

# Sanat Yapıtının Fenomenolojisi

Emre ŞAN<sup>1</sup>

## Özet

20. yüzyılda felsefi tartışmaların merkezinde bulunan, estetik deneyim ve imaj sorusu estetiğin ve fenomenolojinin yollarının kesişmesini sağlar. Husserl tarafından kuruluşundan itibaren *tezahür* sorusuyla ilgilenen fenomenoloji, doğal olarak duyuusal deneyimin birliği meselesiyle yüz yüze gelir. Duyusal dünyanın tezahürü ve sanat yapıtının tekil mevcudiyeti arasındaki ikilik tezahürün özü ve dolayısıyla birliği problemini ortaya çıkarır. Duyusal deneyim ve estetik deneyim arasındaki ilişki başta Husserl olmak üzere Heidegger ve Merleau-Ponty tarafından fenomenolojinin özel bir problemi olarak tayin edilir. Özellikle Heidegger ve Merleau-Ponty, her biri kendi tarzında, Husserl ile eleştirel bir diyaloga girerek fenomenolojinin estetik kazanımlarını görmemize olanak sağlar. Eldeki yazıda sanat, estetik ve fenomenoloji arasındaki etkileşimden doğan yeni bir paradigmayı ya da özel şemayı, tarihi ve eleştirel bir bakış açısından aydınlatmaya çalışacağım.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik, Sanat Fenomeni, *Epokhe*, *Ge-Stell*, *Aisthesis*.

## The Phenomenology of the Work of Art

### Abstract

The sensible presence of the world and this singular presence of the work of art (which is, so to speak, only appearance) give rise, by their very duality, to the question of the essence and therefore of the unity of appearing. This question is hardly analysed by Edmund Husserl, it comes to the fore in the works of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty. In this regard, the ambition of this essay is precisely to bring to light a new paradigm or a special schema which comes from an interaction between art, aesthetics and phenomenology.

**Key Words:** Aesthetics, Phenomenon of Art, *Epokhe*, *Ge-Stell*, *Aisthesis*.

Bugün estetiğin, çeşitli ve karmaşık panoramasına baktığımızda karşımızda felsefi bir paradoks buluruz. Modern kültürün sanat yapıtlarını ve sanatçıları kültür endüstrisinin birer parçası haline getirmesi sanatın bugün hâlâ sanat olup olmadığı sorusunu sormamıza neden olur?. Günümüzde sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların, çoğaltılabilirlik, yinleme ve tüketim yüzünden giderek ortadan kalkması bizi sanat yapıtının ne *olduğu* ya da onun *özü* hakkında geçmişteki tartışmalara geri dönmeye sevk eder. Bu bağlamda, Hegel'in hipotezinde olduğu gibi sanatın görevini tamamlamış ve hakikatin kendini göstermesi olarak geçmişe ait olduğunu mu düşünmeliyiz? Gelgelelim sanat, tarihte hiç olmadığı kadar görünür, estetik hiç olmadığı kadar yaşamlarımızı ve şehirlerimizi sarıp sarmalamış durumda öyle ki sanat yapıtları hâlâ dünyaya

<sup>1</sup> Yrd. Doç. Dr., İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü, emrsan@gmail.com.

<sup>2</sup> Jean-Luc Nancy, "Sanat Kalıntısı (*Le vestige de l'art*)", çev. Ömer Albayrak, *Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi, Organize İhtilaf Sergi Kataloğu*, 2003, s. 54.



başka türlü bakmamızı sağlar. Bu durumda ölen ve geçmişte kalan sanat değil, sanat ve felsefe arasında belli bir ilişki türüdür. Şu halde felsefenin sanatla kurduğu özel ilişkiyi<sup>3</sup> nasıl yeniden düşünebiliriz?

Fenomenoloji estetik deneyimin tüm ön varsayımlardan arındırılmış bir betimlemesini yapmayı hedefler. Ona göre *İdenin* bir sunumu olmayan ve kendisini imaj-sanattan başka türlü tanımlayan bir sanatsal üretimi ortaya koymamız gerekir. Bu minvalde öncelikle sanata, sanatsal yaratıma ve estetik duyguya idealist felsefe geleneğinden miras kalan yargıları ayrıç içine almayı çalışır. *Epokhe* yöntemini sanat alanına da uygulan fenomenoloji, anlam ufukları her seferinde farklı olan sanat biçimleri ile karşılaşmasında, sanatsal ifade modalitelerinin çoğulluğundan itibaren estetik deneyimin soyut olmayan evrenselliğini düşünmeye girişir. Bu bağlamda estetik deneyimi değil estetik deneyime göre düşünerek, her seferinde belli bir sanat yapıtının deneyiminin yönelimsel boyutunu, o sanat yapıtının kendine has anlam yapısı içinde değerlendirir. Böylece, o, sanat fenomenini, Hegel'in "sanatın ölümü" argümanı ile zirvesine çıkan İdealist Estetik'in (Lyotard'ın terimleriyle) Büyük Anlatıları'ndan bir biçimde kurtarmaya soyunur. Sanat felsefesinin, spekülative idealizmin ulaşmasıyla tamamlandığını düşünsek bile, bugün estetik deneyimin *İdenin* aşkınlığına bir çağrıdan başka türlü kavranıp kavranamayacağı sorusunu sormak hem zorunlu hem de gereklidir. Dolayısıyla deneyimin saf betimlemesine geri dönmek gerekir. Gelgelelim estetik deneyim özne ve nesnenin karşılaşması ya da diyalektik gerilimi olarak kavramsallaştırılmaz. Bu yüzden güzelliği nesneden öznenin estetik yargısına göç ettiren Kant'ın çözümü de sanat fenomenini betimlememize yardımcı olmaz. Bu çözüm daha başından bir tarafta maddi duyuların algısal düzeninin diğer tarafta da düşüncenin anlamlandırma yapılarının olduğu bir yarılmayı varsayar. Kaldı ki bu yarılma temsil/tasarım metafiziğinin çıkış noktasıdır zira o soyut bir ruhsallık (*spritualité*) giydirilmiş somut bir anlatım (*expressivité*) varsayar.

## I. Sanatın ve Estetik Deneyimin Fenomenolojik Statüsü

Fenomenoloji ve estetik arasındaki ilişkiler öncelikle sanat yapıtının özel bir tanımı çerçevesinde ortaya çıkar. Bu tanım, sanat yapıtının maddi ve duyuusal gerçekliği (nesne olma durumu) ve daha derin bir anlam ufunda, nesnel varoluşunu askıya alacak bir açılımı arasındaki gerilimde kurulur. Söz konusu yapıt-nesne diyalektiği, görünür ve görünmez, mevcudiyet ve namevcudiyet gibi ikiliklerle beslenen tezahür (*apparâître*) ve hadise (*événement*) terimlerinin fenomenolojik anlamları ile anlaşılabilir. Diğer yandan sanat, tezahür ile ilişkisi çerçevesinde ele alındığında, fenomenolojik terimlerin anlaşılması için anahtar bir rol üstlenir. Özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda, sanatın öncelikle görünmek ya da duyumsanmak için ortaya çıkması, onu pratik imkânlarıyla beliren günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırır. Üstelik sanatın kendine has görünürlüğü beraberinde genel olarak fenomenalliğin mahiyeti hakkında yeni bir düşünce biçimi getirir. Böylece Husserl tarafından fenomenolojiye atfedilen "şeylerin kendisine dönme"<sup>4</sup> görevi sanat yapıtının tekil mevcudiyetiyle ortaya çıkan estetik deneyimde

<sup>3</sup> Hegel'e göre sanat yapıtı üzerine felsefi düşünüm hem mümkündür hem de gereklidir zira sanat kendi kendine yetmez ve anlamın nihai yeri *logos*'tur. Sanatın hakikati için felsefeye ihtiyaç vardır. Gelgelelim sanat dile gelmez, ifade edilemez olarak kavrandığında, yani *logos*'a sığmadığında ve teorinin sanatın tekilliğini ve yoğunluğunu aşındırdığı iddia edildiğinde sanat ve felsefe ilişkisini nasıl düşünebiliriz? Bu soruya verilen ilk cevap Alman Romantizmi'nin cevabıdır ve *sanata felsefenin görevini yüklemeye* ilişkindir. Diğer bir cevap Nietzsche'nin cevabıdır ve *estetiği felsefeden başka türlü yapmayı önerir*. Bilindiği gibi aynı soru çağdaş felsefede Alain Badiou ve Jacques Rancière arasındaki bir tartışmanın fitilini ateşlemiştir. Daha detaylı bir analiz için bkz. Alain Badiou, *Başka Bir Estetik. Sanatlar İçin Küçük bir Klavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Metis, 2010. Jacques Rancière, "Badiou'nun İnestetik'i: Modernizmin Burkulmaları", *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, İletişim, 2012.

<sup>4</sup> Alm. *Zurück zu den Sachen selbst*, Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, fr. çev. Hubert Elie, Arion L. Kelkel ve René Schérer, *Recherches logiques*, Paris, PUF, 1990, s. 171.



yankılanır zira tezahürün varlık anlamı olarak fenomen belirlemek için fenomenolojik bir bakış açısını gerektirir. Belçikalı *La part de l'oeil* dergisinin sanat ve felsefe ilişkisini mercek altına alan “Art et Phénoménologie” dosyasında Eliane Escoubas şu tanımlamayı yapar: “Sanata erişim tarzının, sanat yapıtında sanat olana erişim tarzının, fenomenolojik bir tutum olduğunu kavramak, öncelikle sanatın başlangıçtan beri aynı zamanda fenomenolojik *olduğunu* kavramaktır”<sup>5</sup>. Dolayısıyla, sanat yapıtının fenomenolojik özneteliği, *aisthesis*’e erişim tarzında saklıdır.

