



**T.C.**  
**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANA BİLİM DALI**  
**SİSTEMATİK FELSEFE BİLİM DALI**

**POSTMODERN DÖNEM MÜZİĞİNDE**  
**ESTETİK NESNE OLARAK SANAT YAPITI SORUNSALI:**  
**4'33" ÖRNEĞİ**

**DOKTORA TEZİ**

**Nesrin AKAN**

**BURSA- 2018**





**T.C.**  
**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FELSEFE ANA BİLİM DALI**  
**SİSTEMATİK FELSEFE BİLİM DALI**

**POSTMODERN DÖNEM MÜZİĞİNDE**  
**ESTETİK NESNE OLARAK SANAT YAPITI SORUNSALI:**  
**4'33'' ÖRNEĞİ**

**(DOKTORA TEZİ)**

**Nesrin AKAN**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Muhsin YILMAZ**

**BURSA- 2018**

T. C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Felsefe Anabilim / Ana sanat Dalı, Sistematik Felsefe Bilim Dalı'nda 711643004 numaralı Nesrin Akan'nın hazırladığı "Postmodern Dönem Müziğinde Estetik Nesne Olarak Sanat Yapıtı Sorunsalı: 4'33" Örneği" konulu (Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik Tezi / Çalışması) ile ilgili tez savunma sınavı, 24/05/2018 Perşembe günü 13:30 - 15:30 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının (başarılı / başarısız) olduğuna (oybirliği / oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Muhsin Yılmaz  
Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu  
Başkanı)  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr. İzzet Ekeren  
Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Prof. Dr. Hascan Gürkan Tekman  
Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Atman Esenyele  
Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Prof. Dr. İzzet Ekeren  
Üye

24/05/2018



**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU**

**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA**

Tarih: 24/05/2018

Tez Başlığı: "Postmodern Dönem Müziğinde Estetik Nesne Olarak Sanat Yapıtı Sorunsalı: 4'33" Örneği".

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmasının a) Kapak Sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 160 sayfalık kısmına ilişkin 24/05/2018 tarihinde şahsım tarafından "Turnitin" adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 14'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç,
- 2- Alıntılar dahil,
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.

Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

24/05/2018

Adı- Soyadı : Nesrin AKAN  
Öğrenci No : 711643004  
Anabilim Dalı : Felsefe  
Program : Sistemantik Felsefe  
Statüsü : Doktora

Prof. Dr. Zekî Eren

ULUDAG UNIVERSITY SOCIAL SCIENCE INSTITUTE  
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT

ULUDAG UNIVERSITY SOCIAL SCIENCE INSTITUTE  
TO THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY

Date: 24/05/2018

Thesis Title: "The Problematic of Aesthetical Object in the Music of Postmodern Era: 4'33" Sample".

According to the originality report obtained by myself by using the "Turnitin" plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 24/05/2018 for the total of 160 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters and d) Conclusion sections of mt thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is % 14.

Filtering options applied:

- 1- Bibliography excluded,
- 2- Quotes included,
- 3- Match size up to 5 words excluded.

I declare that I have carefully read Uludag University Social Science Institute Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of regulations I accept all regal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledges.

I respectfully submit this for approval.

Name-Surname : Nesrin AKAN  
Student No : 711643004  
Department : Philosophy  
Program : Systematic Philosophy  
Status : Ph.D.

24/05/2018



Prof. Dr. Arslan Eren



## Yemin Metni

Doktora tezi olarak sunduğum ‘‘Postmodern Dönem Müziğinde Estetik Nesne Olarak Sanat Yapıtı Sorunsalı: 4’33’’ Örneği’’ başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal urunu cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

24/05/2018

İmza



**Adı Soyadı** : Nesrin AKAN

**ögrenci No** : 711643004

**Anabilim Dalı:** Felsefe

**Programı** : Sistematik Felsefe

**Statusu** : Doktora



## ÖZET

**Yazar Adı ve Soyadı :** Nesrin AKAN  
**Üniversite :** Uludağ Üniversitesi  
**Enstitü :** Sosyal Bilimler Enstitüsü  
**Anabilim Dalı :** Felsefe  
**Bilim Dalı :** Sistemantik Felsefe  
**Tezin Niteliği :** Doktora Tezi  
**Sayfa Sayısı :** ix + 160  
**Mezuniyet Tarihi :** 24 / 05 /2018  
**Tez Danışmanı :** Prof. Dr. Muhsin YILMAZ

### POSTMODERN DÖNEM MÜZİĞİNDE ESTETİK NESNE OLARAK SANAT YAPITI SORUNSALI: 4'33" ÖRNEĞİ

Sanat, insanın farklı malzeme ve yöntemler kullanarak, ifade etmek istediği duygu ve düşünceleri farklı sanat biçimleri üzerinden somutlaştırdığı bir alandır. Kullanılan malzemeye göre müzik, resim, heykel, mimari gibi farklı adlar olsa da, sonuçta hepsinin ortaya koyduğu yeni, görsel ya da işitsel bir nesne vardır ve o nesne, sanat yapıtı/eseri dediğimiz estetik bir nesne/obje yani bir sanat nesnesidir. Bu nesne, onu yaratan, sergileyen sanatçı ile onu seyreden, dinleyen, izleyen kısaca algılayan alımlayıcıyı iletişime sokan bir araçtır. Diğer bir deyişle, özne ile nesne arasındaki ilişkinin sağlayıcısıdır. Konu edindiğimiz sorun da tam burada başlamaktadır. Sanat yapıtının üretiliş, ortaya konuş biçim ve üsluplarının ciddi anlamda değişmesi, dönüşmesi onu sorunsallaştırmıştır. Sorunu ortaya koyan ise "Sanat nedir?", "Bu sanat yapıtı mıdır?" ya da "Bu nesneyi sanat yapıtı yapan nedir?" sorularının gündeme gelmesine neden olan örneklerin her geçen gün artıp yaygınlaşmasıdır.

Modernizmle başlayan bu sorun, Marcel Duchamp'ın sanat eseri olarak adlandırdığı sıradan nesnelere aracılığıyla sanatta yarattığı kırılma ile birlikte iyice netleşerek Postmodern döneme taşınmıştır. Benzer bir kırılma, müzikte John Cage ile yaşanmıştır. Cage, 4'33" adlı eseriyle bildiğimiz anlamdaki müzik eseri/yapıtı anlayışını derinden sarsmıştır.

Biz bu tez çalışmamızda, uzun süredir estetik bir sorun olarak karşımızda duran sanat yapıtının neliği'ni, hem sanatın genelinde hem de özellikle seçtiğimiz örnek aracılığıyla müzik sanatı üzerinden sorgulayacağız. Bu doğrultuda merkeze aldığımız 'sanat/müzik yapıtı' nı estetik bir bakış açısıyla, postmodern dönemin yoğun belirsizliği

belirsizliği ile örtüşen Cage'in şans, ras(t)lamsallık-belirlenmemişlik anlayışıyla birlikte ortaya koymaya çalışacağız.

Çalışmamız uzun süreli, yoğun kaynak tarama, inceleme, çözümleme ve alıntılama aşamalarından sonra yorum ve değerlendirmelerle oluşturulmuştur. Ulaşılan araştırma sonuçları birinci bölümde; ele alınan konunun yani sanat yapıtı/estetik obje/nesnenin<sup>1</sup> estetik bağlantıları, ikinci bölümde; Postmodern dönem ve dönem sanatındaki/müziğindeki durumu, üçüncü bölümde ise John Cage'in müziği bestelededeki felsefi yaklaşımı ve yöntemleri<sup>2</sup> üzerinde durulmuştur. Dördüncü ve sonuç bölümünde ise elde edilen bilgiler ışığında, değişen sanat yapıtı anlayışı ile ilgili değerlendirme ve yorumlara yer verilmiştir.

**Anahtar sözcükler: Postmodernizm, Sanat Yapıtı, Estetik Nesne, John Cage, Belirlenmemişlik, Ras(t)lamsallık.**

---

<sup>1</sup> Çalışma genelinde obje/nesne, suje/özne ve estetik obje/nesne/sanat yapıtı/eseri, estetik suje/sanatçı/besteci ile izleyici/dinleyici/alımlayıcı gibi kavramlar zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılabilir.

<sup>2</sup> Belirsizlik, Ras(t)lamsallık, Şans, ... (İndeterminicy, Chance, Aleatory...)

## ABSTRACT

Name and Surname : Nesrin AKAN  
University : Uludağ University  
Institution : Social Science Institution  
Field : Philosophy  
Branch : Systematic Philosophy  
Degree Awarded : PhD  
Page Number : ix +  
Degree Date : / /2018  
Supervisor : Prof. Dr. Muhsin YILMAZ

### THE PROBLEMATIC OF ARTWORK AS AN AESTHETICAL OBJECT IN THE POSTMODERN ERA: 4'33" SAMPLE

Art is an area where people embody what they want to express through different art forms using different materials and methods. According to the material used, there are different names such as music, painting, sculpture, architecture, but ultimately there is a new visual or auditory object that all of them reveal and that object is an aesthetic object, that is an art object. This object is a tool that communicates it with the creating, exhibiting artist and the viewer who watches it, listens, watches it briefly receiver. In other words, it is the provider of the relationship between the subject and the object. The problem we are talking about is starting right here. The serious change and transformation of the production and the presentation and style of the artwork makes it problematic. The problem is that the examples that cause the questions of "What is art?", "Is this artwork?" or "What makes this object an artwork?" is increasing day by day.

This problem, which started with modernism, became clearer and clearer with the breaks that was created by Marcel Duchamp who called the ordinary objects as artistic works and it moved to the postmodern turn. A similar break was experienced with John Cage in the music. Cage with his work called 4'33 " deeply shakened the understanding of the musical work.

In this thesis research, we will interrogate the art work which is standing against us as an aesthetic problem for a long time, through both art and specially selected examples. In this perspective, we will try to put together the 'art / music work' we have centered on with an aesthetic point of view, along with the chance of

**Cage, which is overlapping with the intense uncertainty of the postmodern period, with the understanding of indeterminacy, coincides.**

**Our work has been developed through comments and evaluations after a long period of intensive resource screening, analysis, analysis and citation. The results of the research are as follows; The first part of the research results are based on the aesthetic connection of the art work / aesthetic object / object discussed, in the second section; the postmodern period and period art / music, in the third part, John Cage's philosophical approach and methods in the art of composing music are emphasized. In the fourth and conclusion section, the information obtained is summarized by evaluating and commenting on the changing works of art.**

**Key Words: Postmodernism, Artwork, Aesthetic Object, John Cage, Indeterminacy, Chance.**

## ÖNSÖZ

Düşünsel alana paralel olarak sanatta 19. yüzyılda modernizmle başlayıp 20. yüzyılda artarak devam eden ve postmodern dönemde yaygınlaşarak sanatın ne'liğinin sorgulanmasına neden olan gelişmeler, sanatı ve sanat yapıtını sorunsallaştırmıştır. Bütün sanat dalları için söz konusu olan bu durum, müzik sanatı ve müzik yapıtı için de geçerlidir. Yüzlerce yıldır sanatçının ürettiği nesneyi tanımlayan “sanat eseri/yapıtı” kavramı artık onu ifade etmek için yetersiz kalmaktadır. “Her şeyin sanat, herkesin sanatçı” olabileceği anlayışının hakim olduğu bu dönemde, sanatın nesnelere değişmiş ve hazır nesnelere, hazır seslere, buluntu nesnelere, vb. gibi geleneksel sanatta söz konusu dahi olamayacak birçok nesne, sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hatta sanatın kavramsallaşması ile birlikte sanatın maddesizleştirilmesi veya görselliğin yok oluşu ya da fikrin görsellikten daha önemli olduğu düşüncesi, objeden kurtarılmış bir sanat anlayışını ortaya çıkarmıştır. Nesneyi reddeden, “nesne sonrası sanat” ya da “nesnesiz sanat” diye de adlandırılan bu görüşün temsilcilerinden kavramsal ve minimalist heykeltıraş Robert Morris, sanat yapıtının bitirilmiş bir ürün olduğunu söyleyen rasyonalist görüşün<sup>3</sup> tersine sanat, sonuçlandırma zorunluluğu olmayan, değişebilir bir şeydir görüşünü ileri sürerek, somut bir “sanat yapıtı” beklentisinin yersizliğini ima etmiştir. Artık bitmiş bir eser yerine sürecin kendisi sanat için yeterlidir. Eğer yine de bir yapıt aranıyorsa, bu ancak sanatçının izleyiciye iletmek istediği düşünce ve kavramın kendisidir çünkü kavramsal sanat düşünsel bir süreçtir.<sup>4</sup> Bu durum, sanat algısındaki değişimin boyutlarını ve bu değişimin sanat yapıtını nasıl belirlediğinin bir göstergesidir.

Postmodernizmin estetik nesnesine de yansıyan bu değişim, hem sanat yapıtının yaratıcısı olan sanatçı, hem onun yarattığı, hem de yaratıtın alımlayıcısını kapsayan bir durumdur. Dolayısıyla sorunun üç boyutu vardır: Sanatçı, Sanat yapıtı, Alımlayıcı. Bu kavramları müzik alanı için sıralarsak: Besteci, Müzik<sup>5</sup> Yapıtı yani Beste/Kompozisyon ve Dinleyici/İzleyici/Katılımcı. Uzun bir süredir sanatın gereği olarak bu üçlü yapı içerisinde sanat yapıtı aracılığıyla kurulması beklenen iletişim, kurulamamaktadır. Çünkü çoğunlukla alımlayıcı, sanat yapıtını anlamlandırma ve değerlendirmede zorlanmaktadır.

Konu, bu bağlamda Postmodern dönemin müzik yapıtı, diğer bir deyişle estetik objesi/nesnesi, besteci John Cage ve 4'33'' adlı yapıtı üzerinden örneklenerek ortaya konmuştur. Sorun ve örnek bu şekilde belirlendikten sonra postmodernizm, postmodern dönem, dönemin sanatı ve müziği, tarihsel izlek üzerinden felsefi perspektifle estetik bir sorgulamaya tabi tutularak farklı örneklerle desteklenmiştir.

