). Ancak estetik alanında, söz konusu deneyimin konusu sanat olduğunda, önemli iki yaygın görüş öne çıkmaktadır. Bu görüşlerden birisi biçimcilik diğeri ise bağlamcılıktır. Biçimcilik, estetik deneyimin nesnesini, biçimsel özellikler olarak kabul eder ve bir sanat eserinin anlatı içeriğinden veya görünür dünyayla ilişkisinden ziyade en önemli yönünün, biçimi, yapılış şekli ve görsel yönleri olduğu şeklindeki eleştirel konumu tanımlar. Biçimciliğin tersi olarak bağlamcılıkta ise estetik deneyim için biçimsel özellikler tek başına yeterli olmaz, içerik son derece önemlidir. Bir sanat eseri, özel türden bir eserdir. Belirli bir zaman ve yerde insanın üretimi ve özünde tarihsel olarak gömülü bir nesnedir. Ne sanat statüsüne ne belirli bir kimliğe ne de estetik bir karaktere sahiptir. Eserin yaratıldığı ve oluşturulduğu kültürel bağlam dışında hiçbir bir önemi yoktur (Levinson, 2016:1).

Estetik deneyim; Antikçağdan beri güzelliği algılamının önemli kaynağı ve sanatın en temel amacı olarak düşünülmüş, buna bağlı olarak sanat eserinin biçimi ve formu öne çıkarılmıştır. Platon'un *Büyük Hippias* diyalogundaki en iyi bilinen argümanı olan formlar teorisi, formların ve biçimlerin evrensel olduğunu ve dünya oluşumunda önemli bir nedensel rol oynadığını belirtir. Güzellik, tıpkı diğer birçok özellik gibi, ilgili formu tarafından üretilir. Bir nesne, güzellik formunda yer alarak güzelleşir diyerek biçimci bir yaklaşım ortaya koyar (URL 1 Hippias Major, 296a/297e). Aristoteles, *Metafizik* adlı eserinde güzellikle matematik arasında açık bir ilgi bulunduğunu güzelliğin en yüksek biçimleri düzen, simetri ve düzenin algılanıp kavranmasıyla ortaya çıktığını belirterek biçimci deneyimi öne çıkarır. Orta çağda ise deneyimle takdir edilebilen, rasyonel bir biçimsel bir güzellik kavramı geliştirilmiştir. Augustine, dördüncü yüzyıla ait *De Musica* adlı çalışmasında müzikteki güzelliği kısmen parçaların orantılılığı meselesi olarak ele almış ve daha sonra görsel güzelliğin renkle doğru şekilde birleştirilen biçimsel uyum olduğunu savunmuştur (Haldane, 2013:25-35). İtalyan Rönesansı'nda, Leon Battista Alberti deneyimin ölçüsü olarak kabul edilen güzelliği; bir bütün içindeki tüm parçaların mantıklı uyumu olarak biçimci bir tanımlama yapmıştır. Resim sanatı örnek olarak alındığında, Rönesans döneminde ortaya çıkan altın oran buna örnek olarak gösterilmektedir. 18. yüzyılda estetik deneyime olan ilgi, güzellikten çok algıya yönelik daha genel bir sorgulamadan doğdu. Alexander Baumgarten estetiği, nesnelere duyusal algı yoluyla bilme olarak tanımlamış ve konuyla ilgili olarak bir nesnenin mükemmelliğinin duyusal algının zevk almada belirleyici olduğunu ileri sürmüştür. Güzellik deneyiminin biçim deneyimi olduğu yönündeki bu ilk iddialar birçok alana entegre edilmiştir. Baumgarten, sadece bir nesnenin mükemmelliğinden değil, aynı zamanda onu algılayan öznenin uygunluğu konusunda "duyusal bilginin bilincinde olmaktan da zevk aldığımızı iddia eder. Kant her ne kadar estetik deneyimden ziyade estetik yargılar üzerinde durmuş olsa da yine de bu türden yargıları değerlendirmede bir nesnenin karşısındayken yaşanan deneyimin, zevk deneyiminin ve öznel uyumun estetik yargının merkezinde yer aldığını savunmuştur (Goldman, 2005:259-260). Kant'a göre estetik deneyim, bir nesnenin seyredilmesinde, hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki uyumdan doğan bir hoşlanmadan ortaya çıkar. Bu hoşlanma nesne ile tamamen biçimci ilişkiye bağlı olarak ortaya çıkan estetik deneyim bir bilme tarzı değildir ve estetik hoşlanma da tamamen çıkarılsız bir hoşlanmadır (Altuğ, 1989:10-11). Kant'ın 'güzel' deneyiminde oluşturmaya çalıştığı öznel duygu birliği açıklamasının akışı içerisinde, 'amaçsız amaçlılık' ve bu 'öznel zorunluluk' kavramlarıyla sürdürülür ve pekiştirilir (Hünler, 1998:265). Genel olarak, "biçimci" olarak tanımlanan bu yaklaşım estetik bir deneyimde dikkatin yalnızca nesnelere ve olayların (çizgi, biçim, şekil, renk,

değer, doku ve boşluk-doluluk) hemen algılanabilen özelliklerine yönlendirildiğinde ısrar ederler. Örneğin Monroe Beardsley, estetik deneyimlerin odağını biçimsel birlik ve bölgesel kalitenin yoğunluğu olarak nitelendirir. Estetik deneyimin en önemli biçimci kuramcısı Clive Bell'dir. Bell için bir sanat eserinin algılanması sadece bakmaktan ibaret değildir. Bunu, insan zihninin tamamen özgür, tarafsız ve herhangi bir dış uyaranlardan arınmış olduğu bir deneyime yükselterek; "önemli biçim" sergileyen nesnelere verilen duygusal tepkilerin o kadar yoğun olabileceğini ve bazı sanat yapıtlarının içeriğinin hiç umursanmadığını iddia eder. Onun için önemli olan her zaman biçimdir, içerik değil. Jerome Stolnitz, kişinin estetik bir deneyim yaşadığında özel bir tavır takındığını, çıkar gözetmediğini savunur. Sıradan günlük kaygılar veya amaçlar bir kenara bırakılır ve kişi yalnızca onun iyiliği için bir nesnenin biçimine odaklanır, diye düşünmektedir (URL 2). İsenberg'e göre estetik deneyim, sanat yapıtlarının biçim ve diğer özellikleri, özellikle de sanat yapıtlarının içeriği arasındaki ayrıma can alıcı bir şekilde dayanmaktadır (Isenberg, 1973).