Sanat yapıtının ve estetik deneyimin fenomenoloji için ayrıcalıklı statüsünü incelemek için Husserl’in 12 Ocak 1907’de sanatçı Hugo von Hofmannsthal’a yazdığı mektuba bakmak gerekir. Husserl bu mektupta ilk defa fenomenolojik *epokhe* ve estetik tutum arasında bir benzerlik sap-tar. Alman filozofa göre fenomenolojik betimlemenin imkânını ortaya çıkartmak için doğal tutum ile bir epokhe rejimine girilmelidir<sup>6</sup>. Doğal tutumu askıya almak bu dünyanın varoluşunu yadsımak anlamına gelmez, aksine filozofun yanıtlamaya çalıştığı soru bu varoluşun anlamı sorusudur. Dolayısıyla sanatçı tıpkı fenomenolog gibi davranarak doğal tutumu nötralize eder: “[Fenomenolojik yöntem] ‘doğal’ tutumdan özsel olarak ayrılan ve *saf estetik* olarak sanatınızın nesnelere ve bizi kuşatan tüm dünyayı sunuşunda içinde bulunduğu konuma ve tutuma akraba olan nesnellığe ilişkin bir konumlanma gerektirir. Saf estetik bir sanat yapıtının sezgisi zihin tarafından tüm varoluşsal konumlandırmaların ve bu tutumu varsayan duyumsama ve iradenin yol açtığı tüm tutumların saf dışı bırakılmasında tamamlanır. Dolayısıyla fenomenolojik görme ‘saf’ bir sanattaki estetik görmenin yakın akrabasıdır”<sup>7</sup>. Bu noktada altını çizmemiz gereken husus hiç kuşkusuz sanat yapıtını saf tezahüründe tanımlayan “saf estetik” kavramının teorik bir ilgili uyandıracak bir şeyden ziyade sanat yapıtını kendinde olduğu gibi betimleme çabasıdır. Diğer bir deyişle, sanat yapıtının tezahür tarzından ayrı bir tutumu varsaymaları nedeniyle fenomenolojik tutum ve estetik tutum arasındaki yöntemsel yakınlık, hâlihazırda sanat ve gerçeklik arasında bir kopuşa işaret eder. Dolayısıyla Husserl’e göre “saf sanat” tüm reel içeriklerden ve deneysel gerçeklikten ayrı estetik yaşantının kurduğu “estetik fenomene” tekabül eder.

Gelgelelim, sanat yapıtının maddeliğinden uzaklaşan duyusal gerçeklikten ayrılan “saf sanat” fikri metafizik bir ufka ya da sanatın özcü bir kavranışına götürmez mi? Bu bağlamda Husserl’in sanatı “saf estetik” terimiyle ele alması onu romantik ya da metafizik bir geleneğe yerleştirmiş gibi görünür. Peki gerçekten öyle mi? Her ne kadar kullanılan terimin semantik yönelimi mutlak ve madde dışı bir alana işaret ediyor gibi gözükse de onun fenomenolojik yorumunu araştırmak gerekir. Husserl için önemli olan öncelikle sanat yapıtının bizi yaşantıların aşkın alanına “taşmasıdır”. Asıl soru bizi saf fenomene taşıyan söz konusu hareketin mahiyeti ile ilgilidir. Françoise Dastur’un belirttiği gibi, “Husserl açısından baktığımızda, sanat yapıtının tezahüründen paradoksal bir kopuşla yola çıkıp onun yarattığı imgesel dünyaya yönelen fenomenolojik eylem, İdealizm’in ya da Romantizm’in öne sürdüğü ruhsal yükselişten [*élévation*] ziyade sanat yapıtının fiziki gerçekliğinin *nötralisasyonu* [*neutralisation*] ya da derealizasyonudur

<sup>5</sup> Eliane Escoubas, “Liminaire”, *La part de l'œil*, dossier “Art et phénoménologique”, n° 7, 1991, s. 10.

<sup>6</sup> Fenomenolojinin askıya aldığı doğal tutum, herhangi bir kavrayış olmadan gerçekleşen bir karşılaşma fikrinde temellenir. Söz konusu olan mutlak olarak bağımsız iki gerçeklik arasındaki karşılaşma olarak deneyim fikridir. Reel olan kendisine meşruluk sağlayan yaşantıdan her zaman daha görünürdür. Bu yüzden paradoksal olarak reel’in meşruiyetini askıya alıp söz konusu meşruiyetin kendisi irdelenmelidir. Diğer bir deyişle, realizme yüzleşmek için reel’i parantez içine almak gerekir. Bu açıdan, doğal tutumun varoluş tezini şöyle tanımlayabiliriz: Öncelikle kendine dayanan eşsiz bir uzamsal ve zamansal bir dünya konumu vardır ve ikinci olarak, bütün insanlar bu gerçekliğin bir parçasıdır ve son olarak, dünya deneyimi, var olanlar arasındaki geçerli yasalar, gerçekliğin genel yasaları yani nedensellik ile açıklanabilir. Dünyayı, kendi gerçekliğine dayanan, kendisine katıldığımız ve bağımlı olduğumuz bir mutlak gerçeklik olarak yaşarız. Doğal tutum için gerçekliğin varlık yapısı belirgin bir şekilde bu kendinde var olmaya, bu ontolojik otonomiye dayanır. Dünya varolmak için değil sadece tezahür etmek için bana bağımlıdır. Dolayısıyla öldüğümüzde dünya bizimle ölmez, bizim dışımızdaki her şey ve herkes oradayken artık biz orada değilizdir. Zaten ölüm fikrini bu kadar zorlaştıran da budur. Bu konuda daha detaylı bir analiz için: Emre Şan, “Hayvanlığın Fenomenolojisi: Doğal Dünyanın Logosu”, *Cogito*, YKY, 80/2015.

<sup>7</sup> Edmund Husserl, “Lettre à Hofmannsthal”, fr. çev. Escoubas, *La part de l'œil*, n° 7, 1991, s. 13-14.



[*déréalisation*]]”<sup>8</sup>. Bu hiç de kolay değildir zira *realizm* iyi saklanmış bir sırdır, gözümüzün önüne getirmesek de hepimizin onu ezbere biliriz. Her seferinde varsayılan ve göze batmayan *realizm*, bizim doğal tavrımızdır. Onu tanımak için yaşamak gerekir zira *realizm* yaşanan, *reel* ise görürendir. Öyleyse insanın sanat yapıtının tezahüründen çıkıp imgesel dünyaya gitmesini sağlayan şey nedir?

Husserl *Ideen I*'in 111. paragrafında analizini derinleştirir ve sanat yapıtının (Dürer'in Şövalye, Ölüm ve Şeytan gravürünün) yarattığı estetik bilinci konu edinir: “Dürer'in Şövalye, Ölüm ve Şeytan gravürünü temaşa ettiğimizi varsayalım. Neyi ayırt ederiz? Öncelikle korrelatifi ‘gravür plaka’ şey olan doğal algıyı, elimizin altındaki gravürü ayırırız. Ardından, ‘At binmiş şövalye’, ‘Ölüm’ ve ‘Şeytan’, kara çizgiler aracılığıyla renksiz küçük biçimler olarak algısal bilincimizde tezahür eder. Estetik temaşada nesne olarak yöneldiğimiz şeyler bunlar değildir: ‘imaj olarak’ tasarımlanmış gerçekliklere, daha doğru bir ifadeyle ‘imajlaştırılmış’ gerçekliklere, ete kemiğe bürünmüş şövalyeye, vb. yöneliriz [...] Başka bir şeyi anlatan bu nesne-imaj [*Bildobjekt*] ne bir olan ne de bir olmayan ne de başka herhangi bir konumsal modalitede sunulur ya da deyim yerindeyse bilinç ona olan olarak erişir fakat bu erişim varlığın nötralizasyonunun dönüşümüne göre neredeyse-olana [*gleichsam-seiend*] erişimdir”.<sup>9</sup>



Figür 1. Albrecht Dürer, *Şövalye, Ölüm ve Şeytan*, 24,4x18,7 cm, 1513, Nuremberg

Husserl Albrecht Dürer'in yapıtından bahsederken öncelikle “imaj” (*Bild*), “kopya-imaj” (*Abbid*) ve imajda (*im Bilde*) imajlaştırılmış (*abgebildete*) gerçeklikten söz eder ve *Bildobjekt* ve *Bildsubjekt*, yani kendisi olarak *imaj-nesne* ve imajda figürleşen *süje* arasında bir ayrım yapar.

<sup>8</sup> Françoise Dastur, “Husserl et la neutralité de l'art”, *La part de l'oeil*, n°7, 1991, s. 28.

<sup>9</sup> Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, fr. çev. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, s. 373 (§111).