Giriş bölümünde konu ve sorun kapsamlı bir şekilde ortaya konulduktan sonra birinci bölümde, sanat yapıtının estetik ile bağlantısı kurularak genel bir çerçeve çizilmiş ve bu yaklaşım tez genelinde sürdürülerek değişip dönüşmüş olan sanat yapıtının neliği sorunu, Postmodernizm bağlamında sorgulanarak irdelenmiştir.

<sup>3</sup> Nilgün Özayten, *Mütevazi Bir Miras: Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat*, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s. 56.

<sup>4</sup> Nilgün Özayten, *Mütevazi Bir Miras, Nilgün Özayten Kitabı*, haz. Sezin Romi, SALT, 2013, s. 171.

<sup>5</sup> Bu tezde konu edindiğimiz müzik, Çoksesli Klasik Batı Müziği'dir.



Bu tez araştırması, duygu ifadesinden çok deneysel, düşünsel ve kavramsal bir yapıya dönüşerek, anlaşılması oldukça zorlaşmış olan yeni(!) sanat yapıtını tanıma, anlama ve yorumlama, kısaca algılama ve değerlendirme sürecine katkı sunabilmeyi hedeflemiştir. Çünkü artık günümüzde sanat yapıtına salt bir sanatsal ürün olarak yaklaşmak yeterli olmamaktadır. Örneğin; Modernizm esinleyicisi Clement Greenberg'e kafa tutan minimalist Donald Judd sanat için, "bu, sanat olarak adlandırılıyorsa sanattır"<sup>6</sup> derken Richard Serra, sanat yapmadığını, sadece bir etkinliği sürdürdüğünü söylemektedir. Yazar Lucy Lippard ise biçimci yapıtları, -küçümseme amaçlı- "görsel muzak"<sup>7</sup> diye tanımlamaktadır. Bu doğrultuda bazı ön bilgiler ve örneklerden yola çıkarak sanat yapıtını eleştirel bir yaklaşımla ele almanın, onu farklı disiplinler üzerinden yaklaşılarak müzikoloji, felsefe ve estetik temelinde okuyabilmenin yararlı olacağı düşünülmüştür.

Sonuç olarak çok net olan şu tespiti yapmak mümkündür. Ülkemizde müzik alanında disiplinler arası çalışmalar ve kaynaklar oldukça yetersizdir. Oysa görsel sanatlara baktığımızda durum daha farklıdır. Çünkü görsel sanatlar alanındaki çalışmalarda felsefeye değerlendirme ve özellikle estetik yaklaşım benimsenmiştir ve bu alanda birçok kaynağa ulaşmak mümkündür. Bu çalışma, müziğe bakış ve sanat yapıtını değerlendirme konusundaki söz konusu eksikliği gidermeye yönelik bir çabadır.

Bu çalışmada öncelikle tez danışmanım sayın hocam Prof. Dr. Muhsin Yılmaz'a verdiği destek, gösterdiği özen, anlayış ve çok değerli yardımlarının yanında içten yaklaşımdan dolayı çok teşekkür ederim.

Sevgili hocam sayın Doç. Dr. Uğur Ekren'e özellikle motive edici, yol gösterici, cesaretlendirici moral desteği ve sayın hocam Prof. Dr. Hasan Gürkan Tekman'a yönlendirici eleştirileri ve önerileriyle yaptığım çalışmaya sağladıkları katkıları için çok teşekkür ederim.

Ayrıca sayın hocalarım Prof. Dr. A.Kadir Çüçen'e, Emel Binbirçiçek'e, Doç. Dr. Oktay Taftalı'ya ve yitirdiğimiz sevgili hocam Prof. Dr. Ahmet Cevizci'ye, bana Felsefe yolunda ilerleme konusunda verdikleri destek için teşekkürü bir borç bilirim.

Ve aileme sonsuz teşekkür ederim.

Nesrin AKAN

---

<sup>6</sup> Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After: collected writings, 1966- 1990*, ed. Gabriele Guercio, The MIT Press, 1991, s. 17.

<sup>7</sup> Muzak: 1954 yılında kurulan Amerikan şirketi. Kapalı ve kurumsal alan ve mekanlar (alışveriş merkezi, hava alanı, hastane, asansör vb. gibi ) için kullanılan fon müzikleri ve bu müzik üretimlerini yapan 1954'te kurulan kuruluştur.

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI .....	i
ÖZGÜNLÜK RAPORU .....	ii
YEMİN METNİ.....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
GÖRSELLER.....	xiv
<b>GİRİŞ:</b> .....	1
<b>SORUNUN GENEL ÇERÇEVESİ</b> .....	1
1. Sorunun Tanımlanması .....	1
2. Örnek Olarak John Cage ve 4'33" .....	4

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SANAT YAPITI'NIN ESTETİK KONUMUNUN BELİRLENMESİ

1.1. ESTETİK, ESTETİK NESNE/SANAT YAPITI .....	8
<b>1.1.1. Felsefe, Estetik ve Kavramları</b> .....	8
<i>1.1.1.1. Nesne/Obje, Sanat Nesnesi</i> .....	13
<i>1.1.1.1.1. Hazır- Nesne/Ready-made</i> .....	15
<i>1.1.1.1.2. Hazır- Ses</i> .....	17
<i>1.1.1.2. Estetik Nesne/Obje ve Sanat Yapıtı/Müzik Yapıtı</i> .....	18
<i>1.1.1.3. Estetik Özne/Suje/Alımlayıcı/Dinleyici/Katılımcı</i> .....	22
<i>1.1.1.4. Estetik Değer/Yargı- (Beğeni/Güzel)</i> .....	25
1.2. ESTETİK KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ .....	27
<b>1.2.1. Değişen Sanat, Güzel ve Estetik Anlayışı</b> .....	28
1.3. ÖRNEKLEMİN ESTETİK BAĞININ KURULMASI.....	36
1.4. MÜZİK YAPITININ ONTOLOJİSİ.....	37
<b>1.4.1. Müzik Yapıtı ve İcra</b> .....	40

## İKİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERN DÖNEM SANATINDA ve MÜZİĞİNDE ESTETİK OBJE/SANAT YAPITI

2.1. MODERNİZM ve POSTMODERNİZM.....	44
--------------------------------------	----

2.1.1. Modernizm ve Postmodernizm Kavramları- Epistemolojileri.....	44
2.1.2.1. Aydınlanma Nedir?.....	48
2.1.2.2. Frankfurt Okulu ve Adorno'nun Aydınlanma Eleştirisi.....	51
2.1.2. Modernizm .....	52
2.1.3. Postmodernizm .....	55
2.1.3.1. Büyük Anlatılar'ın Sonu.....	58
2.2. POSTMODERN DÖNEM SANATI ve SANAT YAPITI/ESTETİK OBJE.....	61
2.2.1. Modern Sanat ve Belirleyicileri .....	61
2.2.1.1. İmpresyonistler (İzlenimcilik) .....	65
2.2.1.2. Ekspresyonistler (İfadecilik-Dışavurumculuk) .....	68
2.2.1.3. Avangardlar .....	69
2.2.2. Sanatın Ölümü .....	73
2.2.3. Postmodern Sanat ve Öncülleri .....	76
2.2.3.1. Sanat Malzemesi'nde Değişim.....	79
2.2.3.1.1. Kübistler .....	80
2.2.3.1.2. Fütüristler.....	82
2.2.3.1.3. Dadacılar ve Marcel Duchamp-Hazır Nesne.....	83
2.2.3.1.4. Kavramsallaşan Sanat-Nesnesiz Sanat.....	86
2.3. POSTMODERN DÖNEM MÜZİĞİ VE ESTETİK NESNE OLARAK MÜZİK YAPITI .....	87
2.3.1. Postmodern Müziğin Arka Planı .....	87
2.3.1.1. Modern Müzik ve Müzik Yapıtı.....	88
2.3.1.1.1. İzlenimci Debussy .....	90
2.3.1.1.2. Dışavurumcu Stravinsky ve Schoenberg .....	93
2.3.1.2. Adorno'nun Yaklaşımı .....	96
2.3.2. Postmodern Müzik ve Müzik Yapıtı .....	98
2.3.2.1. Müziksel Malzemedeki Değişim .....	101
2.3.2.1.1. Müzikal Ses Yerine Sadece Ses .....	101
2.3.2.1.2. Teknoloji ve Deneysel Müzik .....	103
2.3.2.1.3. Değişen Notasyon .....	107

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### JOHN CAGE,

### MÜZİĞİ VE ESTETİK OBJE OLARAK MÜZİK YAPITI: 4'33"

3.1. JOHN CAGE VE MÜZİĞİ .....	108
3.1.1. Cage'in Hayatı.....	110
3.1.1.1. Cage'in İlk Önemli Müzikal Kararı .....	111

3.1.1.2. Schoenberg'in Cage'le ilgili Tespiti .....	111
3.1.1.3. Cage'in Tını ve Malzeme Arayışları .....	112
3.1.1.4. Cage'in Hazırlanmış Piyano (Prepared Piano) Keşfi .....	114
3.1.1.5. Her Ses Müzik Nesnesi .....	116
3.1.2. Cage'in Yaşam- Sanat-Müzik Anlayışının Dayandığı Temeller .....	118
3.1.2.1. Hint-Zen Budizm Etkileri.....	119
3.1.3. Cage'in Besteleme Yöntemleri .....	121
3.1.3.1. Rastlamsallık (Şans, Aleatori, Belirsizlik) .....	124
3.2. ÖRNEK MÜZİK YAPITI: 4'33'' .....	126
3.2.1. Eserin Oluşma Öyküsü .....	126
3.2.2. Sessizlik Yok .....	126
3.2.3. Eserin Anlamı .....	127
3.2.4. Yeni bir Alımlayıcı-Dinleyici .....	129
3.3. POSTMODERNİZMİN MÜZİĞİNDE 4'33'' ve JOHN CAGE'İN ETKİSİ.....	130
3.3.1. Postmodernist Cage .....	130
3.3.2. Happenings (Performans) .....	131
3.3.3. Fluxus .....	132
3.3.4. Minimalizm .....	133

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM DEĞERLENDİRMELER

4.1. DURUM TESPİTİ .....	135
4.1.1. Sanatın Hedefi Duygu mu Düşünce mi?.....	138
SONUÇ .....	144
KAYNAKLAR .....	146
ÖZGEÇMİŞ .....	159

## GÖRSELLER

	<b>Sayfa</b>
Resim 1: John Cage, 4' 33", 1952, Woodstock .....	5
Resim 2: Resim 2 : Estetik ve Sanat Felsefesi .....	8
Resim 3: (R. Mutt) Marcel Duchamp, Fountain, 1917.....	15
Resim 4: Picasso, Gitar, 1912 (Kolaj) .....	16
Resim 5: Picasso, Gitar, 1912 (Asamblaj) .....	16
Resim 6 : Claude Oscar Monet, İmression: Sunrise.....	66
Resim 7: Edvard Munch, Çığlık, 1895.....	68
Resim 8: Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907.....	82
Resim 9: Luigi Russola, 1913.....	83
Resim 10: John Cage, Concert for Piano and Orchestra Notation .....	108
Resim 11: Vincent Van Gogh, (1853-1890), Bir Çift Ayakkabı, 1887.....	136
Resim 12: Rene Magritte, (1898- 1967), Le Modele Rouge, 1935.....	136
Resim 13: Andy Warhol, Elmas Tozlu Ayakkabılar, 1980 .....	136

# GİRİŞ

## SORUNUN GENEL ÇERÇEVESİ

### 1. Sorunun Tanımlanması

Sanat tarihine baktığımızda, içinde bulunulan dönemin oluşturduğu düşünsel iklimin o dönemin sanatını da belirlemiş olduğunu görürüz. Çünkü toplumla sanatın arasında bir karşılıklılık ilişkisi vardır ve sanat sosyal, kültürel, siyasal, düşünsel ve ekonomik yapının şekillendirdiği toplumla içiçedir. Dolayısıyla Hegel'in "Her filozof kendi çağının çocuğudur"<sup>8</sup> dediği gibi sanat ve sanat eserleri de kendi dönemlerinin tanıklarındır. Dönemlerini yansıttıkları için de doğal olarak üslupları, özellikleri, anlayışları dönemden döneme birbirinden farklılaşır. Nasıl ki Rönesans'ın sanatı ile modernizmin sanatı birbirlerinden farklıysa bu dönemlerin müzikleri de öyledir. Örneğin, 18. yüzyılın Aydınlanma düşüncesi, Mozart'ın "Sihirli Flüt"ünde olduğu gibi Klasik dönem müziğini şekillendirirken, ardından gelen Romantizmin oluşturduğu düşünsel dönüşümle birlikte değişen dünyanın müziğe yansımaları; romantik estetikle şekillenen yeni programlı müzik, çalgılarda ve müzisyen statüsünde değişim<sup>9</sup> yani bestecinin kendi duygularının ve anlatımının öne çıktığı bir müzik şeklinde olmuştur. Sanat yapıtında ifadesini bulan 20. yüzyıl toplumunun sanatını-müziğini belirleyen ise teknolojik gelişmeler ile I. ve II. Dünya savaşları olmuştur.

Bu etkilerle biçimlenen dönemin sanatı, genel olarak "çağdaş sanat" diye de adlandırılır. Çünkü Modernizmin etkisini kaybettiği savaş sonrası ve özellikle 1960'lı yıllar, her anlamda yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Postmodern dönem olarak adlandırılan bu yeni dönem, sanatçının özgürleştiği, sanattan ve sanatı belirleyen estetik kural ve kaygılardan uzak bağımsız eserler ürettiği bir dönemdir. Öyle ki yaklaşık bin yıldır sanatın ve sanatçının ifade aracı olan "sanat yapıtı" dediğimiz "estetik nesne", sanata özgü kurallardan uzaklaşarak tamamen değişmiş, estetik olma özelliğinden sıyrılmış ve bir

---

<sup>8</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Tüze (Hukuk) Felsefesi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 24.

<sup>9</sup> İlke Boran, Kıvılcım Y. Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, YKY Yayınları, İstanbul, 2002, s.10.