Estetik deneyimin biçimciliğe karşı bağlamsalcı yaklaşımı; 20. yüzyıl başlarında modern sanat içerisinde başlayan ve 60 ve 70'li yıllarda modern sonrası dönemde yaygınlaşan yeni ve avangard sanat üretimlerinin biçime dayalı deneyime cevap verememesi nedeniyle ortaya çıkmıştır. Özellikle sanat eserlerinin bilimsel, ahlaki, dini ve özellikle içerikle ilgili kaygılarının bir kenara bırakılması ya da ihmal edilmesi belirleyici olmuştur. Bağlamsalcı kuram, bazı sanat eserlerinde belirli fikirlerin ifadesinin kilit bir rol oynadığını ve bu fikirler (içerik) hakkında düşünmenin, onların estetik deneyimlerinin uygun ve önemli bir yönü olduğu kabul ederler. Estetik deneyimler için biçim ve form gerekli olsa bile, birçok düşünürü göre içerik ve bağlam olmadan bir deneyim yaşamak günümüz sanatında mümkün olmayacaktır. Konu ile ilgili olarak Dewey'in estetiği, biçimci anlayışı da içinde barındırmaya yetecek kadar geniş bağlamsalcı bir yaklaşım sunar (URL 7).

Dewey, estetik deneyimlerin mümkün olan en eksiksiz, en zengin ve en yüksek deneyimler olduğunu savunarak "kişi aktif olarak meşguldür ve dünyanın kişi üzerindeki etkisinin bilincindedir, ancak aynı zamanda kişinin dünya üzerinde hareket etme olanaklarını da takdir etmektedir" diyerek estetik değeri, estetik deneyimin hacmi veya yoğunluğunu öne çıkaran bir yaklaşım ortaya koyar (URL 4). Dewey 1958 yılında yayımlanan *Deneyim Olarak Sanat (Art as Experience)* adlı yapıtında estetik deneyime iki temel karakter yükler. Bunlar birlik ve tamamlanmışlıktır. Bu iki nitelik olmadan deneyim oluşamaz. Dewey'e göre estetik deneyimin ikinci karakteri daha ziyade anlama yetilerimizle ilgilidir. Buna göre estetik deneyim için el ve göz yalnızca araçlardır. Estetik deneyim denilen deneyim el ve gözün ötesinde gerçekleşir (Dewey, 2021:77). Gombrich, farklı sanatçıların fiziksel olarak aynı yapıtlarından oluşan hayali bir örnek geliştirdi ve bizi bunların estetik açıdan farklı olduğuna karar vermeye davet etmiştir (Gombrich, 1960:313). Bu tür argümanların, bir eserin fiziksel doğasının estetik özellikleri için yeterli olmadığını ve tarihsel süreç ve içeriğinde deneyimde önemli rol oynadığını göstermeye çalışmıştır. Walton ise estetik deneyimi biçimcilik karşıtlığı olarak şu şekilde tanımlar: "Sanat eserlerinin kökenleri hakkındaki gerçekler, estetik yargıların kesinlikle temel bir şekilde onlara dayandığı eleştiride önemli bir role sahiptir" (Walton, 1970:337). Biçimcilik karşıtlığı, bir sanat eserini estetik olarak değerlendirebilmek için o eseri her zaman tarihsel bir bağlamda görmemiz gerektiğini belirtir. Bir sanat eserinin estetik değerinin ve hatta kimliğinin, tarihsel bir durum olarak sanat alanındaki yerine bağlamsalcılığı savunmaktadırlar. Goodman, estetik deneyimlerin zevkli yönlerine çok fazla vurgu yapılmasının, onları önemlerinden büyük ölçüde mahrum bıraktığı konusunda uyarıyor. Goodman, duygunun estetik bir sabit olmadığı, ancak bir tür bilişin olduğu sonucuna varıyor. Bu nedenle estetik deneyimi "belirli sembolik özelliklerin egemenliğiyle ayrılan bilişsel deneyim" olarak tanımlar (Goodman, 1976:62-63). Modernite sonrası sanat kuramcıları içerisinde etkin bir konumda bulunan Arthur Danto, "Estetik, sanat için varsayılan koşul değildir" diyerek sanatın estetik niteliklere ve hazzı yönelik ihtiyaca gerek olmadığına şiddetle vurgu yapmaktadır (Danto, 1993:175). Bu kapsamda estetik deneyimin temeli sanat dünyasından yola çıkarak sanat eserlerini tanımlamak ve dolayısıyla bağlamsalcı bir yaklaşım ortaya koymaktır. Bourriaud ise, sanat eserlerinin artık bir deneyim alanı değil, deneyim zamanı olduğunu ve "sosyal aracı" işlevi rolü oynadığını öne sürerek amacın diyalog, müzakere ve bir arada yaşam işlevi olduğunu iddia eder (Bourriaud, 2005:34).

## 2. Modernizm ve Sanatta Estetik Deneyim

18. yüzyılda Avrupa'da aydınlanma ile birlikte her alanda başlayan değişim süreci insanlık tarihi için de yeni bir dönemin başlamasına neden olmuştur. Kültürel, bilimsel, siyasal alandaki devrimler ile sanayi ve endüstri alanındaki gelişmeler yaşamın her alanında olduğu gibi güzel sanatlar alanını da etkilemiştir. Bu etkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve modern sanat olarak bilinen süreç 19. yüzyılın ortalarında başlayıp 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden uygulamalı sanatlardaki üretimleri kapsar. Sanatsal bir şemsiye hareketi olarak modernizmin görsel sanatlar alanında genel olarak izlenimcilik ile başladığı kabul edilir. İzlenimcilik ile

başlayıp, soyut sanat ile devam eden süreçte ortaya çıkan modern sanatsal üretimlerin özellikleri hakkında ortak bir görüşe ulaşıldığını söylemekte mümkün değildir. Kavramla ilgili yapılan değerlendirmelerde modernist sanatların üslup ve biçim açısından önceki dönemlerle mukayese edilemeyecek ölçüde radikal değişimler taşıdığı konusunda fikir birliği vardır. Bu değişimle bağlantılı olarak modern sanatın en belirgin özelliği biçimi merkeze alarak sanatçıların ifade imkânlarını olabildiğince genişletmektir. Sanatı, amacı kendinde olan bir özgün yaratım sistem olarak gören modern sanatçılar, bir yandan estetik bir biçim yaratma çabasına girerken diğer yandan da bu biçim üzerinden kendilerini dışa vurma çabasına girmişlerdir. Bu biçimci ve dışavurumcu yaklaşımlar geleneksel temsil anlayışının terk edilmesine ve yeni bir estetik anlayışın da ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Görsel sanatların modern seyrine ilişkin süreç, betimlenen nesnenin kendisi ile değil görünüşü ile ilgilidir. Deneyimlenen ancak temalaştırılmayan yalnızca “aracılığıyla” görülen, gözden kaçırılan ve geride bırakılan farklı hassas yönler, dikkatin odağına gelir ve duyuşsal “görünüş” oyunu ile nesne arasındaki farka ulaşılır. Betimlenen nesne; ışığın, gözün, duygunun, düşlerin ve dışavurumun etkisi altında yaratıcı dönüşümün yanı sıra nesnenin değişkenliğinin biçimsel manipülasyonu şeklinde görülür. Bu, sürekli olarak geleneksel beklentilere ve geleneksel tarzlara meydan okuyan modern sanatçının geçmiş kültüre bir saldırısıdır. Bu, onu geleneksel paradigmaları giderek reddeden ve gündelik dünyayı ve izleyici katılımını bekleyen bir sanat hareketlerine dönüştürecektir (Berleant, 2014:3).