Dolayısıyla imaj-nesne hiçbir şekilde algılanan şeyin maddi gerçekliğiyle, ne de temsil edilen motifle karıştırılmaz. Onun ne bilincin dışında ne de onun içinde hiçbir varoluşu yoktur. Dolayısıyla naif nesnelciliğin fenomenolojik indirgemeye uğratılması sonucu imaj bir fenomen hali ne gelir. Bu şu demektir, imaj yönelimsel bir yaşantıdan başka bir şey değildir zira fenomenler tezahür etmezler onlar yaşantıdırlar (*Erlebnisse*). 1936 yılında yayınlanan *L'imagination*<sup>10</sup> adlı eserinde aynı paragrafı alıntılıyan Sartre, kitabın sonunda Husserl'in tezinden hareketle bir sonraki eseri *L'imaginaire*'in (1940) hedefini açıklar: imajın fenomenolojisini yapmak. Kaldı ki, aslında aynı çalışmanın ikinci kısmı olan *L'imaginaire*'in ilk cümlesi şudur: “Bu eser bilincin ya da ‘imgelem’in büyük ‘hiçleştirici’ [*irréalisante*] işlevini ve onun noematik korrelatifi, imgeseli betimlemek amacındadır”.<sup>11</sup> İmajın yönelimsel bir yapısı vardır ve o ne muğlak bir düşünce ne de zayıf bir duyumdur, o, bir şey değil bir eylemdir. Husserl'e geri dönecek olursak, sanat yapıtının, maddi gerçekliğinin nötralizasyonu, estetik bakışın kendisinde imajlaştırılanı ya da ifade edileni hedeflediğinde tutunduğu tavidir. Böylece Husserl, fenomenolojik anlamda sanat yapıtının statüsünü ve felsefi işlevini betimler. Sanat yapıtı bizi doğal tutumdan uzaklaştırarak şeylerin henüz açığa çıkmamış üzeri örtülü anlamlarını açığa vurur ve bizi daha kökensel ve “saf” bir anlam ufkuna taşır. Bir gravürün basit deneyimi her birimizde doğal tutumun askıya alınmasını sağlayabilir. Magritte'in *İmajların İhaneti* tablosunda ortaya koyduğu gibi “bu bir pipo değildir” (“*ceci n'est pas une pipe*”) fakat aynı zamanda “bu”, “bu tablo” sadece basit bir şey de değildir. Estetik epokhenin doğumu bir sarsılmadan ileri gelir, tıpkı Platon'un *thamazein*<sup>12</sup> ile ifade ettiği gibi bir şaşkınlıktır.

Husserl'in ardından gelen fenomenologların fenomenolojiyi dönüşüme uğratmaları hiç kuşkusuz fenomenoloji ve sanat arasındaki ilişkileri de etkiler. Fenomenoloji hareketi her dönemde belli bir esnekliğe sahiptir. Husserl sonrası fenomenolojinin iki önemli figürü Heidegger ve Merleau-Ponty hali hazırda kendilerine özgü bir karaktere sahip olan bir felsefi tutum için fenomenolojiyi bir yöntem olarak kullanırlar. Ne var ki sanat fenomenolojisi ekseninde düşündüğümüzde aralarındaki temel farklılıklara rağmen ikisi de Kant'ın sanatı temsil üzerinden düşünmesi fikrine karşı çıkarlar. Her biri kendine has bir şekilde, temsil rejiminin yol açtığı sonluluğu, kapalılığı, varlığın ayrıcalığını ayraç içine almak için nesnenin nesneselliğini aşmaya çalışır. Heidegger ve ardından Merleau-Ponty tarafından ortaya konan sanat fenomenolojisi, Husserl'in “saf estetik” kavrayışından (her biri kendine has bir varlık tanımı ortaya koyarak) sanat ya da sanat yapıtı ontolojisine geçerek sanat ve fenomenoloji ilişkisini dönüşüme uğratırlar. Bu bağlamda, Heidegger sanat yapıtını mercek altına almak için modern estetikten çıkar. Ona göre yapılması gereken bellidir: varolanın üstündeki örtüyü kaldıracak, felsefi *thamazein*'in kaynağı, bilginin özü Grek *tekhne*'ye geri dönmek gerekir. Modern bilim ve teknoloji fenomenleri hesaplanabilir varlıkların bütünü olarak yakalar ve dünyayı ve onun içindekileri benliğin tanımlayıp özdeşleşmesinde ve geliştirilmesinde işlevsel olabilecek araçlar olarak ele alan bir kültüre götürür. Senem Kurtar'ın önemli çalışması *Heidegger ve Poetik Düşünme* kitabında vurguladığı gibi “Heidegger, teknolojinin özünde kök salan tehlikenin aşılabilmesi ve de bu tehlikenin kaynağının açığa çıkabilmesi için, hiçbir şeyin kendi olma açıklığına yer bırakmayan *Ge-stell*'de yalnızca sanatın açıklığında büyüyen kurtarıcı güce işaret eder”.<sup>13</sup> Modern teknolojinin ortaya çıkardığı tehlike karşısında sanat, düşünme biçiminin dönüştürücüsü olarak kendini gösterir. Merleau-Ponty ise ifade (*expression*) teorisiyle temsil rejiminden çıkmaya çalışır fakat onun

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *İmgelem*, fr. çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki, 2. Baskı, 2009, s. 154.

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *Imagination*, Paris, Gallimard, 1940, s. 12.

<sup>12</sup> Platon, *Diyaloglar II* içinde “Theaitetos”, çev. Macit Gökberk, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 155d

<sup>13</sup> Senem Kurtar, *Heidegger ve Poetik Düşünme*, Ankara, Pharmakon, 2014, s. 134. *Ge-stell* kavramının detaylı analizi için aynı eserin 102. sayfasına bakılabilir.



amacı estetik teriminin anlamını dönüştürmektir. *Aisthesis* anlamında estetik, kökensel bir duyum, görüş ve hareketin içiçeliği, kesişmesidir. Yapıtı yapıtlıktan çıkararak (*désouvement*) nesnellik niteliğini bir kenara bırakmak gerekir. Eliane Escoubas'ın ifade ettiği gibi, Merleau-Ponty estetiği iyice “yapıtın dışına çıkan” (*désœuvrement*) bir estetik olur zira yapıtın nesnelliği, göz ve imaj arasındaki dokunma, duyuşsal kesişme, iç içelik (*entrelacs*) üzerine bir akıl yürütme yararına ortadan kalkar<sup>14</sup>. Dolayısıyla her ikisi de temsil ve nesnelliğe karşı çıkar. Bu bağlamda ortaya çıkan fenomenolojik sorun şöyle ifade edilebilir: felsefeyi idealizm ve realizm, nesnelcilik ve öznelcilik adı altında bölen ideolojik ve yöntemsel ayrımlar estetik teoriyi içinden çıkılmaz bir zorluğa sürükler.

Heidegger ve Merleau-Ponty'nin sanat yapıtı sorusuna verdikleri yanıtların incelemesi eldeki yazının sınırlarını aşacağı için özellikle iki filozofun modern sanatın öncüleri post-empresyonistlere (Cézanne, Van Gogh) tanıdıkları ayrıcalıktan yola çıkarak ortaya koyacağım “estetik modelin” sonuçlarını irdelleyeceğim. Bu bağlamda Heidegger ve Merleau-Ponty'nin neden post-empresyonistlerle özel olarak ilgilendikleri sorusu akla gelir. İleride göstereceğimiz gibi filozofların sanat üzerine tahayyüllerinde, estetik seçimler ilineksel bir rol oynamaz aksine onların düşüncelerinin temelleri ile estetik seçimleri arasında açığa çıkarılması gereken bir ilişki vardır. Dolayısıyla tüm sanat yapıtları aynı şekilde fenomenolojik değildir ve sanatın fenomenolojik özneliliğini genelleştirmek epey zordur fakat Van Gogh ve Cézanne Husserlci anlamda ressam fenomenologdurlar. Onların resimleri temsil rejimiyle işlemez. Onlar hâlihazırda bakmadan önce gördüğümüz manzarayı resmeder ve böylece bize aslında görmenin ne olduğunu gösterirler. Sanatın *estetik* deneyimi fenomenolojik *epokhedir*. Claudel'e göre logosmerkezci “dinleyen göz” yerine fenomenoloji, “görünmezi görme”<sup>15</sup> ya da “görünmeyenin (*inapparent*) fenomenolojisi” yaklaşımını getirir.

## II. Sanat Yapıtının Kökeni

Heidegger'e göre sanat alanında söz konusu olan şey, şimdi önemli olan ve gelecekte de önemi koruyacak olan sanat yapıtlarının üretilmesi ve bunun da kendi zamanına uygunlukla yapılması değil aksine yapıtın, her şeyden önce sanatın kendisi için, yeni bir biçimi ele geçirmesi ve zamana yeni ölçütler dayatması ve şeylerin hakikatini taze bir şekilde yapıta koyması ve böylece onun özünü açığa çıkartmasıdır. Bu yüzden sanat yapıtını, onda meydana gelen varlığın hakikatinden kaynaklanan bir yazgı itibariyle düşünmeyi denemek gerekir. Bu bağlamda öncelikle estetiğin aşılması bilinç felsefesine dayanan bir sanat görüşünün aşılmasıdır. Zeynep Direk'in ifade ettiği gibi “Heidegger sanatın fenomenolojisini bilince dayanan bir fenomenoloji olmaktan çıkarmaktadır. Bundan böyle sanat eseri bir altyapı olarak ‘şey’ ile bir üstyapı olarak ‘estetik değer’in eklenmesiymiş gibi incelenmek suretiyle, fenomenolojinin ontolojik araştırma alanları arasında kendine özgü bir alanın nesnesini oluşturmaz”<sup>16</sup>.