“sanat nesnesi”ne dönüşmüştür. Hatta kavramsallaşarak eyleme dönüşmüş ve ‘sanat yapıtı’ adeta ortadan kalkmıştır. Sanatçıların sanatı algılama, malzeme kullanımları, sanat üretme ve sergileme tarzları, sanat kavramının neliğini sorgulatan boyutlara ulaşmıştır. “Her insan sanatçıdır” diyerek kendi hayatını, sanatının nesnesi ve malzemesi kılan performans sanatçısı Joseph Beuys ile estetikçi Dino Formaggio’nun “İnsanların sanat adını verdikleri her şey sanattır”<sup>10</sup> şeklindeki düşünceleri durumu özetler niteliktedir.

20. yüzyılın ikinci yarısını kapsayan bu dönem sanatçılarında duygu yerine daha çok “düşünce”nin merkeze alındığı bir sanat anlayışı öne çıkmıştır. Söz konusu anlayışın temelinde Marcel Duchamp vardır ve Duchamp, “hazır nesne”leriyle Postmodern döneminde hazırlayıcısı olmuştur. Aralarında Duchamp’ın da olduğu Avangard Dadacılarla başlayan sanatta yeni yapılanma sürecinde estetik anlayış değişmiş, genel olarak geleneksel sanat anlayışına ve sanat yapıtına karşıtlıkla birlikte red öne çıkmıştır. Estetik anlamda “biriciklik” özelliği olan sanat yapıtı yerine, gittikçe kavramsallaşan “sanat nesnesi”nin geçmesiyle birlikte artık bir estetik nesneden söz etmenin imkanı kalmamıştır. Sanatçının böyle bir kaygısı olmadığı gibi ortaya koyduğu ürünü, sanatsal ve estetik anlamda değerlendirebilecek ölçüt ve normlar da yoktur. Her nesnenin sanat nesnesi, her isteyen sanatçı olabileceği fikri, dönemin yenilik arayışlarına odaklı sanatını belirlemiştir. Örneğin 1950’lerde Ad Reinhardt (1913-1967), kendi “siyah resimler”ini, “nesnesiz sanat objeleri” olarak adlandırmıştır. Aslında bu doğrultudaki anlayış, örneğin resimde tuval üzerinde nesnelerin deformasyonu şeklinde başlamış ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde figürlerle nesnelerin taklit yada temsilleri yerine Kübistlerde nesnelerin kendilerinin tuvale eklenmesiyle sürmüştür daha sonra ise tamamen nesnesiz yani görüneni değil görünmeyeni resmetme yönünde gelişmiştir. Bunun anlamı, nesnelerin sanatçının düşüncesindeki soyut anlamlarının tuvale geometrik şekiller olarak yansımalarıdır ki Kandinsky’nin Soyut sanatı ve Malevich’in Suprematizm’i geometrik soyutlamalarla sanatçının özgür tavrını yansıtan örneklerdir. Artık nesneler sanatçının gözünde önem ve değerini yitirmiştir. Malevich’in sanatı gereksiz nesnelikten kurtarma çabasının sembolü olan 1913’teki “Siyah Kare”si sanat yapıtının nesneler olmadan da var olabileceğinin simgeleşmiş örneklerinden biridir.

---

<sup>10</sup> Bedrettin Cömert, *Estetik*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 29.

Fakat burada kalınmamış, bu yöndeki değişim için daha da radikal örneklere ortam hazırlanmıştır.

Müzikte de durum farklı değildir. Bestecilerin yeni tını arayışları, onları yeni malzeme arayışlarına yöneltmiş ve bunun sonucunda bestelerini yaparken sadece müzikal seslerle<sup>11</sup> yetinmeyerek elektronik cihazlar, kayıt sistemleri ve teknolojiyi kullanarak eserler üretmişlerdir. Geleneksel müzik yapma yöntemlerinden çok farklı olan bu tip çalışmalar, bir yandan besteciye yeni olanaklar sunarken diğer yandan ortaya çıkan yapıtı tanımayı ve anlamayı oldukça zorlaştırarak, dinleyici kitlesini çok büyük oranda azaltmış hatta çoğu zaman deneysel çalışmalar boyutunda ve sadece akademik çevrelerle sınırlı kalmıştır.

Aslında müzik tarihinde postmodern dönem öncesinde de farklı arayışlara sahip, çağını aşan bazı besteciler yaptıkları bestelerde kullandıkları farklı yöntemlerle sistemi zorlamışlar ve mevcut kuralları uygulamak yerine kendi tercihleri doğrultusunda hareket etmişlerdir. Bu besteciler arasında Gesualdo, J.S. Bach, Liszt, Wagner'i sayabiliriz. Onlar, mevcut yapıyı korumakla birlikte yine de yenilikçi ve farklı arayışlara girişmişlerdir. Fakat en dikkati çekenler politonalite denilen "çok tonlu"luğu deneyen İgor Strawinsky (1882-1971) ile atonalite dediğimiz "tonsuz" yöntemi kullanan Arnold Schoenberg (1874-1951) olmuştur ve onlarla sınırlar iyice zorlanmıştır.

Bu gelişim doğrultusunda "şans" faktörünün kullanılarak sanatçının öznel ve bilinçli seçiminin ortadan kaldırıldığı, yorumcunun, dinleyicinin, belirsizlik ve rastlantının ön planda tutulduğu, yeni ses kaynakları ile deneysel çalışmaların yapıldığı Postmodern dönemin müziğine baktığımızda ilk akla gelen isim John Cage'(1912-1992) dir. Cage'in dönemin müziği üzerindeki etkisini, Duchamp'ın dönemin sanatındaki etkisine benzeterek vurgulamak mümkündür. Onların sanat için önemini Carmen Pardo şöyle ifade ediyor:

---

<sup>11</sup> Notalar, perde.



“Duchamp’ın ‘Büyük Cam’ı aracılığıyla görebildiğimiz dünyayı, Cage’in 4’33” ü ile duyabiliyoruz.”<sup>12</sup>

Cage, tekrardan kaçarak hep yeniyi aramış ve “sessizlik” diye bir şeyin olmadığını, gürültü dahil her sesin müzik olabileceğini söyleyerek geçerli ve yaygın olan sese ve müziğe bakış açısını değiştirmiştir. Cage’in bu anlayışına ve sanatının temelini oluşturan “ras(t)lamsallık” yöntemi için verilebilecek en iyi örnek, kendisinin en önemli eserim dediği 4’33” adlı yapıtıdır. Bu çalışması aslında belki de müziğin varabileceği en son noktadır.

Bestelerinde genellikle bazı öğelerle, bölümleri rastlantıya ya da yorumcuya bırakan Cage bu eseri/yapıtı/parçası/çalışması/etkinliğiyle bir adım daha ileri giderek, bilindik yorumcuyu da aradan çıkarmış ve sessizliği seslendirmiştir. Görmeye vurgu yapan “Düşünmeyin, bakın!”<sup>13</sup> diyen Wittgenstein gibi bizlere sesle ne kadar da içiçe olduğumuzu hatırlatarak adeta “Sadece DİNLEYİN!” demiştir. Bu tavrıyla da dinleyiciyi/alımlayıcıyı öne çıkararak genel anlamda dinlemenin ve dinleyicinin önemini vurgulamıştır.

## 2. John Cage ve “4’33”

“Her an mevcut” ve “asla aynı değil”. (John Cage)

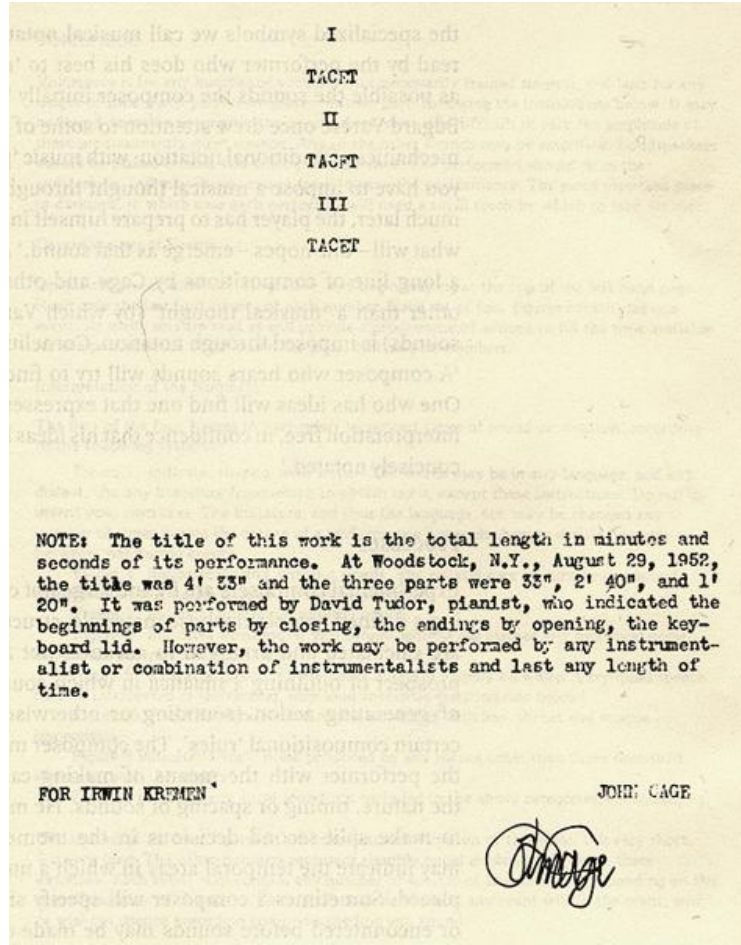
Tarih 29 Ağustos 1952. Yer Woodstock’ta Maverick Konser Salonu, New York. David Tudor tarafından, bir piyano resitali verilecektir. Programda John Cage’in yanı sıra Wolff, Feldman, Brown, Boulez ve Cowell’in eserleri de vardır. Dinleyiciler bu konserde, Cage’in ilk kez seslendirilecek bir yapıtını, 4’33” başlıklı yapıtını dinleyeceklerdir. Sırası geldiğinde Piyanist David Tudor sahneye çıkar, piyanonun başına oturur, piyanonun kapağını kapatır, saatine bakar. Sonra aralıklarla iki kez daha aynı şeyi yaparak kapağı açıp kapatır. Yapıt, 30 saniye, 2 dakika 23 saniye ve 1 dakika 40 saniye süren üç bölümden

---

<sup>12</sup> Carmen Pardo, “From a Train Window”, *John Cage*, ed. Carlos Maria Martinez, La Casa Encendida, Madrid, 2007, s. 150.

<sup>13</sup> <https://dusunbil.com/ludwig-wittgensteinin-bakma-tutkusu/> (10.04.2018)

oluşmuştur. Tudor, bu arada notasız sayfaları çevirir. Hiçbir nota çalmadan bir süre sonra kalkıp selamını verir ve sahneden iner<sup>14</sup>. Her şey 4 dakika 33 saniye sürer. Alkış yoktur. Çünkü izleyiciler yaşadıkları durumu anlama, anlamlandırma konusunda kararsız kalmışlardır<sup>15</sup>. Sadece şok, hayal kırıklığı, kızgınlık, kafa karışıklığı vardır. Çok tartışmalı, “dört dakika, otuz üç saniye<sup>16</sup> süren sessizlik” diye bilinen, müzikal hiçbir sesin olmadığı bu eser ile Cage, neyi anlatmak istemiştir?



Resim 1: John Cage, 4' 33" Notasyonu, 1952, Woodstock<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Kyle Gann, *No Such Thing As Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, 2010, s. 4.

<sup>15</sup> 4'33", Stravinsky'nin "Bahar Ayini"nden sonraki en tartışmalı eserlerden biridir.

<sup>16</sup> Cage, sadece "dört otuz üç" demeyi tercih etmiştir.

<sup>17</sup> <https://openlab.citytech.cuny.edu/noproblemunsolvable2017/2017/09/25/the-score-for-john-cages-433/> (10.04.2018)

Bu yapıt süresince dinleyenlerin duyduğu, şüphesiz tam anlamıyla bir sessizlik değildir. Cage, yıllar sonra 1985'te bir söyleşisinde, bu performans esnasında duyulan sesleri şöyle tanımlamıştır: “Neyi dinleyeceklerini bilmedikleri için çatıya düşen yağmur damlaları, rüzgarın hışırtısı, insanların konuşmaları, yürürlerken çıkan ilginç sesler gibi rastlantısal seslerle dolu olan süreci, sessizlik diye düşündüler.”<sup>18</sup> Oysa “sessizlik” sandığımız aslında sessizlik değildir. Cage, oradaki gürültülerin, seslerin rastlamsallığının da bir müzikalite oluşturduğunu göstermek istemiştir. Öyleyse bu durumda, ortaya konan bu performans bir beste yani sanat yapıtı mıdır? Estetik yanı nerededir? Müzik yapıtı, “müzikal sesler ve malzemeler”<sup>19</sup>den oluşan bir yapı değil midir? Cage'in cevabı şudur: Müziğin malzemesi ses ve sessizliktir. Onları birleştirdiğinizde kompozisyon olur. Notaların yokluğu, sessizlik değildir.

Bu eserde Cage'in dikkati izleyicinin üzerine çeken bir tavrı vardır. Yani sessizce, edilgen dinleme geleneğini kıran ve dinleyeni, çevresel, doğal ve rastlantısal olan günlük yaşamın seslerine yöneltirken aynı zamanda da dinleyeni, sadece dinleyen değil katılan konumuna getirmek isteyen bir tavrı. Bu tavrın hedefi, yeni, katılımcı, aktif bir dinleyici profilidir. Bu durumda Cage, dinleyiciyi, sesi-müziği arayan konumuna sokarak onlara, bir anlamda çevrenin, ortamın bestesini yaptırmıştır. Çünkü sessizlik, sesin olmaması ya da boşluk demek değildir.<sup>20</sup> “Sessiz” (silent) yapıt olarak da tanınan bu çalışma aslında dinlemeyi bilen için birçok ses içermektedir.

Böyle bir eseri ya da eserleri nasıl değerlendireceğimiz ayrı bir soru ve sorundur. Sanat yapıtı bir şey anlatmalı mıdır, onda anlam aramalı mıyız? Bir nesneyi sanat yapıtı yapan nedir? Estetiğin nesneyle ilgisi nedir? Her nesne sanat yapıtı olma potansiyeline sahip midir?... Hem müzik hem de sanatın geneli için geçerli benzer soruları çoğaltmak mümkündür.