İzlenimcilik ile başlayan dönüşüm, sanatın estetik yönünü üretmek kendinden sonraki tüm sanatların estetik özünü de ortaya çıkarma amacına yönelmiştir. Geleceğe ilişkin olarak, hiçbir dünyevi nesnenin temsil edilmediği, nesnenin görünümünün ortadan kalktığı ve kaçınılmaz olarak nesnesiz bir tablonun, örneğin Kandinsky, Mondrian ve Malevich'in resimleri gibi saf bir resimsel yüzeyin ortaya çıktığı soyutlamanın yolu açılmıştır. Görsel sanatlarda 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki Modern sanatta başlayan temsile dayalı olmayan soyut sanat türlerinin ortaya çıkmasına bağlı olarak, biçimcilikte daha büyük bir canlanma gerçekleşmiştir. Modern sanatta, estetik deneyime odaklanan ve bir sanat eserinin estetik özelliklerini vurgulayan çeşitli teoriler geliştirilmiştir. Estetik deneyim, duyuşsal algı ile bağlantılı bir terimdir ve estetik bir deneyim yaratabilen estetik özelliklere sahip duyuşsal sanatla doğrudan ilişkilidir. Bu, modern sanatın gidişatını nesnelere değil, deneyimlerin bir dönüşüm anlatısı olarak düşünmektir. Gerçekten de bu gelişmeler nesne temelli sanattan deneyim temelli sanata geçiş anlamına gelebilir. Hesap, çarpıtılmış veya terk edilmiş nesnelere dizisinden çok, aşamalı bir görme biçimleri dizisi gösterir. Soyut ve kavramsal sanatta temsil edilen nesne tamamen kaybolana kadar görsel etkinin önemi arttıkça nesnenin önemi azalır (Berleant, 2013:3).

Görsel sanatlarda temsil edilen nesnenin kaybolması ile birlikte geriye biçimi ile malzemenin kendisinden alınan haz kalmıştır. Kant, estetik deneyimin modern temellerini şöyle tanımlıyor: "Kişinin güzel bir şeyle karşılaşmasıyla ilgili zevkler, çünkü nesnenin biçimi hoştur ve herkes tarafından zevk alınabilir ve alınmalıdır" (Kant, 2011). Çünkü estetik bir nesneden alınan çıkarısız ve amaçsız haz olarak açıklanan deneyim biçimi, Antik Yunan düşünürlerinde de mevcuttu. Kant, nesnelere öyle olduğunda estetik deneyimlerin hoş olduğunu düşündü, yalnızca biçimlerinin kavranması zevk uyandırdı. Genel olarak, "biçimci" olarak tanımlanan teorisyenler ve eleştirmenler, estetik bir deneyimde dikkatin yalnızca nesnelere ve olayların, biçimsel özellikleri gibi hemen algılanabilen özelliklerine yönlendirildiğinde ısrar ederler. Örneğin Beardsley, estetik deneyimlerin odağını biçimsel birlik ve bölgesel kalitenin yoğunluğu olarak nitelendirir. Stolnitz, kişinin estetik bir deneyim yaşadığında özel bir tavır takındığını, çıkar gözetmediğini savunur. Sıradan günlük kaygılar veya amaçlar bir kenara bırakılır ve kişi yalnızca onun iyiliği için bir nesnenin biçimine odaklanır, diye düşünür. Bell, "önemli biçim" sergileyen nesnelere verilen duyuşsal tepkilerin o kadar yoğun olabileceğini ve bazı sanat yapıtlarının içeriğinin hiç umursanmadığını iddia eder; önemli olan her zaman biçimdir, içerik değil" demektedir (URL 3). Modernizm kuramı, bugün sanat kuramları içinde formalizm olarak bilinen kuramı geliştiren iki İngiliz eleştirmen, Bell ve Fry sayesinde oldukça gelişmiştir. İlki (formalizm) ikincisinden (modernizmden) doğmuş olmakla beraber formalizm ve modernizm ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıdırlar (Barrett, 2012:52). Görsel sanat uygulamalarındaki biçimcilik bir estetik bir teori olarak ilk kez Clive Bell'in *Art* (1914) kitabında görülür. Bell'in bu yazısındaki biçimcilik, mutlak veya saf modern resmin ortaya çıkışına bağlı olarak sanat dünyasındaki önemli gelişmelere tarihsel olarak yerleştirilen bir tepki olarak görmek ele alınmıştır. Bell, resmin bir temsil meselesi olduğunu ve olayların, yerlerin ve insanların temsiliyle ilişkili duyguların bir meselesi olduğunu reddediyor ve bunun tersine, resmin gerçek konusunun anlamlı biçim dediği şey olduğunu ileri sürmektedir. Sonuç olarak Bell, özünde bir görsel bir eserin ne olduğu konusunda son derece açık sözlüdür. Esasen, anlamlı bir biçimdir. Yani, bir tablo izleyiciyi çizgilerin, renklerin, şekillerin, boşlukların, vektörlerin ve benzerlerinin düzenli bir konfigürasyonu olarak kavramaya sevk eder (Carroll, 2000:87-88). Burada nesnedeki ilgili özellikler, yalnızca ilgili sanatın malzeme ve tekniklerinden ortaya çıkan biçimsel niteliklerdir ve sanat

deneyimi, bu biçimsel nitelikleri kavramaya özgü bir duygudan oluşur (Berleant, 1970:158).

Kökenini Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi* (1789) adlı eserinde bulan biçimcilik, sanatın saf biçimi arzuladığını ileri sürer; izleyicileri memnun etmek ya da onları eğitmek gibi bir amacı yoktur. Sanat nihayetinde sadece kendisiyle ilgili bir hayal gücü oyunudur. Bu fikir, Charles Baudelaire sanat sanat içindir (l'art pour l'art) cümlesiyle özetleyen sanatçılar tarafından ele alındı (Alexander, 2016:63). Modernite ile birlikte başlayan ve günümüze kadar çeşitlenen ve farklılaşan deneyimin döneme ve sanatsal üretimlere bağlı bir şekilde biçimlendiği görülmektedir. Bu kapsamda modern dönem ve sonrasında sanatsal uygulamalarda geleneksel biçimci estetik anlayışa dayalı deneyim, yerini eleştiri, düşünce, kışkırtma, şaşırtma, iğrenç kavram ve içeriklerin yer aldığı katılımcı ve bilişsel deneyime bırakmıştır. Böylece güzelliğe dayalı beğeni ve haz alma sanatın en temel özelliği olmaktan çıkarak alımlayanın sıradan özelliklerden birisi haline dönüşmüş ve modern ve öncesi dönemlerin biçimci (formalist) estetik deneyimin işlevini yitirdiği ve sanatı anlamada anlamlandırmada ve deneyimlemede güzelliğin öneminin kalmadığı görülmektedir (URL 6).