Heidegger *Sanat Yapıtının Kökeni*'nin<sup>17</sup> 1936 baskısına yazdığı Sonsöz'de, Hegel'in “sanatın sonu” argümanından bahsetmeden hemen önce, *Einfühlung* kavramı ile öne çıkan Alman

<sup>14</sup> Eliane Escoubas, “La question de l'oeuvre d'art. M. Merleau-Ponty et M. Heidegger”, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, M. Richir ve E. Tassin (yay.haz.), Grenoble, Million, 1992, s. 132-238.

<sup>15</sup> Carole Talon-Hugon, “Après Lyotard, l'esthétique en France aujourd'hui”, *La Philosophie en France aujourd'hui*, (yay. haz.) Yves Charles Zarka, Paris, PUF, 2015, s. 174.

<sup>16</sup> Zeynep Direk, “Heidegger'in Sanat Anlayışı”, *Cogito*, sayı 64/2010, YKY, s. 107.

<sup>17</sup> Söz konusu konferansın üç farklı versiyonun olduğunu biliyoruz. Bunlardan ilki Heidegger'in 13 Kasım 1936'da Freiburg'da *Kunstwissenschaftliche Gessellschaft*'ta “Sanat Yapıtının Kökeni Üzerine” başlığı altında verdiği konferanstır. Ardından 1936 yılının Ocak ayında Zürih'de bu konferans tekrar verilir. Son olarak bu ilk konferans genişletilip Frankfurt'da *Freien Deutschen Hochstift*'de (kasım ve aralık ayında) üç konferans halinde sunulur. Bu üç konferans 1936'dan sonra kaleme alınmış bir Sonsöz ile birlikte 1950'de *Holzwege*'de yayınlanır (Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes” *Holzwege* (Fankfurt-am-Main: Klostermann, 1950), s. 7-68.



psikolojik estetik fikriyle bir arada düşünülebiyecek *Erlebnis* kategorisi altına giren estetiği eleştirir. Heidegger'in estetiğin modern kurulumunu reddinin temelinde sanatın özneleştirilme (*subjectivation*) süreci olarak *Erlebnis* fikri yatar, zira onun sayesinde sanat yapıtı duyuşal haz nesnesi haline gelir. Konferansın ontolojik bağlamı ele alındığında, hiç kuşkusuz Heidegger'in *Erlebnis* üzerine eleştirileri, psikolojik estetiğin ötesine geçerek, Husserlci yaşantı kavramını hedef alır: "Sanat ve sanatçı hakkında kendine mahsus bir bakış açısına estetik bakış denilir. Estetik, sanat eserlerini konu olarak alır, hatta "aisthesis" ve geniş anlamda duyuşal alımlamanın konusudur. Bugünlerde bu alımlamaya deneyimlemek [*das Erleben*] deniyor. İnsanın sanatı yaşama tarzı, onun varlığı hakkında aydınlatmadır. Yaşantı [*das Erlebnis*] sadece sanat zevki için değildir, bilakis sanatı yaratmak için de önemli bir kaynaktır. Her şey yaşantıdır. Belki de yaşantı sanatın öldüğü bir unsurdur. Ölmek o kadar yavaş gerçekleşir ki birkaç yüzyıla ihtiyaç duyar"<sup>18</sup>. Heidegger birkaç satır sonra Hegel'in *Estetik Üzerine Dersler*'inde geçen "sanatın sonu" argümanına atıf yapar: "Hakikatin kendisine mevcudiyet yarattığı bir tarz olarak sanat, bizim için artık geçerli değildir (WWW, XI., s. 134). Sanatın, devamlı yükseleceği ve kendisini tamamlayacağı, ancak onun biçimi, tinin yüksek ihtiyacı olmaktan vazgeçebileceği beklenir (agy. s. 135). Bütün bu ilişkilerde sanat kendisinin yüksek belirlenimine göre, bizim için geçmiş bir şeydir (XI, s. 16)".<sup>19</sup> Heidegger, Hegel'in ortaya attığı bu soruna, sanatın artık hakikat değeri taşımadığı sezgisine dikkat çeker ve devam eder: "sanat hâlâ içinde, tarihsel varoluşumuz için karar sahibi olan, hakikatin gerçekleşeceği özsel ve zorunlu bir yol mudur? Yoksa sanat artık bu özelliğe sahip değil midir?".<sup>20</sup> Dolayısıyla sanatın ölümü kesin bir yargı değil halihazırda yeterince cevaplanmamış bir sorudur zira sorgulanması gereken sanatın geçmişte kalıp kalmaması değil onun olanaklılığıdır.

Sanat yapıtının fenomenolojisinin Heideggerci programı şu şekile ifade edilebilir: Sanatın *otantik* varlığı Batı Metafizizi tarafından anlaşılammıştır. Sanatın varoluşu *Erlebnis*'e indirgenmesi kendisini en çarpıcı biçimde *Ge-stell* olarak açılan modern teknolojide açığa vurur. Estetik ve *Ge-stell* arasındaki ilişkinin kökeninde düşünce tarihinin en eski ayrımı olan güzel ve doğruluk ayrımı yatar zira güzel ve doğruluk arasındaki ayrım Platon'dan Nietzsche'ye kadar tüm Batı Metafizizi'ni etkilemiştir. Kaldı ki güzel ve doğruluk ayrımının en belirgin olduğu alan estetikdir. Bu yüzden Antik Yunan'dan beri tüm Batı düşüncesine hakim olan *Erlebnis* estetiği ve hakikatin tarihi arasındaki içkin ittifakı yerinden etmeye çalışmak gerekir. Bu bağlamda, "Sanat Yapıtının Kökeni" konferansının Freiburg versiyonu ile aynı döneme ait olan Nietzsche üzerine derslerin ilkinde yer alan "Estetik Tarihinin Altı Temel Gelişimi"<sup>21</sup> hakkındaki yorumuna bakmak yararlı olacaktır. Heidegger bu metinde estetiğin özünün tarihi ile sanatın özünün tarihi arasındaki ilişkiyi mercek altına alır. İlk evre, sanata ilişkin kavramsal ve tasarımsal düşüncenin yani estetiğin henüz söz konusu olmadığı büyük sanattır. Antik Yunan'ın büyük sanatı yaşam deneyiminin değil kökensel olarak Greklerden önce gelen bilgeliğin ve bilme tutkusunun sanatıdır<sup>22</sup>. Büyük sanatın sonunun gelmesiyle birlikte Platon ve Aristoteles'in döneminde estetik ortaya çıkar. Bu dönemde sanat üzerine düşüncesin sınırlarını belirleyecek *hyle-morphe*, *materia-forma* yani madde ve form ilişkisi açığa çıkar, öyle ki bu ilişkinin hazırlayıcısı Platon'un *eidos*, *idea* kavramsallaştırmasıdır. İkinci evrenin sanat anlayışında güzel "kendini kendine en uygun olarak açan"dır ve sanat güzelin açığa çıkması olarak sınırlandırılmıştır. Ardından Büyük sanatın kendini açığa vuracağı olanakları kapatan Modern döneme karşılık gelen üçüncü evre, yani *aisthesis*<sup>23</sup> estetiği gelir. Sanat ve güzel üzerine düşünme artık insanın duyarlığına indirgenmiştir. Bu dönemi bü-

<sup>18</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, alm.çev. Fatif Tepebaşılı, Ankara, De Ki, 2011, s. 77.

<sup>19</sup> Georg Wilhem Friedrich Hegel, *Estetik Üzerine Dersler*, aktaran Martin Heidegger, a.g.e., s. 78.

<sup>20</sup> Martin Heidegger, a.g.e.

<sup>21</sup> Martin Heidegger, *Nietzsche, Vol I The Will to Power as Art*, çev. David Farrel Krell, NY: Harper&Row Publishers, 1991, s. 77.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, a.g.e., s. 80.

<sup>23</sup> Martin Heidegger, a.g.e., s. 83.



yük sanatın gerilemesi ve çöküşü izler. Dördüncü evre olarak estetik Hegel’de en yüksek noktaya ulaşır. Heidegger için “Batı geleneğinde en son ve en yetkin estetik, Hegel’in estetiğidir”<sup>24</sup>. Hegel’de sanatın ölümü ve estetiğin kendini tamamen açması estetik tarihinin son iki evresini hazırlar. Beşinci evre sonuçları bakımından büyük sanatın tam karşıtı olan ve Wagner’in müziğinde örneklenen kolektif sanat yapıtı anlayışıdır. Böylece estetik doğa bilimleri tarzında bir psikolojiye dönüşür ve o artık insan varoluşunun deneyimlerini anlatan bir disiplindir. Son evre olan Nietzsche’nin sanat anlayışı, psikoloji ile özdeşleştirilen estetik fikrine karşı bir sanat fizyolojisi olarak açığa çıkar. Estetiğin bu görkemli sonu Hegel’in sanatı nihilizmin kurbanı, geçmiş bir şey olarak betimlemesine karşı çıkar zira Nietzsche’de sanat nihilizme karşı en önemli silahtır. Robert Bernasconi’nin ifadesiyle “bu tarih içinde sanatın uzunca bir süre ölümle pençeleşerek can çekiştiği ve süreç içerisinde tıpkı bir Victoria dönemi melodramındaki kahraman gibi birçok sahte ölümler geçirdiği söylenebilir. Ne var ki başka bakımlardan bu çöküş öyküsü, çeşitli aşamaları bakımından Heidegger’in hakikatin özünün tarihi hakkında yaptığı açıklamayı yansıtırken bile, tipik biçimde Heidegger’e mahsus bir öyküdür”<sup>25</sup>. Heidegger bir yandan Hegel’den miras kalan bir çerçevede bir estetik tarihi sunarken diğer yandan da Nietzsche’yi işin içine katarak Hegel’in hareket noktasını tersine çevirmeye çalışır. Hegel hakkındaki ilk önermeye uygun olarak Heidegger için büyük sanat yapıtı hakikatin gerçekleşmesi, diğer bir deyişle varolanların hakikatidir. Heidegger “Büyük Sanat”ın hakikatle olan ilişkisi göz önüne alındığında Hegel’e yakın durur fakat Hegel’in sanatın sonu argümanına katılmaz çünkü ona göre sanat, hiçbir çağ için aşılabilir değildir<sup>26</sup>. Heidegger’e göre hakikat kendisini sanat yapıtı içine yerleştirerek ortaya çıkar. Bu bağlamda Van Gogh’un resmi ve Hölderlin’in şiirleri tıpkı tapınağın kendi zamanında olduğu gibi büyük sanat olarak nitelendirilebilir zira onlarda hakikat vuku bulur.