---

<sup>18</sup> Gann, a.g.y., s. 4.

<sup>19</sup> Müzikal sesler, notalar; malzemeler ise müzik yapmada kullanılan çalgılar anlamındadır.

<sup>20</sup>Talat Parman, “Müzikte ve Psikanalizde Sessizlik”, *Psikanaliz Yazıları*, Baharlık Kitap Dizisi 26, İlkbahar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2013, s. 109.

Sonuç olarak uzun bir süreden beri sanatı ve sanat yapıtını anlama, algılama, yorumlama konusunda sorunlar ve belirsizlikler olduğu açıktır. Bu sorun aslında geçmişten bu yana geçerliliğini korumuş ve farklı görüşler doğrultusunda değişik yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Bazen sanatın bir şeyler anlatma amacı yoktur görüşü geçerliliğini korurken bazen tersini savunanlar da çıkmıştır. Fakat sorun, öncekilerden çok daha ileri bir boyuttadır. Çünkü bugün sanat yapıtını tanımak, tanımlamak hatta görmek ya da duymak bile zorlaşmışken estetik nesne değil hatta bazen nesnenin bizzat sanatın veya sanatçının veya izleyicinin kendisinin olduğu çok karmaşık bir yapının ortaya çıkmış olması, sorunu daha da anlaşılabilir ve tanımlanamaz boyutlara taşımıştır.

Ancak biz, Cage ve 4'33" aracılığıyla, bir örnekten yola çıkarak sorun etrafında yoğunlaşmış sanatçı dediğimiz özne, sanat yapıtı dediğimiz estetik nesne ve estetik özne dediğimiz alımlayıcıyı yani dinleyiciyi, izleyiciyi, katılımcıyı kapsayan aynı zamanda postmodern dönemin değişen müzik algısının göstergesi olan bu beste/yapıt/eser/kompozisyon/ürün/parça aracılığıyla genel anlamdaki "sanat yapıtı" kavramına felsefi/estetik bir bağlamda odaklanacağız.

Bu nedenle öncelikle konumuz olan sanat yapıtını yani estetik nesneyi, Estetik disiplin içindeki yerine konumlandırmak doğru olacaktır. İkinci olarak Postmodernizm ve onun estetik nesnesi olan sanat yapıtına (modernizm üzerinden) yöneldikten sonra John Cage'in dönem müziğindeki yeri ve rolünü belirleyip, sanat/müzik yapıtını algılama, anlama sorununun tespiti ve doğru okunabilmesine katkı sağlayabilecek değerlendirmelerle bu araştırmayı sonlandıracağız.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SANAT YAPITI'NIN ESTETİK KONUMUNUN BELİRLENMESİ

#### 1.1. ESTETİK, ESTETİK NESNE/SANAT YAPITI

##### 1.1.1. Felsefe, Estetik ve Kavramları

Felsefenin bir alt disiplini olan estetik, “güzel” üzerine düşünme etkinliğidir. Felsefeye irdelenmeye açık olan “güzel”, iki ayrı alanda gözlemlenebilir: Doğada ve sanatta. Estetik, her iki alandaki güzelin neliğini sorgulayarak onun bilgisine ulaşmaya çalışır. Yani estetik, “Güzel nedir?” sorusunu sorar. Öncelikle bu sorunun yanıtı aranırken sık sık karıştırılan ve bazen birbirlerinin yerine kullanılan Estetik ile Sanat Felsefesi arasındaki farkı iyice netleştirmek uygun olacaktır. Estetik, hem doğada hem sanattaki güzeli araştırıp sorgularken, estetiğin bir alt alanı gibi olan Sanat felsefesi sadece insan tarafından üretilen sanat yapıtlarını ele alıp sanatın ne olduğunu ve sanatta ortaya çıkan güzeli sorgular. Yani estetik, sanat felsefesini de içine alan daha geniş kapsamlı bir kavramdır. Bunu şu şekilde göstermek mümkündür:



Resim 2 : Estetik ve Sanat Felsefesi<sup>21</sup>

<sup>21</sup> <http://slideplayer.biz.tr/slide/8705009/> , (14.01.2018)

Hem estetikte hem de sanat felsefesinde temel kavram güzel yani beğeni yargısıdır. Örneğin doğada hoşumuza giden beğendiğimiz ve güzel, hoş (ya da çirkin) dediğimiz bir manzara estetiği ilgilendirirken, insan yapımı olan sanat yapıtının güzelliği hem estetiği hem de sanat felsefesini ilgilendirir.

Estetik, Yunanca “aisthesis” sözcüğünden gelmektedir. Bu sözcük, hem “duyu izlenimi”, “duygu/duyum”, “duyulur algı” hem de bunlarla edinilen “bilme” anlamını taşır.<sup>22</sup> “Estetik”in kurucusu, Alexander G. Baumgarten (1714- 1762) dir. O, 1750’de yayınladığı “Aesthetica” adlı yapıtında ilk kez estetik sözcüğünü özel bir bilim adı olarak , hem “duyu bilgisi”ni hem de “güzel’in bilimi”ni belirtmek için kullanmıştır. Ona göre bu ikisinin bileşiminden çıkan “estetik bilgi”dir. Duyular ve akıl farklı türden bilgi sağlayan yetilerdir.<sup>23</sup> Akıl yoluyla sağlanan rasyonel bilginin ölçütü, doğruluk ve açık-seçik olmak iken duyularla elde edilen estetik/duyusal bilginin böyle bir özelliği ve ölçütü yoktur. Estetik/duyusal bilgide doğruluk, güzellik adını alır ve akla değil duyulara bağlıdır.<sup>24</sup> Dolayısıyla estetik, zaman zaman “güzelin felsefesi” diye adlandırılmış olsa da o, duyusal bilginin bilimidir.

Estetiğin temel kavramı olan “Güzel” (to kalon), tarih boyunca tartışmalı bir kavram olagelmiştir. Örneğin bazılarına göre güzel, görme ve işitme duyuları aracılığıyla haz veren şey olarak tanımlanırken, Pythagoras için güzel, uyum Platon için bir idea, Aristoteles için ise parçaların birbiriyle olan oranı ve uygun düzenidir.

Estetik, bir etkileşim etkinliğidir ve bir nesne ile bu nesneyi algılayan bir özneyi gerektirir. Fakat bu nesne ile özne arasındaki etkileşimin özelliği, nesneyi algılama sonucunda öznedede ortaya çıkan beğeni, haz duyguları ve bu doğrultuda verilen yargıdır. Çünkü bu etkileşim sonucunda yapılan değerlendirme yani öznenin, nesne ile ilgili olarak güzel, çirkin gibi bir yargı belirtmesi, artık o sıradan nesneyi estetik bir nesneye, kendisini

---

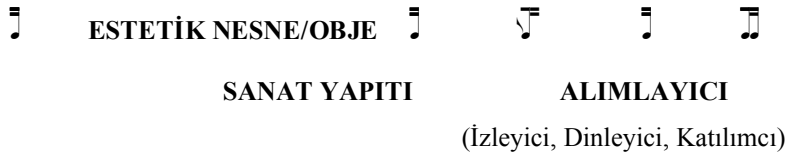
<sup>22</sup> Gann, a.g.y., s. 683.

<sup>23</sup> Michael Tanner, “Felsefe Tarihi”, *Felsefe Ansiklopedisi*, ed: Ahmet Cevizci, Ebabil Yayınları, Ankara, 2007, s. 716.

<sup>24</sup> İsmail Tunalı, *Estetik*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2012, s. 14.

estetik bir özneye, verdiği yargıyı estetik yargı ve değere, yaşanan süreci de estetik bir etkinliğe-yaşantıya dönüştürmüştür.

Doğadaki her nesne için söz konusu olabilecek olan bu etkinlik, eğer bir sanat yapıtı ile bir özne arasında gerçekleşiyorsa, estetik nesne, sanat yapıtının kendisi olacaktır. Bu durumda doğada ve sanatta güzeli araştıran estetik, sadece sanattaki güzeli konu edindiğinde doğal olarak aynı zamanda bir “sanat felsefesi”dir.<sup>25</sup> Çünkü söz konusu olan doğadaki herhangi bir nesne ya da varlık değil, sanatçının yarattığı nesnedir yani sanat yapıtıdır. Bu süreci şöyle gösterebiliriz:



Bir sanat yapıtı karşısında sujenin duyduğu haz, estetik etkinliğin duyguyla olan bağımlı ortaya koyar. Fakat estetik bir haz duyma, öncelikle estetik nesneye yani sanat yapıtına yönelmeyi, onu algılamayı gerektirir. Örneğin İsmail Tunalı’ya göre; bir senfoni, onu estetik olarak algılamayı bilen özne için bir senfonidir. Böyle bir algılama yoksa senfoni, bir ses yığını ve gürültüden ibarettir.<sup>26</sup>

Estetik, kendi nesnesi olan güzel ve sanat ile ilgili “Güzel nedir?”, “Sanat nedir?” sorularına yanıt ararken, bütün sanat dalları için ortak yönler bulmayı amaçlar<sup>27</sup> ve dayandığı felsefi görüş temelinde sanat sorununa yaklaşır. Yani asıl sorun, “sanatın ne’liği” sorunudur. Çünkü estetik, güzel’i sanat üzerinden sorgular. Bu sorgulamayı yapılabilmesine imkan veren de sanat yapıtıdır. Eğer yüzlerce yıldır sorulan bu sorulara herkesi tatmin eden, herkesin onayladığı kalıcı bir tanım yapılabilmiş olsaydı, estetiğin işi kolaylaşacaktı fakat, bu soruya yanıt arayışları ve sanata farklı yönlerden yaklaşılması ile farklı sanat algıları, tanımları farklı kuram ve akımların doğmasını kaçınılmaz kılmıştır. Bu yaklaşımları belirleyen de dönemin çevresel, kültürel, toplumsal, bilimsel ve felsefi

<sup>25</sup> Bizim araştırmamız ağırlıklı olarak sanat yapıtı üzerine olacağından dolayı ‘sanat felsefesi’ kapsamında düşünülebilir.

<sup>26</sup> Aktaran: Ü. Sevim Şen, *Müzik Estetiği Üzerine*, Pegem Akademi, Ankara, 2015, s. 22.

<sup>27</sup> Cömert, a.g.y., s. 23.

gelişmelerin yarattığı genel düşünce iklimidir. Fakat bu sorunun merkezinde yer alan ve tartışmaların etrafında döndüğü temel unsur ‘sanat yapıtı’ yani ‘estetik nesne’dir.

Kuramlar nesnelere, olayların neden sanat olarak algılandıklarını açıklama gayretindedirler. Bunu, sanat yapıtının içerik ve estetik olarak kavranmasını sağlayan biçimi üzerinden yaptıkları çözümlerle ortaya koyarlar. İçerik yani üslup, sanatçının tarzıyla ilgili iken biçim, sanat yapıtının oran, uyum, malzeme, armoni, kompozisyon gibi biçimsel ve teknik özellikleri ile ilgilidir. Örneğin müzikte notalar, onların birleşmesiyle oluşan temalar ve bu notalarla temaların tekrarı ve değişimi sonucunda oluşan müziksel biçim, müzikolog Heinrich Schenker’e göre müziksel “hücrelerden” doğar. Bu hücrelerin, birimlerin genişlemesi, yinelenmesi ve birleşmesiyle birlikte müziğin duyulur yüzeyi ortaya çıkar. Yapıtta her birim birbiriyle ve yapıtın bütünüyle belirli bir ilişki içindedir. İşte yapıtın estetik ilgi uyandırmasını da bu ilişkiler sağlar.<sup>28</sup> Bir sanat yapıtını, bir duysal yaşantı nesnesi haline getiren, ona özgünlüğünü, bireyselliğini, iç bütünlüğünü kazandıran bütün öğeler biçimseldir. Sanatta kavranması güç olan da çoğu zaman biçimdir. Örneğin bir müzik yapıtını anlamamızı sağlayan, yapıtın ifade ettiği duygu içeriğinden çok o yapıtın tutarlı bir bütünlük oluşturması, parçaları ile bütünü arasındaki ilişkiyi somut olarak kavrayabilmemiz ve sonuçta onu duysal olarak algılayıp, izleyebilmemizdir.<sup>29</sup> Fakat yine de biçimin, müziğin en temel konularının başında geliyor olması, müziğin sese ve duyuma biçim veren bir sanat olmasına rağmen bu, müziğin asıl konusunun biçim olduğu anlamına gelmez.<sup>30</sup>

Özetle felsefenin düşünce ve düşünmeyle ilgiliyken sanatın, duygu ve duyularımızla ilgili bir etkinlik alanı olduğunu söyleyebiliriz. Yani birinde bilgi/teori, diğerinde eylem/pratik vardır.

---

<sup>28</sup> Aktaran: Cömert, a.g.y., s. 54.

<sup>29</sup> A.g.y., s. 53.

<sup>30</sup> Semih Korucu, *Müzik, Duyumların Güzel Oyunu*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 65.



Sanat kuramları, sanat olgusunu genellikle dört temel unsur üzerinden ele alıp sorgulamışlardır: Sanatçı, Eser, Alımlayıcı (Dinleyici, İzleyici, Okuyucu, Katılımcı,) ve hepsinin içinde yer aldığı Toplum.<sup>31</sup>



## TOPLUM

Sanatın ne olduğu sorusuna verilen cevaplar yani sanat kuramları, bu dört unsurdan birine yönelerek kendi sanat anlayışlarını savunurlar. Bu kuramların bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, yapıtın doğa ya da toplumla olan ilişkilerinde bulur ve sanat yapıtını; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya benzetir. Bazı kuramlarsa sanatın sırrını sanatçıda arar ve sanat onlar için duyguların bir ifadesidir. Sanatın özünü, dış dünya ve sanatçı yerine özellikle günümüzde çok yaygınlaşan alımlayıcı dediğimiz, seyirci, okuyucu, dinleyicide uyandırdığı estetik zevkte bulan kuramlar yanında nihayet sanatın özünü doğrudan sanat yapıtının kendisinde arayan biçimci kuramlar vardır ki onlara göre bir eseri, diğerlerinden ayıran özellik, sanat yapıtlarına özgü bir yapıdır.<sup>32</sup> Bu kuramlar, Yansıtmacılık, Dışavurumculuk, Duyusal Etki ve Biçimcilik kuramlarıdır. Özetlersek eğer; bir sanat yapıtı incelemesinde yansıtma kuramı, ele alınan nesne ya da konunun nasıl yansıtıldığıyla ilgilenirken, sanatçı öznenin duygu ve düşüncelerinin merkezde olduğu kuram dışavurumculuk, sanat yapıtından etkilenen izleyicinin, dinleyicinin merkeze alındığı kuram duyusal etki kuramı ve temel olarak sanat yapıtının biçim özelliklerini ele alan kuram ise biçimcilik kuramı olarak adlandırılmıştır. Bu durumda bizim araştırmamızdaki sanat/müzik yapıtı yani 4'33" hangi kuram kapsamında ele alınabilir?