### 3. Postmodernizm, Estetik Deneyim ve Sanat Deneyimi

Biçimci ve dışavurumcu estetik deneyimin modern sanattaki hakimiyeti, 60'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan yeni sanatsal uygulamalarla etkisini kaybetmeye başlamıştır. Performans, happening, kavramsal sanat, enstalasyon gibi uygulamalar yanında fotoğraf, video vb. uygulamalarda kullanılan farklı materyaller ile bünyesine dahil ettiği şaşırtıcı kavramlar, geleneksel izleyicinin/seyircinin aktif katılımını gerekli hale getiren etkinliklere dönüşmüştür. Dahası, geleneksel sanat anlayışı ile ilgisi olmayan yeni sanatsal uygulamalar; modern dönemin biçime dayalı sanat eserinin sadece duyuşsal algı ile deneyimlenemeyeceğini de açıkça göstermiştir. Özellikle Kant'ın hazza dayalı biçimci yaklaşımı ve Croce'nin duyuların dışavurumuna dayalı yaklaşımı ile modern sonrası dönemde ortaya çıkan sanatları deneyimlemek imkânsız hale gelmiştir.

Özel bir tür zevk ya da duyuşsal algı deneyimi olarak bilinen estetik kavramı, bilim olarak kabul edildiği 18. Yüzyıl ortalarından itibaren daha genel bir estetik deneyim kavramına doğru genişlemiştir. John Dewey bu dönüşümün ve genişlemenin öncüsü olarak kabul edilir. Dewey'e göre estetik deneyim de günlük yaşam deneyiminden ayrı tutulamaz ve estetik olmayan ilişkilerde ve üretimlerde de bir estetik yön vardır. *Deneyim Olarak Sanat*' kitabında Dewey; (2021:17-38). "estetik deneyimin sürekliliğini normal yaşam süreçleriyle yeniden sağlamayı" amaçlar. Dewey, estetik deneyimi insan yaşamının biyolojik ve kültürel koşullarına dayandırarak sanatın yaşamdan ayrılmasına karşı çıkar. Estetiği içselleştirilmiş bir duyum ve duygu farkındalığında değil, "benliğin ve nesnelere ve olaylar dünyasının tam bir iç içe geçmesine" konumlandırır (Dewey, 2021:17-38). Dewey'e göre tüm sanat, canlı organizma ile çevresi arasındaki etkileşimin ürünüdür; enerjilerin, eylemlerin ve malzemelerin yeniden düzenlenmesini içeren bir deneyim ve eylemdir (Dewey, 2021:32). Bu, estetik bir nesneyle karşılaşan herkesin estetik bir deneyim yaşadığı varsayımına dayanmaktadır. Dewey estetik deneyime iki temel karakter yükler. Bunlardan ilki "birlik" diğeri ise "tamamlanmışlıktır". Bu iki nitelik olmadan deneyim oluşamaz. Dewey'e göre estetik deneyimin ikinci karakteri daha ziyade anlama yetilerimizle ilgilidir. Buna göre estetik deneyim için el ve göz gibi duyular yalnızca araçlardır. Estetik deneyim denilen deneyim el ve gözün ötesinde gerçekleşir (Goldman, 2005:260). Bu temel fizyolojik katman, sanatçıyla sınırlı değildir. Dewey'e göre bir şeyi estetik deneyimde sanat olarak yeniden oluşturmak anlamına gelen sanatı takdir etmek için algılayan da doğal hisleri ve enerjileri ile fizyolojik duyuşsal motor tepkilerini devreye sokmalıdır (Dewey, 2021).

Dewey'in estetik deneyime bakışı, sanatı yaşamın geri kalanından ayırmayı değil, daha çok "estetik deneyiminin normal yaşam içinde sürekliliğini sağlamayı" amaçlamıştır. Böylece hem sanat hem de yaşam, her ikisinin bütünleşmesiyle daha da gelişecektir. Amacı, estetiği gerçek hayattan koparan ve onu sıradan kişilerin hayatından çıkaran ve elit bir alana havale eden "müze sanatı" dediği şeyin kısıtlayıcı tutumunu kırmaktır (URL 6). Bu nedenle, insan tarafından özgün olarak yaratılan ancak insan deneyiminden uzak tutulan fiziki bir "sanat eseri" ile "ürünün deneyimine dayalı yapılan gerçek sanat eseri" arasında ayırım yapmıştır. Dewey'in estetik deneyime olan bu yaklaşımı sanat eserini fetiş bir nesne olmaktan kurtarma çabası yanında geleneksel sanatlar alanına sıkışıp kalmasına da karşı bir tavrıdır. Dewey, estetik deneyimin bilim ve felsefe alanında, spor ve yemek mutfağında da uygulanabileceğini ve gündelik uygulamalara büyük katkı sağlayabileceği konusunda ısrar eder. Gündelik hayatın estetiğine yönelik mevcut ilginin gelişiminin sonucu yirminci yüzyılın ortalarında sanatta meydana gelen yeniliklerden geldi. Birincil etki, Amerikalı besteci ve teorisyen John Cage'in eseri idi. Deneysel ve yenilikçi Cage'in şans (aleatorik) müziğe olan ilgisi, özellikle o zaman aralığında meydana gelen şans