Bu bağlamda Heidegger’in “Sanat Yapıtının Kökeni” metninde Hegel’in “sanatın ölümü” argümanının nasıl sorunsallaştırıldığına bakabiliriz. Heidegger, Sonsöz’de Hegel’in yargısının hakikatinin hâlâ kararlaştırılmamış olduğunu söyler.<sup>27</sup> Öyleyse sanat tarihsel varoluşumuz için asli ve tayin edici olan hakikatin vuku bulduğu temel ve zorunlu bir tarz mıdır yoksa artık temel ve zorunlu bir tarz olmaktan çıkıp olup bitmişlik (*Gewesenheit*) karakterine sahip bir şey midir? Eğer öyleyse Hegel’in argümanından çıkış mümkün müdür? Heidegger 25 Nisan 1960’da Rudolph Krämer-Bardoni’ye gönderdiği mektupta bu konuya açıklık getirir: “Denememin Sonsözünde (Holzwege, s. 66-67) sanatın ‘bizim için ifşa edeceği en yüksek vazife bakımından geçmiş’ olduğunu söyleyen Hegel’in iktibasını paylaştığımda bu ne Hegel’in sanat anlayışına katıldığım anlamına gelir ne de böylelikle sanatın sona erdiği ileri sürülmüş olur. Daha çok bununla söylemek istediğim sanatın *özü*’nün bizim için sorgulanmaya değer hale geldiğiydi. ‘Hegel’e yakın durmam’ mümkün *değildir*, çünkü hiçbir zaman ona yakın durmadım, böyle bir şey ‘hakikat’in özünün belirlenmesi konusunda ortaya çıkan uçurumsu farklılık tarafından engellenir”<sup>28</sup>.

Şu halde fenomenolojik bir ontoloji, Batı düşüncesine hâkim olan *Erlebnis* estetiği ve hakikatin tarihi arasındaki içkin ittifakın yerine kendi çözümünü getirmelidir. *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde Heidegger bir sanat felsefesi ya da sanat tarihi üzerine eğilmez. Alman filozofa göre sanat bir şeyin kökenine en yakın olan açığa çıkma biçimidir. Dolayısıyla sanatın ne olduğu

<sup>24</sup> Martin Heidegger, a.g.e., s. 84.

<sup>25</sup> Robert Bernasconi, “Sanat Eserinin Büyüklüğü”, *Heidegger, Fikir Mimarları-15*, çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say, 2008, s. 368.

<sup>26</sup> Heidegger’in Hegel okuması hakkında daha detaylı bir analiz için: Jacques Taminiaux, “Le dépassement Heideggerien de l’esthétique et l’héritage de Hegel”, *Recoupements*, Brüksel, Ousia, 1982, s. 175-208.

<sup>27</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, a.g.e. s. 78.

<sup>28</sup> “Ein Brief Martin Heidegger an Rudolf Bardono-Krämer Über die Kunst”, *Phänomenologische Forschungen* içinde, Freiburg/München, Alber, 18, 1986, s. 170-181. Aktaran: Françoise Dastur, “Heidegger’in ‘Sanat Eserinin Kökeni’nin Freiburg Versiyonu”, *Heidegger, Fikir Mimarları-15*, çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan, İstanbul, Say, 2008, s. 339.





sorusu “varlık” sorusundan ayrı düşünülemez. Sanat ve sanat yapıtı arasındaki ilişki öncelikle şey olarak çözümlenir. Metafizik estetik yaklaşımının sanat yapıtını bir taklit olarak ele almasını eleştiren Heidegger öncelikle sanat yapıtının şeyselliği üzerinde durur. Heidegger ile birlikte sanata ilişkin fenomenolojik sorgulama sanatın ontolojik hakikatini sorgulamaya dönüşür. Sanat yapıtı öncelikle bir “şey” olarak görülmelidir fakat bu şey bir el altında bulunan (*das Vorhande*) ya da kontrol edilen bir şey değildir. Heidegger böylece resmin fenomenolojik çözümlemesi üzerinden *Ge-stell*'de yitirilmiş olan şeylerin kendini açtığı açıklığa geri dönüşün imkânını irdeler. Heidegger'e göre şeyin şeyselliği hakkında Batı Metafizik tarihi boyunca getirilen çözümler yetersizdir<sup>29</sup> ve sorunun nihai ufku “varolanın varlığı” sorusundadır. Batı geleneğindeki varolanın varlığının yazgısı aynı zamanda şeyin şeyselliğinin gizli kalmış tarihine işaret eder.



**Figür 2.** Vincent Van Gogh, *Bir Çift Ayakkabı*,1886. Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Heidegger Van Gogh'un *Bir Çift Ayakkabı* resminden hareketle sanat yapıtı ve şey olarak açığa çıkma arasındaki gizli ilişkiyi ele alır. Van Gogh'un resminden hareketle sorulacak soru kendini yapıtta ve yapıt olarak açan şeyin ne olduğu sorusudur. Heidegger ayakkabıların bir şey olmasından onların araç olarak ortaya çıkmasını, kullanımda kendini açmasını anlar. Gelgelelim aracın araçsallığı sadece kullanımı ile sınırlandırılmaz. Ayakkabılar bir dünyadadır ve dünya ile ilgilidir, onlar köylü kadının dünyasına aittirler: “Ayakkabıda toprağın sessiz çığılığı, olgun

<sup>29</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, a.g.y. s. 24. Heidegger'e göre geleneksel olarak “şey” üç biçimde ele alınır. İlk yaklaşıma göre şey değişmeyen töz (*substantia*) ve değişen ilineklerdir (*accidens*). Bu tanım şeyi değişmeyen durağan töze indirger ve değişimi ilineklerle açıklar. İkinci yaklaşıma göre şey bir *aistheton*, diğer bir deyişle çeşitli duyuşsal verilerin bir birliğidir. Son yaklaşıma göre ise, ki bu en yaygın olandır, şey madde ve form bileşimidir. Madde ve form olarak şey, kendini açmak için, onu dışarıdan belirleyen ve düzenleyen bir forma ya da tasarıma ihtiyaç duyar.

başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış tenha tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmeğin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetsiz korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitlikten kendi içindeki dinginliğini yaratır”.<sup>30</sup> Köylü kadının dünyası *Ge-stell*'in açtığı ufukla anlaşılabilir. Araç sanat yapıtında kendi hakikatini bulur. Dolayısıyla Heidegger'in sözünü ettiği dünya yapıtın “*olagelen ve olmakta olan açıklığıdır*”.<sup>31</sup> Heidegger bunu varolanın gizliliğinin açılması anlamında *aletheia*'ya benzetir. Ne var ki Büyük Sanat'ın ölümü ve *Ge-stell*'de sanatın estetik olarak ortaya çıkması, sanatın temel kavramı olan güzellik ve hakikat ilişkisinin üzerini örter. Güzellik, sanatın bir ürünü, hakikat ise mantığın bir konusu olarak sınırlandırılır. Sanatı ve hakikati birbirinden ayrılmasının ardında metafizik geleneğin upuygunluk olarak hakikat teorisi yatar. Bu bakış açısından, bir şeyin gelip bakışıma dolgu yapması ve mevcudiyetin, eksiksiz olarak belirli mevcut varolan olarak tanımlanması gerekir. Hakikatin upuygunluk ile ölçüldüğü bir yaklaşımda Van Gogh'un resmi ancak bir aslına uygunluk ölçütü ile çözümlenebilir. Oysa Heidegger'e göre söz konusu olan hakikatin sanat yapıtında meydana gelmesidir: Var-olanın hakikati sanat yapıtında kendini yapıta koyar (*Setzen*). 'Koyma' durdurmak anlamındadır. “Bir var-olan, yani çiftçi ayakkabıları yapıtta varlığın ışığına durur”<sup>32</sup>. Böylece yapıt var-olanın varlıkla ilişki içine girdiği yer olarak düşünülür. Bu durumda sanatın özü hakikatin kendisini yapıta yerleştirmesidir (*Sizh-ins-Werk-Setzen*). Varolanın hakikati metafiziğin öne sürdüğü gibi zamansız ve çağlar üstü bir hakikat değil tarihseldir zira o bir dünyada ortaya çıkar.