Sanatın ne'liğini yukarıda saydığımız gibi dört temel unsurdan birine göre değerlendirerek sorgulayan kuramların dışında, felsefe açısından sanatın nasıl olması gerektiğiyle ilgili görüşler öne süren filozoflar da vardır ve onların savundukları sanat şu üç başlık altında toplanmıştır:

<sup>31</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 10.

<sup>32</sup> A.g.y., s. 10.

1. Taklit/Mimesis olarak sanat: (Platon, Aristoteles)
2. Oyun olarak sanat: (Schiller)
3. Yaratma olarak sanat: (Croce)

Bu anlayışların en önemli temsilcilerinden Platon ve Aristoteles, sanatçının doğayı taklit ettiğini (etmesi gerektiğini), Schiller, sanatın oyuna benzediğini ve oyunun verdiği zevki vermesi gerektiğini çünkü insanın oynadığı sürece insan olduğunu, Croce ise sanatçının hayal gücü ile yaratıcılığını kullanarak sanatını yapabildiğini savunmuşlardır.

Bu anlayışlara, sanatı Sembolizmle açıklayan Ernst Cassirer ve öğrencisi Susanne K. Langer'i de ekleyebiliriz. Onlar için sanat, sembolik bir dildir ve sanat alanı, canlı nesnelerin değil canlı formların alanıdır. Sanatçı, çizgiler, ritimler ve melodilerle oynayarak salt duyuşal formlar meydana getirir. Örneğin Langer için müzik, anlamlı bir formdur ve o duygusal yaşamımızı düzene sokar.<sup>33</sup>

Açıktır ki bir sanat yapıtını estetik açıdan değerlendirebilmek; estetik etkinlik sürecini iyi kavramak ve estetiğin kavramlarını tanımakla mümkün olur. Bu nedenle bu bölüm, tez çalışmasının genelini anlamlandırma açısından büyük önem taşır.

#### ***1.1.1.1. Nesne/Obje, Sanat Nesnesi/Müzik Nesnesi***

Her nesne, sanat nesnesi midir ya da olabilir mi? Hangi nesneler, hangi durumda sanat nesnesi olabilirler? Bir nesneyi sanat nesnesi ya da sanat yapıtı yapan nedir? Nesnesiz sanat olur mu? Müzik sanatının nesnesi nedir? Bu gibi sorular sanat yapıtını tanımlama ve anlama yolundaki çok önemli sorulardan bazılarıdır.

Aslında nesnenin ne olduğunu belirleyen, öznenin estetik tavrı yani nesneye yaklaşım biçimidir. "Nesne, herhangi bir öznenin düşünme, kavrama, sezme, tasarlama, algılama gibi edimler yoluyla kendisine yöneldiği, kendisiyle bağ kurduğu her şeydir."<sup>34</sup> Yani kısaca varolan somut-soyut her şey birer nesnedir ve biz onlarla bağ kurduğumuzda,

---

<sup>33</sup> Aktaran: Necla Arat, *Ernst Cassirer ve S.K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1977, s. 173.

<sup>34</sup> Hülya Yetişken, *Estetiğin ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 19.

onlarla bir ilgi ilişkisine girdiğimizde bizim nesnemiz olurlar. Berkeley'e göre nesne ile algı aynı şeydir ve varolma, algılanmış olmayı gerektirir. Kısaca söylersek nesnelere, algılardan bağımsız şeyler değildir ve algıladığımız her şey bir nesnedir. Bu algılama görsel olabileceği gibi işitsel de olabilir, düşünerek ve dokunarak da.

Sanatsal yaratma etkinliğinin nesnelere gelince; burada dört farklı nesneden söz edilebilir. Birincisi “mevcut nesne”, sanatçının/bestecinin sanatsal etkinliğine kaynaklık eden, kendisine yöneldiği nesnedir. İkincisi, sanatsal etkinliğin gerçekleşmesiyle ilgili olan sanatçının kendi “zihinsel nesne”sidir. Üçüncü nesne, “tamamlanmamış yapıt olarak nesne”, sanatçının henüz somut olarak gerçekleştirmediği nesnedir ve sonuncu nesne ise sanatçının nesneleştirerek ortaya koyduğu “sanat yapıtı olarak nesne”dir ki bu, somut sanat yapıtının kendisidir.<sup>35</sup> Örneğin bestecinin müzik nesnesi, mevcut varolan ses ya da nota; zihinsel nesnesi, planlayıp zihninde kurduğu sanat yapıtı olarak nesne; tamamlanmamış yapıt olarak nesne, henüz bitmemiş ya da icra edilmemiş sürmekte olan yapıt iken; sanat yapıtı olarak nesne, bestecinin yaptığı beste/ kompozisyon/ yapıt/ eser, dinleyicinin estetik nesnesidir. İşte bu aşamadan sonra eser, yaratıcısından bağımsızlaşır ve kendisini değerlendirecek olan alımlayıcısını yani izleyici ya da dinleyicisini bekler. Sanat yapıtının alımlayıcıya ulaşmasıyla birlikte de yapıtların alımlayıcıyı duygu, düşünce ve kavrayış olarak etkileme aşaması başlar.

Ancak zamanla endüstrinin gelişmesine paralel olarak sanat malzemesinin çeşitlenmesi, sanatın ve müziğin bilindik nesnelere de değiştirmiştir. Örneğin kübistlerde görüntüden, dadaistlerde nesnelere tasvirinden kaçış, kolaj ve montaj yöntemiyle nesnelere bizzat kendilerinin sanat nesnesi olarak kullanımını getirmiştir. Yine örneğin müzik alanında yüzlerce yıldır kullanılan ve bir aletle çalınan saptanmış sesler yani nota yerine, kaydedilmiş doğal ses ve gürültüler, elektronik ortamda düzenlenerek “somut müzik”, “elektronik müzik” ya da “montaj müziği” adı altında sunulmaya başlanmıştır. Fabrika ürünü nesnelere yapılan “enstallasyon” lar da bu değişimin bir örneğidir. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren ise güzel sanatlarda nesnelere bizzat sanat yapıtı olarak

---

<sup>35</sup> Yetişken, a.g.y., s. 24.

kullanılmaya başlanmıştır.<sup>36</sup> Duchamp'ın hazır-nesneleri (ready-made'leri) ile Cage'in hazır-sesleri buna örnek olarak verilebilir. Hatta yapıt yerine sanatçının davranışının öne çıktığı kavramsal sanatla birlikte nesne de ortadan kalkmış ve sanat yapıtının nesnesizleştirilmesi gündeme gelmiştir. Diğer taraftan adeta sanatın ve sanat yapıtının ortadan kalktığı ya da sadece bir nesneye dönüştüğü bir gidiş söz konusudur.

#### ***1.1.1.1. Hazır-nesne (Ready-made)***

Hazır-nesne (ready-made) terimi ilk olarak 1915'te Marcel Duchamp'la kullanılmaya başlanmıştır. Bir sanat terimi olarak hazır-nesne, asıl amacı dışında sergilenerek sanat nesnesi özelliği kazandırılmış nesne anlamındadır ve Duchamp 1917 yılında tam da bu tanımdaki gibi bir seri üretim nesnesi olan Pisuar'ı alıp, üzerine imzasını atarak onu bir sanat nesnesine dönüştürmüştür.



Resim 3 : (R. Mutt) Marcel Duchamp, Pisuar, 1917<sup>37</sup>

Duchamp'tan önce Braque, Picasso gibi Kübistler de hazır nesnelere kullanmıştır. Fakat onların hazır nesnelere farkı, tablolarında bir nesneyi boyayarak yapmak yerine nesnenin kendisini kolaj<sup>38</sup>, asamblaj<sup>39</sup> ve montaj teknikleri ile kullanmalarıdır. Bu uygulamanın ilk örneği Picasso'nun 1912 yılında yaptığı "Gitar" adlı çalışmasıdır ki biri kağıt üzerine gazete parçaları yapıştırarak hazırladığı bir kolaj resim iken diğeri asamblaj bir heykeldir.

<sup>36</sup> Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 88, 115, 123.

<sup>37</sup> <https://mindonart.com/2014/12/23/meraklisina-sanatin-tarihinden-secmeler-1-pisuar-neden-sergilendi/>, (03.11.2017)

<sup>38</sup> İki boyutlu, kağıt gibi malzemenin kes yapıştır tekniğiyle kullanımı.

<sup>39</sup> Üç boyutlu malzeme kullanımı.



Resim:4  
Picasso, Gitar, 1912 (Kolaj)<sup>40</sup>



“Resim:5  
Picasso, Gitar, 1912 (Asamblaj)<sup>41</sup>

Kübistler için amaç, resimdeki yansıma-temsil yani her şeyi gerçeğine en uygun ve benzer şekilde yapma-taklit etme yöntemini yıkarak yerine estetik değerlendirme dışında ele alınan gerçek nesnelere kullanmaktır. Böylelikle günlük kullanım nesnelere, değişik kurgulamalarla sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Bu yolla Picasso ve Braque gibi kübistler sanatta temsil sorununu sorgularken, Duchamp sanat nesnesinin statüsünü sorgulamıştır. Hazır-nesne ile Duchamp’ın da mensubu olduğu bir anti-sanat akımı olan Dadacılar sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları yok etmeyi hedeflemişlerdir.

Duchamp’ın hazır-nesnelerinin farkı onların aynı zamanda birer “hazır-yapıt” olmalarıdır ve asıl soru, acaba bu hazır-yapıtlar, estetik nesne yani sanat yapıtı özelliğine sahip yapıtlar mıdır? Aslında Duchamp sanatın ne olduğuna dair bilindik üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yıkmış, estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanattaki salt görselliği reddetmiş ve sanatı yetenek-beceri yerine düşünsel bir eyleme dönüştürmüştür.<sup>42</sup> Fakat aynı zamanda da hazır nesneyi, sanat yapıtı statüsüne yükselterek aslında bütün gerçekliğin estetize edilmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler sonucunda nesnenin bizzat sanat içinde daha çok yer almaya başlaması, nesnelere estetikleşmesini ve işlevsel değerlerini yitirerek daha çok görsel ve gösterge

<sup>40</sup> <https://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/> , (03.11.2017)

<sup>41</sup> <https://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/> , (03.11.2017)

<sup>42</sup> Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013, s. 125.

niteliği kazanmalarını sağlamıştır ki bu, sanatla hayatın birbirlerinin içinde kaybolması sonucunu da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla Avrupa'da uzun yıllardır süren yüksek sanat-alçak sanat tartışmalarının çok ötesine geçen sanat sorunu, sanatın sonunun geldiği yönünde iddiaları da gündeme taşımıştır.

Adnan Çoker'in "Duchampli yıllar"<sup>43</sup> diye tanımladığı ve kavramsallığın başladığı 1950'ler sonrası gelişen 'Kavramsal Sanat' ise sanat yapıtının varoluşunu ortaya koymak için görsel bir malzemeye gereksinimi ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Böylece sanatın maddesizleştirilmesi veya görselliğin yok oluşu ya da fikrin görsellikten daha önemli olduğu düşüncesi, objeden kurtarılmış bir sanatla ortaya konmuştur.<sup>44</sup>

Joseph Kosuth'ye göre, ilk olarak Marcel Duchamp'la başlayan hazır nesne kullanımı ile sanat değişmiş ve dilin şeklinden (müzik, resim, heykel,...) ziyade ne söylediği üzerine odaklanılmıştır. Görünüşten kavrama doğru olan bu değişim, kavramsal sanatın başlangıcı olmuştur. Dolayısıyla Duchamp'tan sonra sanat artık kavramsaldir çünkü onunla birlikte sanatta yeni bir dilin olanakları yaratılmıştır. Böylece ilk hazır-nesne ile sanatta bu yeni dil olanaklı kılınmıştır.<sup>45</sup> Şu bir gerçektir ki bugünün sanatı hala Duchamp'ın bu mirası üzerinde yükselmektedir.

#### **1.1.1.1.2. Hazır- ses**

Duchamp ile birlikte ortaya çıkan hazır-nesne'ye paralel biçimde gündeme gelen hazır-ses ise, Cage'le bütünleşen bir terimdir. Çünkü o kendi besteleriyle mevcut her sesin müzik yapmakta kullanılabileceğini ortaya koymuştur.

Fluxusçu George Maciunas, Cage'in, Duchamp'ın hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınsa hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüğünü ifade etmiştir. Üçüncü bölümde bu konuyu daha kapsamlı ele alacağız.

---

<sup>43</sup> Enis Batur, *20. Yüzyılda Sanat*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 13.

<sup>44</sup> Özyayten, a.g.t., s. 54-56.

<sup>45</sup> Joseph Kosuth, *"Art After Philosophy And After: Collected Writings"*, The Mit Press, London, 1991, s. 18.