seslerinden oluşan 1952, 4'33" piyano çalışmasıyla etkili oldu. 1950'lerde ortaya çıkan günümüz performans sanatının öncüsü olan Oluşumlar/Happenings, sanat eseri ile esere katılan izleyici arasındaki, genellikle sıradan bir durumun senaryosuz, tesadüfi olaylarından oluşan ayrılığı ortadan kaldırdı (Berleant, 2014:2-13). Sanattaki bu tür yenilikçi gelişmeler, estetikte eşzamanlı çalışma üzerinde derin bir etkiye sahipti. Dewey, sanatı estetik deneyim açısından yeniden düşünerek, sanat alanının radikal bir şekilde genişletilip demokratikleştirilebileceğini, onu bu tür çok yönlü yaşam sanatlarının arayışıyla büyük ölçüde geliştirilecek olan gerçek dünyayla daha bütünleştirilebileceğini düşünüyordu. Modernizmle ilişkilendirilen sanat akımları on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İzlenimcilikle başlayıp yirminci yüzyılın ikinci yarısında zirveye ulaşan bir dizi avangard soyut sanat akımları ile sona erer. Mondrian'ın Neo-Plastisizmi ve Malevich'in Süprematizmi gibi soyut sanatların yanı sıra, Marcel Duchamp'ın Çeşmesi (1917) veya Andy Warhol'un Brillo Kutusu (1964) gibi hazır-yapım sanat eserlerinin alımlanmasında duyuların yetersiz kaldığı açıkça göstermiştir. Çoğu sanat eleştirmenine göre, 20. yüzyılın modern sanat akımlarının çoğu, yapıtın duyularla temasının yapıtı açıklamakta yetersiz kalması nedeniyle herhangi bir estetik yaklaşımı reddeder. Bu görüşün ısrarlı savunucusu "sanat yapıtları ile gerçek şeylerin yalnızca görsel tanıma yoluyla ayırt edilemeyeceğini" söyleyen Arthur Danto'dur (2014). Danto, uzun bir süre boyunca özellikle estetikten kopuk felsefi bir sanat tanımını savundu. Bununla birlikte, *Güzelliğin Aşağılanması* adlı kitabında; estetik özelliklerin günümüz sanatında oynayabileceği rol konusundaki önceki anlayışını gözden geçirdi. Bu kitapta Danto, sanat felsefesinin kendisinin 1960'ların avangardının tarihsel sanat dünyasının, türediği biçimci modernizmin geri tepmesinin bir ürünü olduğunu kabul ediyordu. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in savunduğu gibi, estetik sanat teorisi, belirli bir estetik anlayışını modernist sanat teorisine bağladı. Greenberg, Kant'ın saf estetik yargıya ilişkin açıklamasını sanat eserlerine uyguladı ve böylece estetik deneyimlerinin biçimsel (bişsel olmayan) içeriğini vurguladı.

Modern dönem sonrası sanat kuramcıları içerisinde etkin bir konumda bulunan Arthur Danto, "Güzellik, sanat için varsayılan koşul değildir" diyerek sanatın estetik niteliklere ihtiyacı olmadığına şiddetle vurgu yapmaktadır. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı kitabında estetik ve güzellik ile ilgili olarak karşı bir tavır aldığını kabul ediyor (Danto, 2012). Sıradan şeyleri sanat eserinden ayıran şey nedir? sorusunu sorar. Bu, Arthur Danto'nun sanat felsefesi üzerine yazmış olduğu *Sıradan Olanın Başkalaşımı* kitabı özetleyen bir sorudur. Danto, sanatsal üretime uyum sağlamayan öncüllere dayandığını düşünerek, geleneksel estetik kavramı ile bir tartışmaya girmeden soruyu kavramsal bir slogana dönüştürmüştür. Bu kavramsal mirasın temelini de Andy Warhol'ün 1964 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki süpermarket raflarında bulunabilen aynı ürünün ortak bir kutusundan önemli görsel farklılıkları olmayan "*Brillo Kutusu*" örneği üzerinden gerçekleştirmiştir. Warhol'ün kontrplaktan yapmış olduğu eser orijinal kutulardan daha büyük olarak yapılmış olmasına rağmen görsel açıdan herhangi bir farklılık yoktur. Danto öncelikle bu iki nesne arasındaki benzerlikten yola çıkarak sanatın ne olduğu ile ilgili tartışmalardan duyuşsal algıyı dolayısıyla da estetiği çekip çıkarır. Bu tutum modern dönem ve hatta sonuna kadar estetik kuramların sanat eserlerini belirlemede ve diğer nesnelere ayıran temel bir özellik olarak dayandığı güzelliği ve güzellik anlayışını sorgular. Bu şimdiye kadar ki estetik deneyimin de sorgulanması anlamına gelmektedir. Modern sanatın form ve biçim anlayışının Warhol'ün "*Brillo Kutuları*"nda da olmadığını iddia etmek mümkün değildir. Marketlerde satılan sıradan Brillo kutuları ile Warhol'ün yapmış olduğu Brillo kutuları arasında estetik deneyim açısından hiçbir farkı olmadığı anlaşılmış oldu.

Danto, estetik deneyim konusunda düşüncelerini anlattığı ve "Güzelliğin İstismarı" şeklinde çevrilebilecek olan "*The Abuse Beauty*" (2003) kitabında güzellik ve zevk anlamında kullanılan estetik geleneği reddettiği karşıt bir kitaptır. Kitapta Hegel'e göndermede bulunduğu estetik karşıtı anlamda bir değildir çünkü Hegel'in kendi idealizmine, duyarlılık dünyasına ve sanata yer bırakmayan tavrının aksine (Bornheim, 1998:14) Danto'nun anti estetik karakteri, sıradan olan şeyleri sanat eserlerinden ayırmanın duyum ve algı yoluyla mümkün olamayacağını dolayısıyla sanatın ve sanat eserinin ne olduğuna ilişkin kriter olarak estetiği ya da güzelliği dahil etmeyi gerektirecek bir durumda olmadığını söylemektedir. Danto, Güzellik ve dolayısıyla beğeni kavramının sanat felsefesinin bir parçası olmadığını ortaya koymaya çalışmaktadır. Bunu yaparken idealist düşünceden ayrılarak estetiği öznel bir deneyim olarak Modern ve sonrası dönemde avangard sanatçıların eserlerindeki değerlerden yola çıkarak deneyimin kötüye kullanılmasını göstermektedir (Danto, 2006:15). Warhol'un *Brillo Kutusu* gibi benzer eserlere bakarak estetiğin, sanat tanımının bir parçası olamayacağını söyleyerek dünyanın her yerinde yapılan sanatın amacının estetik olmadığını savunmaktadır. Burada sanatçının güzellik ya da haz üzerine yaptığı ya da yapmaya çalıştığı biçimsel yaklaşımın, üretilen eserlerin temel bir ölçütü olamayacağı dolayısıyla alımlayanın öznel tavrının belirleyici olacağını vurgulanmaktadır. "Sanat eserini yapan izleyicidir" sözü ile Dada hareketinin öncüsü Marcel Duchamp; bir sanat eserinin tamamlanması için izleyicinin gerekli olduğunu "sonuçta, yaratıcı eylem yalnızca sanatçı tarafından gerçekleştirilmez; izleyici, yapıtı içsel



niteliklerini deşifre ederek ve yorumlayarak dış dünyayla temas ettirir ve böylece yaratıcı eyleme katkısını ekler” diye belirtmektedir (Duchamp, 1973:140). Benzer şekilde Danto, güzelliği ontolojik bağlamda tartışır, amacı sanat kavramının yapıtın kendisine dışsal bir şey olarak anlaşılmasını engelleyen sorunları ortadan kaldırmaktır, çünkü sanat yapıtları görsel olarak salt nesnelere özdeş olabilirse sanat tanımının bir parçası olabilir, hiçbir şey duyum yoluyla algılanamaz. Böylece, Danto'nun geleneksel estetik deneyimi nasıl anladığını ve alımlayan ile sanat arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeyi önermesi ile bağlamsalcı bir tavır ortaya koymaktadır.