Netice itibarıyla Heidegger'in fenomenolojik yaklaşımı hem Husserl'e hem de metafizik sanat anlayışına üç biçimde karşı çıkar. Söz konusu yaklaşımlardan ilki yaratma (*das Schaffen*) ve üretme arasındaki karşıtlıkta orta çıkar ve bu karşıtlık bizzat sanat yapıtının özümüle ilişkilidir. Heidegger'e göre yaratmayı ve yapıtın yaratılmışlığını üretim ve imalattan hareketle düşünemeyiz zira yaratım zaten varolan bir şeyin ifadesi değil olacak olanın işaretidir oysa üretim her seferinde zaten varolanın yeniden üretimidir. Öyleyse yaratmak ne anlama gelir? Heidegger'e göre yaratıcı sanat yapıtını oluşturan, mücadelenin kışkırtıcısıdır (*Anstifter*). Yaratımın anlamı dünya ile yeryüzünün çatışmasına destek olmaya (*ertagen*), katlanmaya (*aushalten*) ve tıpkı Husserl'in epokhesinde olduğu gibi yeni hakikatin alışılmadık alanı içinde kalmaya (*innestehen*) dayanır. İkinci yaklaşıma göre ise sanat yapıtıyla temel ilişki hazza değil bilgiye yöneliktir. Sanat yapıtıyla temel ilişki, bir haz, bir heyecan değil, fakat tüm göndermeleri içinde sanat yapıtında tesis edilmiş olan hakikatin bilgisidir. Heidegger göre haz ancak “sahih olmayan” sanat için geçerlidir zira ancak sanat ticareti düzeyinde hazdan bahsedilebilir. Bu bağlamda haz her zaman tepkisel ve ikincilken, bilgi ön-şekillendirici ve ilkseldir. Son yaklaşıma göre ise sanat yapıtı metafizik sanat anlayışının taklit, temsil ve tasarım kategorileri ile değil, orasının bir kurlumu (*stiftung*) anlamında bir *positio*, bir *thesis*<sup>33</sup> olarak anlaşılabilir. Husserl'den miras kaldığı şekliyle *Stiftung*, “konstitüsyonun” idealizminin aksine hem yeniden ele alma hem de eski anlamlandırmaların ötesine geçme olan “işlemsel” bir anlamlandırmanın öne çıkmasını betimler ve daha sonraki ele almalarla yeni anlam yaratımları çağırır. Dolayısıyla kurulum ve yerleştirme kurucu bilinç ve kurulan nesne ikiliği üzerinden anlaşılabilir. Sanat hiçbir zaman bir şeyi temsil etmez çünkü yapıt sayesinde ilk kez açıkta görünür hale gelen şeyi ilk kez yaratır. O bir temsil değil ontolojik bir vücuda getirmedir. Dolayısıyla sanat yapıtı işlenmiş ya da üretilmiş olduğu için değil, bir var olanda varlığı açığa vurduğu için bir yapıttır. Sanat yapıtı bir başlangıç (*Anfang*), bir kurma (*Stiftung*), bir yaratmadır (*Schaffen*).

<sup>30</sup> Heidegger, a.g.e. s. 27.

<sup>31</sup> Kurtar, a.g.y. e. 168.

<sup>32</sup> Heidegger, a.g.e. s. 29.

<sup>33</sup> Heidegger, a.g.e. s. 58.



### III. Estetik ve Fenomenoloji

Heidegger'in Van Gogh resmi ile kurduğu ilişkinin benzeri Merleau-Ponty ve Cézanne arasında da düşünülebilir zira her iki ressam da yukarıda betimlediğimiz metafizik sanat anlayışının dışındadır. Tıpkı Heidegger'de olduğu gibi, Merleau-Ponty'nin fenomenolojiye bakışı ve sanat üzerine düşüncesi arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Hatta sanatsal paradigmanın, felsefesine doğrudan etkisi en çok olan fenomenolog Merleau-Ponty'dir. Henüz felsefi güzergâhının başında 1945 yılının aralık ayında *Fontaine* dergisinde "Cézanne'ın kuşkusu" ("La doute de Cézanne")<sup>34</sup> başlığıyla bir metin yayınladı. Bu yazıda ortaya konduğu gibi sanat Fransız filozofun fenomenolojisinde ayrı bir yere sahiptir. "Cézanne'ın kuşkusu"nda Merleau-Ponty, ilksel dünyayı, bilgidenden önceki yaşam dünyasını bulmak için ressamın çabasını anlatır. Resim, dili önceleyen bir biçimdir. Aklında iki ressam vardır: Cézanne ve Leonardo Da Vinci ve makale Sigmund Freud'un *Leonardo da Vinci'nin bir çocukluk anısı* ve Paul Valéry'nin *Leonardo Da Vinci'nin yöntemine giriş* metinlerine cevap vermeye çalışır.

Merleau-Ponty'e göre, Empresyonistler ve Picasso'dan etkilenen Cézanne, resmi tahayyül edilen sahnelerin temsili ya da düşlerin dışı vurumu olarak görmez, ona göre resim tezahür eden şeylerin irdelenmesidir. Perspektif sanatını reddeden Cézanne'ın dünyası nesnenin değil öznenin dünyaya atıldığı bir sahneyi betimler ve kesinlikle insanlık-dışı bir dünya, yabancı bir dünyadır. Söz konusu yabancılaşma insanın içine yerleştiği insanlık-dışı doğayı ortaya çıkarır. Schelling'in doğanın "barbar ilkesi" olarak tanımladığı, içinde henüz insanın bir yerinin olmadığı dünya, Cézanne aracılığıyla fenomenolojinin konusu haline gelir. Gelgelelim, perspektifin reddi Cézanne resmini aşılması gereken bir zorluğa götürür: "doğanın dolaysız izleniminden başka bir rehberi olmadan, dış hatları kuşatmadan, rengi desenle çerçevelemeden, ne perspektifi ne tabloyu yeniden üreterek, duyumu terk etmeden gerçeği aramak"<sup>35</sup> Fransız filozofun amacı Cézanne resminde yansımaları bulduğu algının pedagojik anlamı sayesinde perspektife<sup>36</sup> karşı bir model geliştirerek dünyayla ilişkimizi yeniden kurmaktır. Cézanne'a göre, algımıza ait yaşanılan perspektif, geometrik merkezi perspektif değildir. Yaşanan şey duyularımız sayesinde keşfedilip inşa edilmez, o her seferinde duyuların kendisinden türediği merkez olarak verilir. İlksel algıda dokunma ve görme birbirine geçmiştir ve birbirlerinden ayırt edilemezler. Merleau-Ponty'nin ifadesiyle "şeylerin derinliğini, düzgünlüğünü, yumuşaklığını, sertliğini görürüz. Hatta Cézanne kokularını bile gördüğümüzü iddia eder. Eğer ressam dünyayı ifade edecekse, renklerin düzeni bu asıl bölünmez Bütünü [*Tout indivisible*] taşımalıdır; aksi halde resmi sadece

<sup>34</sup> Maurice Merleau-Ponty, "La Doute de Cézanne" (1947), *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, s. 15-51.

<sup>35</sup> Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 22.

<sup>36</sup> Perspektif üç boyutlu nesnelere veya mekânları iki boyutlu bir zeminde temsil etme sanatıdır. Amacı mekânın optik illüzyonunu belli bir bakış açısından yeniden yaratmaktır. Perspektif Öklid'den beri bilinen temel geometrik ilkelere dayanır. Merkezi perspektif resimde neyin önde neyin arkada neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bir bakıştır. Florenski'ye göre merkezi perspektif, Avrupa'nın kendisini Eski Yunan'ın mirasçısı olduğunu düşünmesinin bir ürünüdür. Ortaçağ boyunca egemenliğini kaybetmiş olan bu yöntem Kartezyen felsefeyle ve camera obscura ile yeniden dünyaya gelmiş bir tavrıdır. Gelgelelim, Florenski'nin belirttiği gibi "perspektif bir yöntemdir ve bu yöntem, şeylere ilişkin yarı reel tasarımların temelinde, aslında hiçbir gerçekliği olmayan belli bir öznellik görme zorunluluğundan hareket eder" (Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, sunuş. Zeynep Sayın, alm. çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis, 2001, s. 130). Panofsky'ye göre ise reel ve duyuşal uzaya karşı perspektif kurulu ve soyut bir karaktere sahiptir. Ona göre rasyonel, sonsuz, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonuna sahip olan merkezi perspektifin iki temel öncüllü mevcuttur: "Bunlardan birincisi, hareketsiz tek bir gözle bakıyor olduğumuz öncülüdür; diğeri ise görme piramidini bölen düzlemsel arakesitin, bizim optik imgemize muadil bir reproduksiyon olduğudur. Aslında bu iki öncül de, gerçekliğin (burada "gerçeklik" derken, hakiki, öznel optik izlenimi kastediyorsak) epey çüretkâr soyutlamalarıdır. Çünkü sonsuz, sabit ve homojen kısaca salt matematiksel bir mekân, psikofizyolojik bir mekânın tamamen zıddıdır" (Erwin Panofsky, *Simgesel Bir Biçim*, alm. çev. Yeşim Tükel, İstanbul, Metis, 2012, s. 12). Dolayısıyla Panofsky için matematik perspektif algının psikofizyolojik deneyiminin uzantısı ya da devamı değil "sembolik" bir kurulumudur (*perspectiva artificialis*). Florenski'nin ve Panofsky'nin izinden giden Merleau-Ponty, özünde sadece resimsel gibi görünen ama dünyayla kurduğumuz ilişkiyi dönüştüren ve yeniden kuran perspektif modelinden çıkmaya çalışır. Bu bağlamda öncelikle perspektif modelinin iki varsayımına karşı çıkar. İlk varsayıma (geleneksel yaklaşım) göre perspektif bilgisi kesin ve geri döndürülemez bir kazanımdır. İkinci varsayıma (realist yaklaşım) göre ise perspektif mümkün bir uzayın değil, ontolojik olarak hakiki tek uzayın koşuludur. Diğer bir deyişle edebiyat için dil neyse resim için de perspektif odur. Daha detaylı bir analiz için bkz. Emre Şan, "Estetik Dünyanın Logosu", *Dünyanın Teni*, İstanbul, Metis, 2016.

bazı şeyleri ima eder”<sup>37</sup>. Dolayısıyla Cézanne resmi söz konusu olduğunda tıpkı Heidegger’in Van Gogh yorumunda olduğu gibi var-olanın gizliliğinin açılmasından bahsedebiliriz.