### ***1.1.1.2. Estetik Nesne/Obje ve Sanat Yapıtı/Müzik Yapıtı***

Estetik nesnenin ne olduğu sorusunun pratikte, günlük yaşamda ve sanatta karşılığı, onun sanat yapıtı olduğudur. Felsefi açıdan derinlemesine ve geniş anlamda bakıldığında ise estetik nesne, estetik öznenin kendisine estetik bir ilgi/tavırla yöneldiği bir varlıktır. Bu varlık, doğadaki canlı cansız her nesne olabileceği gibi bir sanat eseri de olabilir. Fakat genelde estetik nesne dendiğinde anlaşılan sanat yapıtıdır.<sup>46</sup> İsmail Tunalı estetik nesneyi şöyle tanımlamıştır;

*Her bilgi, bir süje, obje ilgisine dayanır. Bilginin süje obje ilgisi içinde ortaya çıkması, süjenin objeyi belli bir perspektiv altında kavraması, onu yorumlaması demektir. Her bilgi, her yargı bir obje yorumunu, bir varlık yorumunu ifade eder. (...) Estetik alanında da aynı süje obje ilgisini görüyoruz. Estetik obje, bir şiir, bir resim, bir müzik parçası kısacası sanat yapıtı dediğimiz şey de (...) bir varlık yorumunu ifade eder.<sup>47</sup>*

Bir sanat yapıtının ortaya çıkabilmesi, estetik sanatçı öznenin, varlığı, estetik nesneyi nasıl gördüğü, kavradığı ve algıladığı ile bağlantılıdır. Bu görme ve algılama biçimi her insana göre değiştiği gibi her döneme, her felsefi görüşe ve her sanat anlayışına göre de değişebilir. Çünkü her felsefi anlayış ve “izm”, dünyayı, varlığı yeni bir şekilde görmeyi ifade eder. Örneğin, klasizmde varlığın yani sanat yapıtının/estetik nesnenin güzelliğinin, harmoni (uyum), simetri, ritm, denge gibi matematiksel elemanlar üzerinden değerlendirilmesi gerekiyorken, 19. yüzyılın ikinci yarısını kapsayan impresionizmde nesnenin yorumu, tamamen duyu yoluyla, duyumlarla bağlı olarak yapmayı gerektirir.<sup>48</sup>

Sanatçının beş duyusuyla gerçekliği duyumsaması yeterli değildir. Çünkü gerçekliğin algılanması, bir yorumu gerektirir. O yüzden sanatçı önce gerçekliği duyumsayacak, sonra belirli kıstaslara bağlı olarak duyumsadığını yorumlayacaktır. Bu, gerçekliğin algılanmasıdır ve algılanan gerçeklik resim, heykel ya da müzik/beste olarak sanatsal ürüne dönüşecektir. Bu süreç alımlayıcı için de aynen geçerlidir ve izleyici ya da

---

<sup>46</sup>Tunalı, a.g.y., s. 47.

<sup>47</sup> İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s. 11.

<sup>48</sup> Tunalı, a.g.y., s. 12.

bugün kullanılan şekliyle sanat tüketicisi de önce bakacak, duyumsayacak sonra duyumunu yorumlayarak yansıtılan gerçekliği algılayacaktır.<sup>49</sup> İşte bu noktada bireylerin, dönemlerin ve izm'lerin estetik anlayışlarının etkisi, beğeniye belirleyecek olmandır.

Öznelarası iletişimin tek olanaklı yolu olan sanatla<sup>50</sup> ilgili bütün sorgulamaların, çözümlenmelerin, tartışmaların üzerinden yapıldığı sanat yapıtı, sanatçının duygu ve hayal gücü ile yaratılan ayrıca estetik değerlendirmenin konusu olan nesnedir. Schopenhauer, Estetik nesnenin bize zevk verdiğini söyler. Estetik nesnenin verdiği zevkin koşulu, her türlü istemeden arınmış, tamamen nesnel bir kavrayışı gerektirir. Her güzel eserin veya büyük düşüncenin püf noktası,<sup>51</sup> çıkar gözetmeyen bu nesnel kavrayıştır. Heidegger ise sanat nedir sorusuna sanat, sanat yapıtının içinde olan şeydir diye cevap verir ve böylece aslında sanat yapmanın sanat yapıtı olmadan mümkün olamayacağını da ortaya koyar. Schopenhauer ve Heidegger'in daha önceki anlayışlardan farklı olan ortak noktaları, bir yapıtı değerlendirirken, onun güzel olup olmadığına değil, bir hakikat ve bilgiyi gösterip göstermediğini sorgulamalarıdır.<sup>52</sup>

Sanat yapıtını doğadaki güzel varlık ve nesnelere ayıran nedir? Doğadaki varlıklar güzel sayılsalar da sanat yapıtı olarak kabul edilmezler. Sanat yapıtının doğada güzel olarak algılanan bu varlıklardan farkı, belli bir nesne üretmeyi amaçlayan ve bir tasarım ya da kurmaca sonucunda ortaya çıkmış, insanın yaratıcı gücüne bağlı, özgün ve biricik değerinde olma özelliği taşımasıdır.<sup>53</sup> Sanat alanının ve her türlü sanatsal etkinliğin merkezinde bulunan sanat yapıtı, sanatçı tarafından üretilmiş ve tamamlanmış bir nesnedir. Tek'tir. Fakat bunun yanında örneğin; Postmodern dönemde Andy Warhol'un seri üretimleri ya da doğadaki bir varlığın, nesnenin doğrudan sanat yapıtı olarak kullanılması ve bunun estetik, sanatsal değeri konusunda aynı şey söylenebilir mi? Benzer biçimde müzik yapıtını üreten besteci, örneğin kuş seslerini eserlerine malzeme yapan Messiaen gibi

---

<sup>49</sup> Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s. 83.

<sup>50</sup> Uğur Ekren, *Felsefenin Perspektifinden J.S.Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, Sentez Yayınları, İstanbul, 2017, s. 153.

<sup>51</sup> Arthur Schopenhauer, *Güzelin Metafiziği, Sanatın ve Güzelin Sırları*, çev. Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 15.

<sup>52</sup> Işık Eren, *Sanat ve Bilgi İlişkisi*, Asa Yayınları, Bursa, 2006, s. 98.

<sup>53</sup> Nejat Bozkurt, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 16.



doğal sesleri ve Cage gibi ‘sessizlik’i doğrudan kullanıyorsa ortaya çıkan sanat yapıtının estetik değeri ne olabilir? Yani sanat yapıtına konu olan sanat nesnesi ve malzemesiyle estetik nesnenin aynı şey/nesne olması durumu nasıl yorumlana bilir?

Aslında yüzyıllardır estetik nesne’nin, “güzel” üzerinden değerlendirilme gereği, sanat yapıtının tanımını da güzelliğe bağlı olarak yapma zorunluluğunu getirmiştir. Fakat bunun yarattığı sorunlar vardır. Eğer sanat yapıtını, “güzel yapıt” olarak kabul edersek, Duchamp’ın hazır-nesnelerini de öyle kabul etmemiz gerekecektir. Ortaya çıkan bu zorluğu aşma konusunda çözümleneci geleneğe bağlı düşünürlerden George Dickie sanat yapıtı için, herhangi bir değer yargısına yol açacak hiçbir ölçütü içermeyen bir tanımlama önermektedir. Bunun için de iki anlamın birbirinden ayırt edilmesi gereğini vurgulayarak şu örneği verir. “Bu tablo, gerçek bir sanat yapıtı” dendiğinde bu, her türlü değerlendirmeden bağımsız bir “değerlendirici anlam” yani bir tespittir. İkinci anlamı ise o eseri övücü bir ifadedir ki o da “sınıflandırıcı anlam”dır. Fakat Dickie’nin çözümlenmeleri birçok itirazlarla karşılaşmıştır ve örneğin Richard A. Wollheim, bu ayrımı yapmanın hiç de kolay olmadığını belirtmiştir.<sup>54</sup> Bu durumda günümüzün sanat yapıtının değerlendirilme ölçütü nedir ve bu değerlendirme halen “güzel” üzerinden yapılabilir mi? sorusu güncelliğini korumaktadır.

Walter Benjamin’e göre tarihsel süreç içinde sanat yapıtının başlangıçtaki büyüsel ve sonrasındaki dinsel, ritüel niteliği zamanla değişmiştir. O, bu söz konusu değişimi “aura kaybı” diye tanımlamıştır. Fakat yine de gerçek sanat yapıtının benzersiz değerinin temeli, daima ritüellere dayalı olarak kalmıştır. Bu bağıllık, Rönesans döneminde seküler güzellik şeklinde devam etmiş ancak dünya tarihinde ilk kez, teknik olarak yeniden-üretilebilirlik sayesinde sanat yapıtı, ritüele olan parazit bağımlılığından kurtulmuştur.<sup>55</sup> Böylece aynı zamanda biricikliğini de kaybeden sanat yapıtı yani yeniden-üretilen yapıt, yeniden-üretim için tasarlanan bir yapıtın çoğaltılmışı haline gelmiştir. Bu adeta bir anlamda Platon’un sanat tanımındaki kopyanın kopyasına yeni bir kopya(lar) eklemek gibi bir sonuç değil midir? Benjamin, yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla eserin biriciklik özelliği yerine kitlesel

<sup>54</sup> Beatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, çev. A. Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 11.

<sup>55</sup> Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, 2015, s. 21.

bir varlığın konulmuş olduğunu ve bunun aynı zamanda geleneğin parçalanması ile insanlığın yenilenişi gibi iki önemli değişikliğe yol açmış olduğunu belirtir.<sup>56</sup> Örneğin ona göre teknik olarak yeniden-üretimle orijinal olan, bir oditoryum ya da açık havada icra edilen bir koro, orkestra yapıtı, bir taş plak sayesinde özel bir odada keyifle dinlenebilir. Fakat Benjamin, ilk durumda, yeniden üretilen şey bir sanat yapıtıyken, yeniden üretme eyleminin öyle olmadığını söyler.<sup>57</sup>

Estetikçi Umberto Eco sanat yapıtı ile ilgili görüşlerini “açık yapıt” ve “kapalı yapıt” ayrımı yaparak açıklamıştır. Ona göre önceden yerleşmiş ilkeler doğrultusunda üretilmiş bir eser kapalı yapıt’tır. Biçim-içerik tartışmasının miadı dolmuş bir estetik mesele olduğu görüşünü benimsemiş olan modernist ve postmodernist bir yapıt ise açık yapıttır.<sup>58</sup> Beatrice Lenoir sanat yapıtının ne olduğunu sorguladığı “Sanat Yapıtı” adlı eserine, bir şeyin güzel canlandırılmış, bitmiş, özerk, içine beceri ve esin katılarak üretilmiş biçimleriyle, çağdaş sanatın gerçekleştirmeye çalıştığı “açık yapıtlar” arasında ortak olanın ne olduğunu sorarak başlıyor. Rembrant, Picasso ve özellikle sanat yapıtı kavramını bile yok etmeye çalışan Duchamp ve Lichtenstein’in yapıtlarının aynı kavram yani sanat yapıtı kavramı temelinde düşünülüp düşünülemediği<sup>59</sup> sorusuyla sürdürüyor sorgulamasını. Fakat açık olan artık kusursuz kurgulanmış, bitmiş gerçek yapıtlar beklentisinin yerini, açık yapıtın bitmemişliğine yani süreç içinde oluşan etkinlik ve ürüne bırakmış olmasıdır.

Çoğunlukla görsel sanatlarda ele alınan estetik obje algısının zaman içindeki bu değişimini, müzikteki karşılığı olan müziksel obje yani beste dediğimiz müzik yapıtında da izlemek mümkündür ve yukarıdaki aynı soruyu biz Bach, Beethoven, Chopin’in eserleriyle, Stockhausen, Schaeffer gibi bestecilerin çalışmaları için sorabiliriz. Değişimin temelinde yer alan kapitalist dönüşüm, toplumla beraber sanatı dolayısıyla müziği de değiştirmiş, çok sesli ve farklı seslerin armonisine dayanan yeni bir müzik anlayışı egemen olmaya başlamıştır. Oluşan yeni dinamik toplumda temel değer, insan-bireydir ve onun gerçeğinin,

---

<sup>56</sup> A.g.y., s. 16.

<sup>57</sup> A.g.y., s. 32.

<sup>58</sup> Dieter Roelstraete, “Çağdaş Sanat Ne Değildir?":Jena'dan Bakmak”, Ed. Ali Altun, Nursu Öрге, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 104.

<sup>59</sup> Lenoir, a.g.y., s. 7.

sorunlarının anlatılması sanatsal yansıtma da esastır. 17. yüzyıldan itibaren ağırlık kazanmaya başlayan klasik müzik, 18. ve 19. yüzyıllarda büyük bestecilerin aracılığıyla, insan, toplum ve doğaya yönelik gerçekliklerin müzikle anlatılarak, insanın algısının harekete geçirilmesinde etkili olmuştur. Genelde çağını yansıtan her yapıt, daha önce yapılmış olanın ya benzeri ya da karşıtı olarak hep yeniyi arayan bir anlayışı sergilemiştir. Örneğin Mozart'ın Paris'e geldiğinde günün modası olan tüm senfonilerin hızlı bir finalle sona erdiğini fark ederek kendi eserlerinde bunun tersini uygulayıp dinleyiciyi şaşırtmak istemesi<sup>60</sup> sanatçının yeni olana tutkusunu ifade eden basit bir örnektir.

19. yüzyıldan itibaren yeni'nin ifadesi olan modernizm ve postmodernizmle birlikte günümüze kadar geçen süreçte yaşanan özellikle müzik yapıtının/bestenin üretim ve sunum aşamalarında ortaya çıkan gelişmeleri 3. bölümde ayrıntılı olarak ele alacağız.

### **1.1.1.3. Estetik Özne/Suje**

Estetik özne iki anlamda kullanılır:

- a. Sanatçı özne
- b. Alımlayıcı/dinleyici/katılımcı/izleyici özne.

Estetik etkinlik, sanat yapıtı aracılığıyla özne ile nesne arasında gelişen bir ilişki, bir süreçtir ve sanat yapıtının yani estetik nesnenin yorumlanmasını belirleyen de bu estetik etkinliğin nasıl ele alındığıdır. Daha açık ifade edersek eğer söylemek istediğimiz, bu etkinliğin öznel mi yoksa nesnel bir bakış açısıyla mı değerlendirildiğidir. Çünkü bu bakış açısı ve sanat yapıtını algılama ve değerlendirme, dönemden döneme değişen farklılıklar gösterir. Bu durumu yaratan çevresel, kültürel, siyasal, tarihsel, dönemsel, toplumsal, bireysel nedenlerdir ve bunlar hem sanatçı özneyi, hem onun yaratisını, hem de ortaya çıkan ürünü değerlendiren alımlayıcı özneyi etkilemiştir. "Sanatçı zamanının çocuğudur"<sup>61</sup> der Schiller ve dolayısıyla bu etkiler altındaki iki öznenin her biri kendi öznel ilgi ve yaklaşımlarıyla estetik nesneye yönelirler.