Nicholas Bourriaud 1998'de yayımlanan *İlişkisel Estetik* adlı kitabında sanat dünyasındaki estetik değişim/dönüşümü ortaya koymaya çalışır. Bunun içinde, kendini sanat eylemleri aracılığıyla toplumsal ilişkilerin yaratılmasına ve arabuluculuğuna adanmış bir sanatçı kuşağının üretmiş olduğu sınırları belirlenmiş sanatsal uygulamalardan hareket eder. Bourriaud, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Marina Abramovic ve Carolee Schneemann gibi sanatçıların yapmış olduğu enstalasyon ve performans uygulamaları katılımcı-eser arasındaki etkileşimli ilişki açısından analiz edilerek estetik deneyime yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu anlamda Bourriaud'nun "İlişkisel Estetiği" postmodern dönemin temsilcisi olan çağdaş sanatın deneyimlenmesindeki dönüşüme doğrudan bir yanıtıdır. Önsözünde: "Eleştirmenlerin ve düşünürlerin büyük çoğunluğu, çağdaş uygulamalarla fazla içli dışlı olmaktan tiksiniyorlar" diyerek çağdaş sanatın ortaya koyduğu argümanların, toplumla, tarihle, kültürle olan ilişkilerini sorgulamaktadır (Bourriaud, 2005:9). Bourriaud'ya göre çağdaş sanatın özü, insan ile dünya arasındaki ilişkiyi yaratma etkinliğidir. "Sanatçının pratiği, yani bir üretici olarak davranışı, insanlar ve eserleri arasındaki ilişkiyi belirler: Başka bir deyişle, ilk yarattığı şey, estetik nesnelere aracılığıyla insan ve dünya arasındaki ilişkiyi oluşturur. İşin yarattığı ilişkisel zaman ve mekandır. Sanatsal etkinlik, bazı sınırlı bağlantıların farkına varmak, bazı tıkanmış kanalları açmak ve gerçekte ayrılmış çeşitli seviyeleri yeniden bağlamak. Sanat eserleri artık bir deneyim alanı değil, deneyim zamanıdır ve sosyal aracı işlevi rolü oynar" (Bourriaud, 2005:34). Amacı ayrılık ve karşı karşıya gelme değil, diyalog, müzakere ve bir arada yaşamaktır. Ona göre eser bir buluşma, sergi ise bir iletişim alanıdır. "Dolayısıyla, sanatsal gerçekliğin özü, öznelarası ilişkilerin icadına dayanır; her bir sanat eseri, ortak bir dünyada yaşama önerisidir." (Bourriaud, 2005:34). Dolayısıyla sanat aynı zamanda bir bağlayıcı güç olarak görülür. Çağdaş sanat eserleri sadece "nesne" ve "eylem" değil, aynı zamanda yukarıda örnekleri verilen bazı sanatsal uygulamalara bakıldığında, izleyenin bedensel ve zihinsel katılımına bağlı olarak tamamlan ve anlam yaratılan bir süreç ile var olabilmektedir. Bourriaud bu eserlerden yola çıkarak, "Sanat eseri, insanların ortak bir etkinliğe katılmak için bir araya geldiği sosyal bir ortam yaratıyor" diyor. "Sanat yapıtlarının rolü artık hayali ve ütopyik gerçeklikler oluşturmak değil, sanatçı tarafından hangi ölçekte seçilirse seçilsin, var olan gerçeklik içinde fiilen yaşama biçimleri ve eylem modelleri olmaktır" (Berleant, 2021:26). Bourriaud, tüm ilişkisel sanatın altında yatan ilginin "insanlar arası ilişkiler alanı" olduğunu belirtir (Bourriaud, 2005:70). Biçim, üslup ve içerik gibi geleneksel estetik konuların yerini, izleyicide yaratma dürtüsü ve bu izleyiciler arasında alternatif sosyal ilişki modelleri sağlama arzusu almıştır. Çağdaş sanatçıların yapmış oldukları sanatsal etkinlikler, estetik nesnelere yaratmaya değil, izleyicinin dahil olabileceği bir olay ya da bir "durum" yaratmaya yöneliktir. Bourriaud'ya göre bu durum; her ne olursa olsun, sanatın satranç tahtasında oynanan en hızlı parti, karşılıklı-eylem (interaktif), bir aradalık ve ilişkisellik kavramlarına yöneliktir (Bourriaud, 2005:11). Bu durum sanat yapıtlarının ontolojisinin kavranışını sadece "eser varlığı" (ister fiziksel bir varlık ister soyut bir varlık olsun) açısından değil, aynı zamanda eylemler olaylar ve ilişkiler açısından da kavranmasını gerektirmektedir. Bu nedenle uygulamalardaki 'mekân' 'eylem' ve 'ilişki' ile oluşan ortam 'ontoloji' olmaya başlar. Bu nedenle çağdaş sanat eserlerinin varlığını sadece klasik ontoloji açısından açıklamayı yeterli olmayacağı görülmektedir.

Çağdaş sanat uygulamalarının varlığı, nesne ve eylem ile durumsal bir ortam yaratma ontolojisinden anlam yaratma sürecine doğru ilerliyor. Bu noktanın gündeme getirilmesinin nedeni, çağdaş sanatın temel amacının artık sabit bir fiziksel nesne ya da sadece bir eylem yaratmak değil, mekânı, zamanı, maddeyi, olayları, atmosferi, ilişkileri de içerisine alan bir durum gerekmektedir. Bu durum ve ortam çevreci ve çağdaş estetikçi Berleant'ın sözleriyle; "Sanat nesnelere değil, durumlardan oluşur" (Berleant, 2017:43) ve ona göre estetik deneyim doğrudan deneyimdir (Jones, 2006:3). Minimalist sanatçı Tony Smith'e göre bu durum; "Belirli bir görüntünün kendisi önemli değil, önemli olan yerleşim ve buna bağlı olarak yaratımdır" Benzer şekilde Bourriaud, galerinin artık yalnızca eserlerin tefekkür edildiği bir alan olarak görülmediğini vurguluyor. Çeşitli sanatçıların galeri mekânını bir kamusal gözetleme alanı, bir üretim atölyesi, bir bilgi servisi veya bir dağıtım merkezi olarak yeniden ele alma biçimlerine dikkat çekiyor. Bir "laboratuvar" haline gelmiştir (Bishop, 2004:51). Çağdaş sanatçı Vito Acconci bu yaklaşımın erken bir örneğini *Hizmet Alanı* çalışmasında ortaya koyar. Performans süresince Acconci, gelen postalarını sergi alanına gönderilmesi için postaneye talimat verir.