Cézanne’e göre resim yapmak için duygu ile düşünce, düzen ile kaos arasında seçim yapmak gerekmez. Bakışımız altında tezahür eden sabit şeyler ve onların bakıştan kaçıp kurtulan tezahürlerini birbirlerinden ayırmak anlamsızdır. Cézanne maddeyi bir biçim kazandığı sırada, düzenin kendiliğinden bir örgütlenmeyle oluştuğu esnada resmetmek ister.<sup>38</sup> Cézanne’ın tablolarında uzay yayılır ve biçimi ontolojik işlev kazanan renkler verir, dolayısıyla tabloda perspektivist uzay değil dünya ışınları (*rayons du monde*) bulunur. Şu var ki renk ve uzay birbirlerinden ayrı ele alınamaz, ressamın görevi bu ikiliği kırıp uzayı renkte, rengi de uzaysallığın veçhelerinde bulmaktır. Öyleyse, tabloda bir yere sahip olan şeylerin belirli sınırları yoktur, ancak nitelikleriyle uzaysallaşırlar. Söz konusu olan figürlerin birbirlerinin sınırlarını aştığı (*empiétement*) bir sarıp sarmalama (*enveloppement*), kesişme (*chiasme*) ve ayrılmazlık (*inhérence*) uzayıdır. Cézanne’ın resmi gösteri-formunu sarsar, çatırdatır. Böylece görünenin derinliği, “varlıkla belirli bir bağlan-tıyı” hedefleyen ressamın bakışında genişler.

Dolayısıyla, onun için asıl ayırım “duyular” ve “kavrama” arasında değil, algılanan şeylerin spontane düzeni ve fikirlerin ve bilimlerin insani düzeni arasındadır. Ressam için asıl temel, “doğa” ve algıladığımız şeylerdir ve ancak bu köken itibarıyla bilimlerin kurulumundan söz edilebilir. Ressamın amacı düşünceyi yaratmak ve onu ifade etmek değildir zira düşüncelerinin başkalarının bilincinde de kök salması için gereken deneyimleri uyandırmalıdır. Bu bağlamda Merleau-Ponty, Husserl’in fenomenolojik *epokhe* ve estetik tutum arasında kurduğu benzerliği Cézanne üzerinden yeniden yorumlar: “İnsan yapısı nesnelere, araçların, evlerin, sokakların, şehirlerin arasında yaşıyoruz ve çoğu zaman bu nesnelere insan eylemlerinin sonuçları sayesinde kavırıyoruz. Bunların tümünün sarsılmaz bir biçimde ve zorunlulukla var olduğunu düşünmeye alışıyoruz. Cézanne’ın resmi bu düşünce alışkanlıklarını askıya alır ve insanın üzerine kendisini yerleştirdiği insan dışı doğanın zeminini sergiler”<sup>39</sup>. Söz konusu olan rahatsız hissettiren, alışık olunandan farklı bir dünyadır.

“Cézanne’ın Kuşkusunu” metninden on beş yıl sonra<sup>40</sup> Merleau-Ponty son eseri *Göz ve Tin*’de<sup>41</sup> Cézanne resmine geri döner. Bu metinde estetik, fenomenolojide ayrıcalıklı bir yere sahip değildir fakat bizzat ona özdeş kabul edilir: estetik bir sanat ontolojisi haline gelir. Gelgelelim, Merleau-Ponty’nin estetik anlayışı tam da bu noktada Heidegger’den temel bir noktada ayrılır. Fransız filozofun fenomenolojik ontolojisi varlığın ilksel deneyimini anlamın kökensel birliği olarak algıya yerleştirir. Fenomenoloji ve sanat arasındaki karşılaşma ya da estetik olarak fenomenoloji Merleau-Ponty felsefesini bir *aisthesis* ontolojisine götürür.

“Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır”. *Göz ve Tin*’in açılış epigrafını oluşturan Cézanne’ın sözleri, Merleau-Ponty felsefesinin temel hedeflerinden birine yani, bir oluş (*genèse*) düşüncesine denk düşer. Merleau-Ponty’nin felsefi girişimi klasik estetiğin aksine resim üzerine değil resimden itibaren düşünürdür. Zira Fransız filozofa göre Cézanne resmi doğum halindeki *logosun* fenomenal veçhelerini olabildiğince somut biçimde ortaya koyar. Resim şeylerin ortasında, görünürdeki görünmezi, virtuel görünürü ortaya çıkarıp kendi görüşümüzün nasıl meydana geldiğini sergiler.

<sup>37</sup> Maurice Merleau-Ponty, “La Douce de Cézanne”, a.g.e. s. 28.

<sup>38</sup> Maurice Merleau-Ponty, a.g.e. s. 24.

<sup>39</sup> Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 30.

<sup>40</sup> Bu süre zarfında estetik ile ilgili başka yazılar da kaleme alan Fransız filozof, 1952 yılında Andre Malraux’un estetik teorilerini ortaya koyduğu *Les Voix du silence* ve Sartre’in *Qu’est-ce que la littérature?* metinlerine cevap olarak *Les Temps Modernes*’de “Dolaylı dil ve sessizliğin sesleri” (“Le langage indirect et les voix du silence”) yayımlar. Merleau-Ponty burada dolaylı olarak kurulumlar, stil ve imgeleme üzerinden resim üzerine düşüncelerini ortaya koyar.

<sup>41</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, fr. çev. Ahmet Soysal, Metis, 1996.





Ressamın görüşü ise “sürekli bir doğuş”tur<sup>42</sup>. Platon için felsefenin doğumu bir şaşkınlık, bir *thaumazein* ise, Merleau-Ponty için resim, doğum üzerine bir şaşkınlıktır: bu neden hiçlik yerine bir şey var sorusu değil “nasıl var?” sorusudur. Fransız filozof bu durumu şu şekilde dile getirir: “Cézanne’ın tualleri, resmetmek istediği çoktan geçmiş olan ‘dünya anını’, üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir. Onun Sainte-Victoire Dağı, Aix’in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü – ama en az o kayadaki kadar enerjik – dünyanın bir ucundan diğerine oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır”<sup>43</sup>.



**Figür3.** Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1904-1906, Philadelphia Museum of Art

Dolayısıyla, Merleau-Ponty için Cézanne resmi, sadece kurgusal bir olgu ortaya koymaz; ontolojik bir değeri vardır. Cézanne resmi klasik fenomenolojinin ifade olanaklarını aşan varlığı ilgilendirir. Cézanne’ın yakalamaya çalıştığı dünyanın yabancılığı bizzat varlığın yabancılığına ve uzaklığına dönüşür. Resmin bir varlık olarak oluşumu (*ontogenèse*) resimsel bir ontolojiyi çağırır. Kaldı ki, görünürlüğü gizemi, ortaya çıkarılacak bir sırrı olmasından ileri gelmez. Onun gizemi görünürün ötesinde başka bir dünyada değil bizzat görünürdedir. Görünmez artık perspektif modelinde olduğu gibi, görünüre hizmet etmek için ne kendini feda eder ne de kendi yolundan sapar. Resmin görevi, duyumsayan özneyi, hâlihazırda kendisinin de şartı olan, görünürün ilksel yabancılık şartına geri götürmektir: “Benim için çok zordur, baktığım tablonun nerede olduğunu söylemek. Çünkü ben ona, bir şeye bakıldığı gibi bakmam, onu kendi yerinde saptamam, bakışım onda Varlık’ın halelerinde gibi gezmektedir, ben onu görmekten çok ona göre ya da onunla birlikte görmekteyimdir”<sup>44</sup>. Merleau-Ponty ile görünür ve görünmez arasındaki ilişki

<sup>42</sup> Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 42.

<sup>43</sup> Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 44.