---

<sup>60</sup> E. Hans Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Erduran, Ö. Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 9.

<sup>61</sup> J.C. Friedrich Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1961, s. 38.

Sanatçı öznenin nesnesi, yaratı nesnesidir ve o, yaratma etkinliği öncesi sanatçının zihninde tasarladığı ‘ideal nesne’, yaratma sırasındaki- sürecindeki ‘gerçek nesne’ ve sonrasında içerik-biçim bütünlüğüne sahip olan alımlayıcıya sunulan ‘soyut nesne’ olarak üç farklı konumdadır.<sup>62</sup> Sanat yapıtı ise alımlayıcının algı nesnesi olan estetik nesne’dir. Alımlayıcının değerlendirmesi olmadan bu nesnenin bağımsız bir varlığı söz konusu değildir. Estetik etkinlik ancak bu değerlendirmeden sonra tamamlanmış olacaktır. Yani estetik nesne/sanat yapıtı ile estetik özne/alımlayıcı arasındaki ilişki, belirleyici ve zorunlu olandır.

Estetik sanatçı öznenin nesneleştirerek ortaya koyduğu sanat yapıtı artık o aşamadan sonra yaratıcısından bağımsızlaşır ve kendisini değerlendirecek olan alımlayıcısını yani izleyici ya da dinleyicisini/estetik özneyi bekler. Sanatçının sanatsal etkinliğinin yani yaratma sürecinin sonunda ortaya koyduğu eser bu aşamadan sonra sanatçının değil, onu algılayacak olan alımlayıcının estetik nesnesidir. Tabii ki müzikte bu sürece yorumcu da girer.

Sanatçı, bir eser yaratır. “Yaratmak”, 1230 yılında Aziz Thomas’ın hocası Albert Le Grand’ın dediği gibi “hiçbir şeyden bir şey üretmektir.”<sup>63</sup> Bir sanat yapıtı yaratmak hem soyut hem de somut bir eylemdir. Yaratma, soyut yani düşünsel ve ruhsal olanı, algılanabilen somut bir nesneye dönüştürür. Böyle bakıldığında sanat yapıtı önceden var olan şeylerin basit bir kopyası olmaya indirgenemez. Bu anlamda yeni nesnelere üretebilen sanatçı öznenin, yaratma gücünün somutlaşması ve zanaatçıdan sanatçıya geçişte bir aşama olan “özerk yaratıcı özne” düşüncesi, 15. yüzyılda Rönesans’la birlikte ortaya çıkmıştır. Batı düşüncesinde Rönesans’la başlayan bu söz konusu öznelcilikle birlikte insanın doğaya açılarak alışlagelmiş kalıpları kırmasıyla sanat, doğa ressamlığıyla -ki Giotto ile başlıyor- bireyin akıl ve duygularından geçen öznel bir dünyayı yansıtmaya başlıyor. Akılcı Rönesans insanı kendini evrenin merkezi olarak görürken, bireyci Barok (17. yüzyıl) insanı, kendini evrenin bir parçası olarak görüyor ve öznel yaşantıların, algıların açığa çıkmasını

---

<sup>62</sup> Lütfü Kaplanoğlu, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, (Doktora Tezi), Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 13.

<sup>63</sup> Marc Jimenez, *Estetik Nedir?*, çev. Aytekin Karaçoban, Doruk Yayınları, İstanbul, 2007, s. 27-29.

istiyor.<sup>64</sup> Fakat bugün gelinen noktada artık sanatçının bu söz konusu “özerk yaratıcı özne” olma vasfı değişmiştir. Modernizmle başlayan ve Postmodern dönemle birlikte sanat ve sanatçının özerkliğine karşı ortaya çıkan karşıt tutumlar bunun kanıtıdır. Buna en iyi örnek Joseph Beuys’un ”herkes bir sanatçıdır”<sup>65</sup> görüşüdür. Postmodern dönemde sanatçı özne aynı zamanda alımlayıcı yani estetik öznedir. Özne ve nesne eşdeğer görülmekte ve birinden yana bir tercih yapılamamaktadır. Özne aynı zamanda hem tüketici hem üretici olabildiği gibi sanatçı öznenin seçtiği bir endüstri ürünü kendi işlevsel konumu ve yeri değiştirilerek bir sanat nesnesi olarak alımlayıcıya sunulabilmektedir.<sup>66</sup>

İzleyici bitmiş bir esere baktığını ya da dinlediğini düşünürken yaratıcısı için o eser hiçbir zaman bitmemiştir. Bu durumu Sartre şu örnekle açıklamıştır: Bir ressam çırağı ustasına soruyor: “Yaptığım tabloyu ne zaman bitmiş olarak düşünmem gerekiyor?” Ustası, “Ona baktığında şaşırıp, ben mi yaptım bunu, dediğin zaman” diyor. Fakat aslında bu cevap, “bunu asla düşünemeyeceksin” anlamındadır çünkü bu, insanın kendi eserine başkasının gözüyle bakması<sup>67</sup>, demektir. Buradaki başkası yani izleyici/dinleyici, eskiden beri bir beceri ürünü olan sanat yapıtına güzellik, uyum, tutarlılık ve bütünsellik arayışıyla yaklaşır. Fakat güzelliğin ve zevklerin göreceliliği nedeniyle bu aşamayı tam olarak belli ölçütlerle tanımlamak pek mümkün görünmemektedir. Hele ki sıradan nesnelere bile sanat yapıtı denildiği günümüz örneklerinden sonra “sanat yapıtı”nı anlamak, değerlendirmek ve tanımlamak için daha farklı kriterler bulmak gerekmektedir. Örneğin, sanat yapıtı kavramını yok etmeye çalışan Duchamp’ın “sanat zevkini yok etme” ve “her türlü estetik tat almayı dışlama”yı hedefleyen hazır-nesne’leri, Lichtenstein’in “kimsenin alıp duvarına asmayı düşünemeyeceği kadar iğrenç bir resim yapma”<sup>68</sup> tercihi gibi yaklaşımlar ve yaratılar böyle bir gerekliliği zorunlu mu yoksa gereksiz mi kılmaktadır?

---

<sup>64</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Kitap, İstanbul, 2010, s. 141.

<sup>65</sup> Roelstraete, a.g.y., s. 105.

<sup>66</sup> Kaplanoğlu, a.g.t., s. 25.

<sup>67</sup> Lenoir, a.g.y., s. 17.

<sup>68</sup> A.g.y., s. 7.

#### ***1.1.1.4. Estetik Değer/Yargı- (Beğeni/Güzel)***

Daha önce estetiğin, öznenin nesneye yönelmesiyle başlayan bir etkileşim süreci-etkinliği olduğunu belirtmiştik ancak bu süreç, öznenin estetik varlıkla ilgili olarak vereceği güzel, çirkin, hoş, vb. gibi beğenisini belirten bir yargıda bulunmasından sonra tamamlanmış olmaktadır. Öznenin bu değerlendirmesinden sonra artık o nesnenin sanat nesneliği estetik nesneye yani sanat yapıtı dediğimiz nesneye dönüşür. Sanat yapıtının estetik değeri ise onun güzellik değerini ifade eder. Kısaca estetik değer güzelliği, estetik yargı beğeniyle ilgili yaptığımız değerlendirme ve yorumları kapsar.

Bir öznenin bir nesneye yönelip onu algılayarak o nesneyi bir bilgi nesnesine dönüştürmesi, onlar arasında bir ilginin varlığını ortaya koyar ki bu ilgiye, bilgi adı verilir.<sup>69</sup> Örneğin susayan biri için su, sadece bilgisel olan bir nesne değildir. O aynı zamanda susayan için yararlı bir obje'dir, bir değerdir. Bilen bir varlık olarak insan nesnelere olan ilgisinde aynı zamanda onlardan hoşlanan, haz duyan da bir varlıktır ve onlar hakkında güzel, hoş ya da yüce gibi yargılarda bulunur.

Estetik değerler dediğimiz bu gibi değerler, doğruluk-yanlışlıkla ilgili olan “bilgi değerleri”, yararlı-zararlı olmakla ilgili olan “pratik-ekonomik değerler” ve iyi- kötü ile ilgili yargılarımız için kullandığımız “ahlaki değerler”, doğada kendiliğinden bulunmazlar. Başlangıçta birbirleri yerine kullanılan bu değerler, estetik, bir felsefi disiplin olarak kurulduktan sonra, özellikle Kant ve onun “yüce” kavramı ile birlikte değişmiştir. Örneğin antik dönem ve Platon’daki ifadesiyle “kalokagathia” anlamında güzel, iyi, iyi de güzeldir.<sup>70</sup> Ayrıca güzellik değerinin yanısıra yüce (Kant), trajik, komik, zarif, hoş-çekici (Schiller), ilginç, naiv, soylu (Würde) ve çirkin (Hegel’in öğrencisi Rosenkranz)<sup>71</sup> gibi değerler de estetik kategoriler içinde sayılmıştır. Daha sonra estetiğin tarihi bölümünde bu konuya tekrar döneceğiz fakat şu kadarını sözlersek eğer, özellikle modern ve postmodern dönemde üretilen sanat yapıtlarını düşündüğümüzde, onların geleneksel estetik anlayışıyla bağlarının ne ölçüde kurulup kurulamayacağı, sorunun özünü oluşturur. İşte güzel ve

---

<sup>69</sup> Tunalı, *Estetik*, s.132.

<sup>70</sup> A.g.y., s.134.

<sup>71</sup> Ahmet Cevizci, *Felsefe Ansiklopedisi*, Ed: A. Cevizci, Ebabel Yayınları, Ankara, 2007, s. 683.

çirkini aynı değerde kabul eden Cage'in 4'33"ü, bu noktada bir anlamda hem estetik değer konusundaki değişen algıyı, hem de Cage'in Zen düşüncesi etkisindeki "her şeyi olduğu gibi kabul anlayışı"na dayanan sanata yaklaşım biçimini anlayabilmek açısından önemlidir.

Gerçi estetik değerın geçerliliği problemi, estetik için her zaman bir sorun olmuştur. Örneğin Nicolai Hartman'a göre, bir sanat yapıtının değeri sadece seyreden, dinleyen yani algılayan ve seyrettiğinden, dinlediğinden, algıladığından haz duyan bir özne için vardır. Çünkü estetik değer, bir nesne değeridir. Bir heykel, bir müzik yapıtı ancak onları algılayan bir özne için vardır ve Kant'ın belirtmiş olduğu gibi estetik değer bir estetik haz değeri olur.<sup>72</sup> Buradan da estetik değerın göreceliği yani sujeye göreliliği ortaya çıkar. Estetik yargı, haz temeline dayandığı için subjektiv'dir. Çünkü haz duygusu bir sujenin duygusudur fakat bu duygu ancak bir estetik obje algılandığında söz konusu olur. Bu da objektiv bir bakış açısıdır. Bir sanat yapıtı ile kurulan deneyim sonucunda ortaya konan beğeni yargıları "hem öznel yani subjektiv, hem de nesnel yani objektiftir.

Estetik değer açısından ele aldığımızda sanat aslında güzel'i arama, ona ulaşma çabası değil midir? Ama "güzel" nedir?, "güzellik" nedir? Bunun ölçütü nedir? Örneğin "Güzel bir eser" dediğimizde sözünü ettiğimiz güzel, dinlediğimiz eserin kendinde barındırdığı bir özellik mi yoksa bizim ona yüklediğimiz bir özellik midir? Sanat yapıtının değeri onun biçiminde mi, içeriğinde midir? Aslında bu sorular, bütün estetik ve sanat tarihini şekillendiren temel sorulardandır. Çünkü sanat yapıtının taşıdığı estetik değer ve yargı sorgulamaları ya estetik nesnenin biçimsel yapısı üzerinden ya da estetik öznenin (alımlayıcının) bireysel beğenisi üzerinden yapılmıştır. Bu yaklaşımlar sonucunda da farklı görüş, kuram ve sanat anlayışları ortaya çıkmıştır.

II. Dünya savaşı sonrasında modernizmin bitimiyle başlayan ve 1960'lardan günümüze kadar süren Çağdaş Sanat denilen süreçte durum daha karmaşıklaşmıştır. Örneğin endüstri çağı sanatçısı sürrealist Andre Breton'a göre sanatın görevi, izleyiciyi eğlendirmek ve avutmak değil, tedirginlik uyandırmak ve sarsmaktır.<sup>73</sup> Bu şok etkisini yaratmak için artık sanatçı tek güvenilir kaynağı akılda bulur ve Kübizmle kavram

<sup>72</sup> Aktaran: Tunalı, *Estetik*, s. 170.