Bu süre zarfında postasını almak için galeriye gelmesi örneği, çağdaş sanattaki mekânın rolünü ve günlük yaşamın bir parçası olarak anlam üretmenin rolünü sorgular. Bu dinamik yaklaşımı çağdaş sanatta somutlaştıran eserler arasında Rirkrit Trivaniya'nın bir galeride izleyicilere kapılarını açtığı, içerde onları bekleyen şey sadece birer kap sıcak çorba değildi. Tiravaniya'nın galeri içerisinde yaratmayı başardığı 'ilişki' alanı, o güne değin pek çok benzeriyle karşılaşmış, sıradan bir 'katılımlı sanat' performansı olmanın ötesine geçebilmişti" (Saltz, 1996:82-85). Bu uygulamalara Philippe Parreno, insanları bir Mayıs günü, bir fabrikadaki montaj bandında en sevdikleri hobilerle uğraşmaya davet etmesi. Maurizio Cattelan, fareleri 'Bel Paese' peyniriyle besleyerek seri halde üretilmiş yapıtlar gibi satması ya da yeni çalınmış kasaları sergilemesi, Carsten Holler insan beyninin aşk durumunda salgıladığı moleküllerin kimyasal formülünü yeniden yaratması, Pierre Huyghe'nin bir casting seansı için insanları davet etmesi, halkın seyredebileceği şekilde bir televizyon kurması ve çalışan işçilerin fotoğrafını, şantiyelerinin birkaç metre ötesinde sergilemesi örnek olarak gösterilebilir (Bourriaud, 2005: 11). Bu uygulamalar, Bishop'ın daha sonra sanatın "sosyal dönüşü" (Bishop, 2006:178-183) olarak tanımlayacağı şey içindeki ana eğilimleri olan; toplum odaklı, sosyal olarak işbirlikçi çalışmadan ticari olarak başarılı, "kurumsal" sanatçılara kadar uzanan geniş bir sanat üretiminde değişimi oluşturur (Bourriaud, 2005:11).

Postmodern dönemde; Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekmişler, Yves Klein, Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramoviç, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar sanatın izleyici açısından amaç ya da araç olması sürecini tersine çevirerek ilişki ve iletişim için sanatı araç olarak kullanmaya, sanat yapıtların katılarak gösterilen şeyleri yeniden deneyimleme ve anlam üzerinde yeniden düşünme gereği duyulmaya başlandı. (Yılmaz, 2012:354). Beden sanatı yanında Marina Abramovic'in birçok performansı, estetik deneyimin değişip dönüşmesine örnek olarak gösterilebilir. Gözyaşı katalizörü işlevi gören en son sanat eserlerinden biri de Marina Abramović'in, katılımcılarla karşılıklı ve sessiz bir bakışı paylaşmaktan başka neredeyse hiçbir şey yapmadan binlerce insanı ağılattığı *Sanatçı Burada (The Artist is Present)* adlı eseridir. Marina Abramovic, kendisini ve izleyiciyi performansa dahil etme ve duygusal paylaşım ve estetik deneyim açısından benzersiz bir çalışmaya imza atmıştır. Abramovic, bu performansın nasıl algılanabileceğini, deneyimlenebileceğini katılarak keşfetmenin yollarını gösteriyor. Bu işinde, izleyici ve sanatçı bir mekânda kesintisiz bir bakışla "enerji diyaloguna" birlikte katılıyor, ortak ve bir bakıma kutsal bir mekânı paylaşıyor, aktif duyularla çevreniyor, yoğun ilişkisel ve süreli performansların parçası oluyor.

İlişkisel sanat uygulamalarında eser-katılımcı deneyiminin altında yatan ortaklık duygusunun kültürel karakteri, sanatın alımlanmasına yeni bir yön vermektedir. İlişkisel uygulamalar, sanatçı ve izleyici, profesyonel ve amatör ve nihayetinde üretim ve alımlama arasındaki ayrımı çevreleyen soruları, kendi söyleminin ana temalarına dahil eden bağlamsal bir karakter ortaya koymaktadır. Modernizm, bir yandan sanatın özerkliği bir yandan da temsil düşüncesinin reddi adına, yaşam ve sanat arasına bir sınır çekmişti. Gel zaman git zaman, bu sınır modernizmi kuşatarak onun akademikleşmesine yol açmıştır. Postmodern dönemde yıkılan bu anlayış ile sanat ve hayat arasındaki sınırlar kaldırılmış, daha katılımcı ve deneyime dayalı bir estetik ortaya çıkmıştır.

## SONUÇ

Sanat eserlerine veya diğer estetik nesnelere bir tepki olarak ortaya çıkan estetik deneyim; estetiğin bir bilim dalı olduğu on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar tam olarak tanımlanmamış olsa da insanlık tarihi kadar eski olduğu anlaşılmaktadır. Bu makalede, modern dönemin başlangıcından günümüze kadar sanat alanında değişen paradigmalara bağlı uygulamaların alımlanması ve anlamlandırılmasında tartışmalı hale gelen estetik deneyim iki farklı şekilde ele alınmıştır. Bunlardan birisi biçimcilik (içsel) diğeri ise bağlamsalcılıktır (dışsal). Biçimcilik, modern ve öncesi dönem sanat eserlerinin içsel özelliklerinin alımlanmasında izleyenin duyuşsal algısına bağlı olarak gerçekleşen bir kuramdır. Duyusal algıya dayalı alımlama modern dönemin sonuna kadar sanattaki güzelliği deneyimlemenin bir özelliği olarak Kant'ın amaçsız amaçlılık ve çıkarsız haz ilkesi, estetik deneyimin en önemli kriteri olmuştur. Bağlamsalcılık ise daha çok 20. yüzyıl başlarında modern sanat ile başlayan ve modern sonrası dönemde yaygınlaşan yeni sanatsal uygulamaların biçimci deneyime cevap vermemesi nedeniyle daha çok gündeme gelmiştir. Özellikle sanatsal uygulamaların felsefi ahlaki, sosyal içerikle ilgili dışsal yaklaşımların ihmal edilmesi belirleyici olmuştur. Bağlamsalcı kuram, bazı sanat eserlerinde belirli fikirlerin ifadesinin kilit bir rol oynadığını ve bu fikirler (içerik) hakkında düşünmenin, onların estetik deneyimlerinin uygun ve önemli bir yönü olduğu kabul ederler. Estetik deneyimler için biçim ve form gerekli olsa bile, ele alınan düşünürlere göre içerik ve bağlam olmadan bir deneyim yaşamak günümüz sanatında mümkün olmayacaktır.