<sup>44</sup> Maurice Merleau-Ponty, a.g.e., s. 36.

estetik bir sorunsal haline dönüşür<sup>45</sup>. Sanat fenomeni estetik deneyimde *verili olanın* kendini *dolaysız olarak gösteren* olmadığını ortaya koyar. Görünür görünmezle doğru orantılı olarak büyür. Görünmez ne kadar artarsa, görünür o kadar derinleşir. Dolayısıyla görünürün görünmezle ilişkisi perspektifte tükenmez, aksine bu ilişki, perspektifin özel bir durumunu oluşturur<sup>46</sup>. Perspektif gözden çıkıp resme yönelmez aksine resimden çıkıp göze yönelir. Bakış açımızın kökenselliğine ya da aşkınlığına bağlı olarak estetik deneyimin anlamı görünürün berisinde ya da ötesinde kalır. Sanat yapıtı bir dünya gösteren ya da dünya kurandır ve tıpkı Husserl’de olduğu gibi nesnel ve deneysel gerçekliğin sınırlarından taşar. Bu yüzden görünmez düşüncesi, modern felsefeninkinden farklı olarak, düşüncenin ve düşünen öznenin varlık anlamının başka bir kavrayışını talep eder. Görünmezin düşüncesi, belirli bir şey öne süren veya ortaya koyan (*thétique*) bir bilinç değildir, öyle ki ayrı bir özün pozitifliğinde sabitlenemez. Görünmez, refleksif felsefenin veya Sartre’ın hiçlik felsefesinin öznelliğe atfettiği varlık minvaline sahip değildir: görünmez, “ontolojik bir boşluk, bir varlık-olmayan değildir: o vücudumun ve dünyanın bütüncül varlığı tarafından devredilmiştir. İki katıyı birbirine katan, birbirlerine ait olmalarını sağlayan aralarındaki basıncın sıfır noktasıdır”.<sup>47</sup> Bu bağlamda görünür “belli bir yokluğun mevcudiyetidir”, Husserlci terimlerle *Nichtürpräsentierbar* olanın *Urpräsentation*’u Heidegger’in terminolojisine göre de *Verborgenheit* olanın *Unverborgenheit*’ıdır. Görünürün saf, aşkın anlamın ötesinde bizzat kendisi olarak kalmasının koşulu, anlamdan başka olmaması, onu bir damga (*filigrane*) olarak taşıması, anlamın sıra kendisine gelince ihtiyacı olacağı yokluk olmasıdır. Tıpkı bir sanat yapıtı gibi felsefe de görünür ve görünmezin ifade girişimidir.

Sonuç olarak, Merleau-Ponty estetiği sanata yapılan felsefi bir yatırımdan ziyade, düşüncenin sanatsal yaratımlarla duyusallaştırılmasıdır. Bu anlamda, Merleau-Ponty estetiği, çıkış noktası olarak sanat yapıtımdan ziyade duyumsayan ve duyulur arasındaki “estetik” ilişkiyi, değer yargısına indirgenemeyecek olan *aisthesis*’i alır. Estetik vücudun var olma tarzına, duyuma göre kavramsallaştırılır. Bu ilişki ham ve sessiz varlığın tezahürünün ayrıcalıklı yeridir. Yapıtlar üzerine felsefi tasavvur belli bir “duyusal bilgi bilimiyle” birleşir. Dolayısıyla sanat yapıtları Platon’dan Descartes’a kadar tüm felsefe geleneğinde ifade edildiği gibi temsil/tasarımdan meydana gelmez. Onlar taklit anlamındaki görünüş düzeninde değil bizzat phainesthai anlamında tezahür ve hâsıl-olma/hadise (Fr. *Événement*/Alm. *Ereignis*) düzenindedir. *Göz ve Tin*’de, Merleau-Ponty Paul Valéry’den hareketle şu iddiayı ortaya atar: “Valéry, ressam ‘vücudunu katmaktadır’ der. Gerçekten de bir Tin’in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür”.<sup>48</sup> Ne var ki ressamın vücudu bir uzay parçası, bir işlevler demeti değil, “bir görüş ve hareket girişikliği”dir. Leibniz’in belirttiği gibi ruhun pencereleri yoktur, fakat bu onun kör olduğu anlamına gelmez, aksine hiçbir çerçeve onun dünyaya erişimini, dünyada oluşunu sınırlayamaz. Valéry’nin izinden giden Merleau-Ponty estetiği, algıya ya da duyumsamaya (*aisthesis*) dayanan belli bir ifade ve yaratım (*poiesis*) teorisi içerir. Sanat yapıtları, sanatçının vücutsal yönelimselliğinin sonucu olan bir yaratım, bir ifadedir. Böylece duyumsamayı ve eylemi, *aisthesis*’i ve *poiesis*’i bir araya getirir.

<sup>45</sup> Zeynep Sayın, Florenski’nin *Tersten Perspektif* eserine yazdığı sunuş yazısında, on üçüncü yüzyıldan sonra gelişen Anadolu yazı-resimleri ve Osmanlı minyatürleri göz önüne alındığında benzer bir sorunsaldan bahseder: “Resim yüzeyi, ona bakan gözü egemen kılacak şekilde, yakınlığın ve uzaklığın, küçüklüğün ve büyüklüğün örgütlendiği bir yüzey olmadığı için, merkezi perspektife özgü bir figür-arkaplan karşıtlığı söz konusu değildir. Tersine, yazı resimlerde de minyatürlerde de bedenlerin merkezi bir perspektifle görülemeyecek yerleri de göze gelir: yüzün yalnızca önu değil de arkası, yalnızca boynu değil de ensesi, yalnızca önden görülen saç peçemi değil de saçların ancak yukarıdan bakınca görünmesi gereken ayrığı [...] İkonalar için söz konusu olduğu gibi göz, tek bir merkezden hareketle resme bakacağı yerde, çokmerkezli bir resim, göze doğru açılarak gözün bakış açısını sürekli dönüştürmektedir”. Zeynep Sayın, “Sunuş”, *Tersten Perspektif*, a.g.e., s. 26.

<sup>46</sup> Merleau-Ponty’nin izinden giden Jean-Luc-Marion, *Görünürün Kesimi* başlıklı eserinde bu nokta üzerinde durur. Daha detaylı bir analiz için: Jean-Luc-Marion, *Görünürün Kesimi*, fr. çev. Murat Erşen, İstanbul, Monokl, 2014.

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible, suivi de notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, s. 195.

<sup>48</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, a.g.y., s. 32.



## Kaynakça

- BADIOU, Alain. *Başka Bir Estetik. Sanatlar İçin Küçük bir Klavuz*. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis. 2010.
- BERNASCONI, Robert. “Sanat Eserinin Büyüklüğü”, *Heidegger, Fikir Mimarları-15*. çev. ve yay. haz. Ahmet Aydoğan. İstanbul: Say. 2008.
- DASTUR, Françoise. “Husserl et la neutralité de l’art”. *La part de l’œil*. n°7. 1991.
- DİREK, Zeynep. “Heidegger’in Sanat Anlayışı”. *Cogito*. sayı 64. İstanbul: YKY. 2010.
- ESCOUBAS, Eliane. “Liminaire”. *La part de l’œil*. n° 7. 1991.
- ESCOUBAS, Eliane. “La question de l’oeuvre d’art. M. Merleau-Ponty ve M. Heidegger”, *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, yay.haz. M. Richir ve E. Tassin, Grenoble, Million. 1992.
- FLORENSKİ, Pavel. *Tersten Perspektif*. sunuş. Zeynep Sayın. alm. çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis. 2001.
- HEIDEGGER, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes” *Holzwege*. Fankfurt-am-Main: Klostermann. 1950.
- HEIDEGGER, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. alm.çev. Fatif Tepebaşı. Ankara: De Ki. 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, Vol I The Will to Power as Art*. çev. David Farrel Krell. New York: Harper&Row Publishers. 1991.
- HUSSERL, Edmund. *Logische Untersuchungen*. fr. çev. Hubert Elie, Arion L. Kelkel ve René Schérer. *Recherches logiques*. Paris: PUF. 1990.
- HUSSERL, Edmund. “Lettre à Hofmannsthal”. fr. çev. Escoubas. *La part de l’œil*. n° 7. 1991.
- HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. fr. çev. P. Ricœur. Paris: Gallimard. 1950.
- KURTAR, Senem. *Heidegger ve Poetik Düşünme*. Ankara: Pharmakon. 2014.
- MARION, Jean-Luc. *Görünürün Kesişimi*. fr. çev. Murat Erşen. İstanbul: Monokl. 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “La Doute de Cézanne” (1947). *Sens et non-sens*. Paris: Nagel. 1948.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l’invisible, suivi de notes de travail*. Paris: Gallimard. 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Göz ve Tin*. fr. çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis. 1996.
- NANCY, Jean-Luc. “Sanat Kalıntısı (*Le vestige de l’art*)”. fr. çev. Ömer Albayrak. *Proje4L-İstanbul Güncel Sanat Müzesi. Organize İhtilaf Sergi Kataloğu*. 2003.
- PANOFSKY, Erwin. *Simgesel Bir Biçim*. alm. çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis. 2012.
- PLATON. *Diyaloglar II*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1999.
- RANCIÉRE Jacques. “Badiou’nun İnestetik’i: Modernizmin Burkulmaları”. *Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika*. fr. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: İletişim. 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *İmgelem*. fr. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki. 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *Imagination*. Paris: Gallimard. 1940.
- ŞAN Emre. “Estetik Dünyanın Logosu”. *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis. 2016.
- TALON-HUGON, Carole. “Après Lyotard, l’esthétique en France aujourd’hui”. *La Philosophie en France aujourd’hui*. yay. haz. Yves Charles Zarka. Paris: PUF. 2015
- TAMINIAUX, Jacques. “Le dépassement Heideggerien de l’esthétique et l’héritage de Hegel”. *Recoupements*. Brüksel: Ousia. 1982.