Modernden postmoderne sanatsal üretimlerin değişmesine bağlı olarak estetik deneyimin biçimci bir deneyimden katılıcı bir deneyime dönüşmesi ile algıya dayalı alımlama, yerini hem fiziksel hem de zihinsel olarak daha kapsayıcı bir katılıma bırakmıştır. Estetik deneyim bazı düşünürlerin iddia ettiği gibi sona ermemiş aksine bedensel katılım nedeniyle hem algısal hem de zihinsel açıdan daha da genişlemiştir. Güzelliğe dayalı biçimci deneyim yerini kavram ve anlama üretmeye bırakan sanatsal deneyimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm öncelikle estetik deneyimin tam olarak tanımlanamadığını ifade eden, deneyimi kültür ve anlamla özdeşleştiren ve insanın dünya ile ilişkisindeki tüm deneyim olanaklarını kapsayan bir geniş bir alan olduğunu göstermektedir. Estetik deneyim günümüzde sanat eserlerinin güzelliğe dayalı hazcı bir yaklaşımdan giderek daha modüler ve bilgilendirici bir deneyime yanıt verir hale gelmiştir. Bu nedenle estetik deneyim, bireylerin deneyimi arttıkça daha çok anlamlı hale gelecek ve karşılıklı etkileşim daha çok olacaktır. Katılımcılar/izleyiciler ne kadar çok yönlendirilirse önemi ve zenginliği artacaktır. Deneyim günlük yaşamın estetize edilmesinde ve sanata çevrilmesine katkı sağlayacaktır.

Günümüz sanat yapıtlarının içeriği, duyularla görülen biçimsel görünümünden temel olarak farklıdır. Anlamlara ulaşmak için duyusal algıya dayalı estetik seviyenin aşılması gerekir. Artık sanattan estetik olarak zevk almak değil, onu felsefî olarak anlamak söz konusudur, çünkü görme kendi başına herhangi bir nesnellik elde etmez ve bu nedenle, tam da görme uygulamasının dışından bir açıklama gerektirir. Ancak, elbette estetik deneyim bizi bazı kavramsal içeriğe götürebilir ve hatta sanatın anlamını bütünüyle sorgulayabiliriz, ancak bu içerik kendi başına kavramsal bir bilgi olmayacaktır çünkü estetik deneyim günümüzde sanat eserin biçimsel güzelliğine değil içeriğindeki düşünsel güzelliğe beden ile katılıp deneyimlenmesi ile mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bearsley, M. (1958). *Estetik*. New York: Harcourt Brace,
- Berleant, A. (1970). Aesthetics and the Contemporary Arts, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29(2): 155–168. <https://doi.org/10.2307/428596>
- Berleant, A. (2014). *Aesthetics of Everyday Life, East and West*, ed. Liu Yuedi and Curtis L. Carter, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ.
- Berleant, A. (2017). *Re-thinking aesthetics: Rogue essays on aesthetics and the arts*, Routledge.
- Berleant, A. (2021). Aesthetics And The Arts of Engagement, *Roczniki Kulturoznawcze*, 12(1): 19-29 <http://doi.org/10.18290/rkult21121-2>.
- Bishop, C. (2004). *Antagonism and Relational Aesthetics*, 110: 51-79.
- Bishop, C. (2006). Social Turn: Cooperation and Its Discontents. *Artforum*, 44(6): 178-183.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler, Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikaları*, çev. Mine Haydaroglu, İstanbul Koç üniversitesi Yayınları.
- Bornheim, G. A. (1998). *Paginas de Filosoia da Arte*, Rio de Janeiro: UAPE,
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon, Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*, Çev: Nermin Saybaşıllı, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Carroll, N. (2000). Formalism. In Berys Nigel Gaut & Dominic Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London/NewYork: Routledge.
- Carroll, N. (2012). Sanat felsefesi: Çağdaş bir giriş. Ütopya Yayınevi.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. Baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Danto, A. (2006). "The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art". *Illinois: Carus Publishing Company*.
- Danto, A. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra/ Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, (Çeviren: Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı.
- Dewey J. (2021). *Deneyim Olarak Sanat* (Çev: Nur Küçük), İstanbul: Vakıfbank Kültür yayınlar
- Duchamp, M. The Creative Act, in Salt Seller. *The Writings of Marcel Duchamp* (Marchand du Sel), ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson New York: Oxford University Press.
- Goldman A. (2005). The Aesthetic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (editörler). London: Routledge.
- Gombrich, E. (1960). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Hackett,
- Haldane, J. (2013). *Medieval Aesthetics*, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes.
- Hünler, H. (1998). *Estetiğin Kısa Tarihi*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Ihringová, K. (2018). The Problem of Aesthetics Experience in Contemporary Art. *Espe Journal of Society for Aesthetics in Slovakia*.
- Immanuel, K. *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime and Other Writing*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, A. (2006) *A Companion to Contemporary Art 1945*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Kendall, W. (1970). Categories of Art, *The Philosophical Review*, 3.
- Levinson, J. 'Aesthetic Contextualism', *Aesthetic Pursuits: Essays in Philosophy of Art* (Oxford, 2016; online edn, Oxford Academic)
- Saltz, J. (1996). A Short History of Rirkrit Tiravanija: Thai Artist Who Cooks Meals as Installation Art, *Art in America*, February: 82–85.
- Shusterman, R. (2008). *Aesthetic Experience*. New York: Routledge.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- URL 1: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0180%3Atext%3DHipp.%20Maj.%3Asection%3D298a>
- URL 2: Eaton, M. M. (2005). Aesthetic Experience . *Encyclopedia of Philosophy*, <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/aesthetic-experience>. Erişim Tarihi:29.06.2023

- URL 3: Estetik Deneyim. Felsefe Ansiklopedisi. Encyclopedia.com'dan. Erişim Tarihi: 29. 06. 2023. <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/aesthetic-experience>
- URL 4: Guyer., Wood, (1992), *Immanuel Kant* (/people/philosophy-and-religion/philosophy-biographies/immanuel-kant), The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, U.K. Erişim Tarihi: 16. 08. 2023.
- URL 5: Peacocke, A. 2023. Aesthetic Experience, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/aesthetic-experience/>>. Erişim Tarihi: 26. 06. 2023.
- URL 6: Shusterman, R. (1997). The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(1): 29–41. <https://doi.org/10.2307/431602>. Erişim Tarihi: 11. 06. 2023.
- URL 7: Shusterman, R. (2021). Aesthetic Experience at the Borders of Art and Life: The Case of the Man in Gold. *Eidos A Journal for Philosophy of Culture*. 5: 103-111. 10.14394/eidos.jpc.2021.0020. Erişim Tarihi: 19. 07. 2023.
- URL 8: Thomas, A. (2016). *Dewey's Philosophy of Art and Aesthetic Experience*. <https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1066&context=atj> Erişim Tarihi: 07. 07. 2023.
- Vendrell W. H., Ígrid V. F. (2019). Beauty: New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art, *Philosophia*.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.