<sup>73</sup> Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, a.g.y., s. 186.

ressamlığı başlar. Kant'ın, “kavramlardan yoksun olan görsellik kördür” görüşünü doğrulayan bu gelişme sonrasında ilginçtir ki kübizmden çıkış, soyut sanatla olmuştur. Bu nedenle Jean Baudrillard, postmodernizmi de kapsayan çağdaş sanatı, ikiyüzlülükle suçlarken ‘sanat dünyasının kurduğu bir komplo’dan söz eder. Ona göre, sanatsal gerçeklikten kopma (kübizm, soyutlama, dışavurumculuk), herşeyi görülebilir hale getirerek sıradan bir estetik görünüm kazandırma, sanatçı olarak sanata ironik ve ikincil bir anlam kazandırarak kendi kendini yüceltme sevdası, bu komplonun bir parçasıdır. Estetik değerleri yönlendirme işini üstlenmiş olan ‘sanat dünyası’, Baudelaire’nin deyimiyile; ticari mala, duygusal bir görünüm kazandırmaya çalışmaktadır. Örneğin Warhol, yeteneksizlik ve anlamsızlığı, imgeyi ortadan kaldırmaya yönelik stratejik bir olaya dönüştürmüştür.<sup>74</sup> Bu noktada Cage’in seçiminin de böyle bir strateji olduğu düşünülebilir mi?<sup>75</sup>

## 1.2. ESTETİK KAVRAMININ TARİHSEL GELİŞİMİ

İlginç bir tespitle başlayalım estetik tarihine bakışımıza. Bazılarına göre felsefe tarihi aynı zamanda bir sanat tarihidir. Örneğin Alman İdealizminin temsilcileri Fichte, Hegel, Novalis, Schelling, Schiller, felsefe anlayışlarında sanat konusuna çok büyük yer vermiştir. Oysa ne Alman İdealizminin babası Kant’ın, ne de Hegel, Schelling’in sanatın mevcut durumu ile ilgilenmişlikleri yoktur. Fakat bu felsefeciler estetikle ciddi biçimde ilgilenmiş ve estetik üzerine yazmışlardır. Estetik, Andrej Warminski’ye göre, Kant’ta teorik akıl ile pratik akıl’ı bağlayan ilke olurken, Hegel’de (1770-1831) nesnel tin ile mutlak tin arasındaki geçişi sağlayandır. Yani onları, estetiği sistemlerine katmaya iten sanat ya da güzellik sevdaları değil, felsefi hedefleridir.<sup>76</sup> Çünkü felsefi söylem ile gerçek olaylar arasındaki köprüyü sanat aracılığıyla kurabilmeleri mümkün olmuştur.

Estetik alandaki sorgulamalar, Alman İdealistlerinden çok daha öncelere Antik Çağ’a kadar dayanır. Bu sorgulamalar güzel ve güzellik sorgulamalarıyla başlar.

---

<sup>74</sup> Jean Baudrillard, “Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo”, çev. Oğuz Adanır, *Özne: Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, 14. Kitap- Bahar 2011, Jean Baudrillard, Karahan Kitabevi, Dergi, s. 120.

<sup>75</sup> Hocası Schoenberg’in yolun başında, kendisi ile ilgili yaptığı, armonik duyusunun olmadığı konusundaki tespiti nedeniyle böyle bir soru sorulabilir mi?

<sup>76</sup> Roelstraete, a.g.y., s. 74.



### 1.2.1. Değişen Sanat, Güzel ve Estetik Anlayışı

Estetik tarihi “güzel” üzerine kurulmuştur ve güzel’i ilk kez bir felsefe kavramı olarak ele alıp temellendirmek isteyen ve onu iyi kavramı ile karşılaştıran M.Ö. Ksenophon (M.Ö. 570-470) olmuştur. Amaca uygun ve yararlı olanı, güzel ve iyi olarak tanımlayarak onları özdeş kabul etmiştir ki bu düşüncesi, Platon’da daha etkin bir biçimde ele alınıp güzel-iyi yani ‘kalokagathia’ kavramı altında tüm Grek (Yunan) felsefesini etkileyen bir anlam kazanmıştır<sup>77</sup> ve bu anlamda ilk temel estetik kavramı “güzel” olduğundan Grek Estetiği bir “güzel felsefesi” olarak doğmuştur.<sup>78</sup> Bu etki Platinos ve Shaftesbury’de de yoğun olarak vardır. Platon, kendi estetik anlayışını, estetiğin temelini oluşturan “Güzel nedir” (Ti esti to kalon) sorusu üzerine kurar<sup>79</sup> ve bu soruyu ilk soran düşünürdür.

Estetik’in güzel, sanat ve sanat eseri üzerine düşünme olduğunu daha önce belirtmiştik fakat bu kavramlar üzerine sistematik olarak ilk düşünme ve temel kavramların belirlenmesi Platon’la başlamıştır. Estetiğin antik bir bilim değil, modern bir bilim olduğunu savunan Benedetto Croce<sup>80</sup>’nin tersine, estetik antik bir disiplindir. Grek felsefesinde ilk olarak güzelliği, iyiliği, doğruluğu ve sevgiyi değer ölçüsü olarak niteleyen “estetiğin babası”<sup>81</sup> ünvanına sahip Platon’dur fakat ondan önce de Ksenophon’dan başka Herakleitos, Empedokles ve sayılardaki armoniyi, güzelliğin temel yasası olarak gören ve bugün kullandığımız nota sistemini kendisine borçlu olduğumuz Pythagoras<sup>82</sup> (MÖ. 580-500) gibi güzel üzerine düşünen filozoflar olmuştur. Fakat bir farkla ki onlarda güzellik, henüz bir felsefi kavram olarak ele alınmamıştır.

Güzel ve güzellik problemini ilk ele alan eser olan Platon’un Büyük Hippias<sup>83</sup>adlı diyalogunda güzelin ne olduğu sorgulanarak güzellik kavramı ve tanımına ulaşılmaya çalışılmıştır. Platon’a göre doğada güzel denilen nesnelere, güzel ideasından aldıkları pay

<sup>77</sup> Necla Arat, *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yayınları, İstanbul, 1996, s. 56.

<sup>78</sup> İsmail Tunalı, *Grek Estetik’i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s. 18.

<sup>79</sup> Nesrin Akan, *Platon’da Müzik*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2012, s. 42.

<sup>80</sup> Tunalı, a.g.y., s. 19.

<sup>81</sup> A.g.y., s. 25.

<sup>82</sup> Pythagoras (Pisagor) ve müzik üzerine daha geniş bilgi için: Sesten Müziğe - TRT Belgesel 6: Notalar, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=117&v=LT-AGdjjWw](https://www.youtube.com/watch?time_continue=117&v=LT-AGdjjWw)

<sup>83</sup> Tunalı, a.g.y., s. 25.

ölçüsünde güzeldirler ve güzellik hazla ilgilidir. Güzel, işitme ve görme duyularından elde edilen hazdır. “Müziğin amacı, güzellik sevgisi değil de nedir?”<sup>84</sup> diye soran Platon’un bu anlayışını, Postmodern dönem sanatı ve müziğindeki güzellik anlayışında bulmak mümkün müdür?

Platon’un öğrencisi Aristoteles’in güzellik anlayışı ise oran, ölçü, düzen gibi nitelikler üzerine kurulmuştur. Ona göre bir varlık, nesne, ne algılanamayacak oranda büyük ne de küçük olmamalıdır. Çünkü kavrama gücümüzü aşan şeylerin güzel olma ihtimali söz konusu olamaz.

İlk estetik ve sanat kuramı olan doğayı olduğu gibi yansıtma yani Öykünme (Mimesis/taklit) kuramını estetiğe kazandıran Platon olmuştur. O öykünmeye olumsuz yaklaşıp ideal devletinde sanatçılara ilk sansürü uygulayan filozof olmasına rağmen Aristoteles, öykünmenin insanı hayvandan ayırdığını, bazı sanatların renkler, resim ve figürler aracılığıyla; bazı sanatların ise ses, müzik aracılığıyla öykündüklerini<sup>85</sup> ve katharsis yoluyla kişilik biçimlendirmede etkili olduğunu savunmuştur. Ona göre sanatçı doğayı olduğu ya da olması gerektiği gibi yansıtmalıdır. Hem Platon hem de Aristoteles için müzik bir taklit yani mimesis olarak kabul edilir. Platon, duyuları güvensiz bulup ‘akıl’ı öne çıkarırken Aristoteles, duyular sayesinde bilgilendiğimizi savunarak ‘duyu’yu temel almaktadır. Çünkü o, ideaları dünyaya, nesneye indirmiştir.

Platon’un Pythagoras etkisindeki öykünmecî estetik-güzellik (ve müzik) anlayışı, Plotinos, Saint Augustinus, Boethius<sup>86</sup> aracılığıyla güzeli sayı ve matematik yasalara uyumlu kutsal bir düzen olarak gören Yeni Platoncuları ve Ortaçağ düşünürlerini etkileyerek Rönesans’a kadar sürmüştür. Aristoteles’in öykünme kuramı ise 13. yüzyılda Aquino’lu Tomasso’nun, benzer Aristotelesçi güzellik anlayışına rağmen ancak 17. yüzyıldan sonra etkili olabilmıştır.<sup>87</sup> Sayıyı ve uyumu vurgulayan bu kuramlar Rönesans

---

<sup>84</sup> PLATON, *Devlet*, 403c, çev. C. Saraçoğlu- V. Atayman, Bordo- Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul, 2005.

<sup>85</sup> Arat, a.g.y., s. 47.

<sup>86</sup> Filozof ve bir müzik kuramcısıdır.

<sup>87</sup> Bozkurt, a.g.y., s. 40.

döneminde de etkili olmuşlar fakat sadece “düşünülür olanla” ilgilenen felsefenin “duyulur olanla” ilgilenmeye başlamasıyla birlikte farklı yaklaşımlar doğmuştur.

Aklın yanı sıra insan duyularına da felsefi bir önem atfedenler estetik aracılığıyla güzel’i, yüce’yi, beğeni yargısını sistemleştirmeye çalışmışlar ve bu süreç 18. yüzyılda Baumgarten’le başlayarak Kant’la devam etmiştir. Baumgarten’in “mantığın küçük kardeşi” dediği felsefi bir akıl yürütmeye sanatı anlamlandırma çabası olan estetik, bu dönemden itibaren Modern-Çağdaş bir estetikdir. Şu nokta çok önemlidir ki bugün sanat dediğimizde kastettiğimiz sanat, henüz sanat ve zanaatın arasında bir farkın olmadığı ve aynı sözcükle yani ‘*techne*’ diye ifade edildiği zamanlardakinden çok farklıdır. Çünkü estetik, Kant’ın “amaçsız amaçlılık” ya da Schiller’in “özgürleştirici oyun” tanımlamalarıyla kavrandığından beri özel ayrı bir disiplin olarak mevcuttur.

18. yüzyıl Alman Aydınlanma Felsefesi’nin bir ürünü<sup>88</sup> (projesi)<sup>89</sup> olduğu kabul edilen estetik, dönemin ve özellikle Fransız devrimi gibi siyasal değişimlerin etkisinde şekillenmiştir. Bazılarına göre başarısız bazılarına göre ise olağanüstü bir başarı kazanmış<sup>90</sup> olan estetik, Jimenez’e göre 1750 yılında Baumgarten’in “*Aesthetica*” adlı yapıtının yayınlamasından günümüze kadar olağanüstü bir başarı göstermiştir. Örneğin Schegel, Kant, Schiller, Richter ve Hegel felsefelerinde estetik öncelikli bir yere sahip olmuştur. Çünkü bu yeni dalın, bilimin kurulması, Batı düşünce tarihinde büyük bir yankı uyandırmıştır. Estetiğin özerk bir araştırma alanı olarak kurulması, duyarlılık alanının düşünce konusu olması anlamına gelmektedir. Böylece akıl ile duyu arasındaki temel ikiliğe bir çözüm uzlaşısı sağlanmıştır.

Akla dayanan bilgiye verilen ayrıcalığa karşıt bir aşağı bilgi olarak kabul edilen duyu bilgisi adeta aklın egemen düzenine karşı koyma şansı yakalamıştır. Aslında 11. yüzyıldan başlayarak Latince *ars* (etkinlik, beceriklilik) sözcüğünden gelen sanat kavramı, zanaat anlamında 15. yüzyıla değin yalnızca tekniğe, beceriye, mesleğe bağlı elle yapılan etkinliklerin tümünü belirtmeye yarayan bir sözcükken, zanaatçının sanatçıya dönüşmesi,

---

<sup>88</sup> A.g.y., s. 15.

<sup>89</sup> Hakkı Hünler, *Estetik’in Kısa Tarihi*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2011, s. 38.

<sup>90</sup> Jimenez, a.g.y., s. 11, 17.

yaratının sadece tanrıya değil insana özgü bir etkinlik de olduğu inancının gelişmesi, 17. yüzyılda güzel'in iyi ve gerçek değerlerinden kurtulması, 18. yüzyılda doğaya öykünmenin sanatçı sıfatını almaya yetmeyeceğinin anlaşılması-benimsenmesi gibi gelişmeler estetiğin, Baumgarten sayesinde bağımsızlığının ilan edilmesi koşullarını hazırlamıştır. Böylece Ortaçağ'dan kopuş anlamındaki Rönesans'la başlayan büyük düşünsel yenileşme ve reformasyonun da etkisiyle bireyin kendi gücünün ve Ortaçağ'a nazaran özgürleşme yeteneğinin bilincine varması, 18. ve 19. yüzyılın başında, modern anlamda "estetik özerklik" in<sup>91</sup> tanınması sonucunu getirmiştir.

Bu sonucu hazırlayan gelişmeler özellikle 15. yüzyılda ortaya çıkan özerk yaratıcı özne fikri ile başlamış ve Ortaçağ zanaatçısından daha yüksek konumdaki sanatçıya geçişe katkı sağlamıştır. Zanaatçıdan sanatçıya geçişte Rönesans döneminde "dahi sanatçı" nın ve onun yaratıcı gücünün farkına varılması ve kabul edilmesi mümkün olmuştur. Milano'da mimar Filarete (1400-1465) ressam ve heykeltıraşların eserlerine kendi imzalarını atmaları uygulamasını başlatmıştır. Ayrıca bu dönemde ressamların kendilerini sanatlarının nesnesi ya da konusu haline getiren otoportrelerini yaparak imzalamaları geleneğinin başlaması, yapıttan, yapıtın yaratıcısına doğru gerçekleşen bir yer-rol değişimini ortaya koyar.<sup>92</sup> Sanatçının pozisyonundaki değişim, üretilen yapıtların fiyatlarını olağanüstü biçimde arttırarak bir pazarın doğmasına ve değişim değerinin kullanım değerinin üzerine çıkmasına neden olmuştur. Çünkü bir sanat nesnesinin üretilmesi ve fiyatının belirlenmesinde ölçüt olan kullanılan malzeme ve süre artık yeterli gelmemektedir. 17. ve 18. yüzyılda yoğunluk kazanan bu gelişme, pazarda satılan yapıtın seçiminde nesneyle ilişkiyi, algı ve özellikle hoşlanma unsurunu yani beğeni yargısını gündeme getirmiştir.

Alıcının yapıtla ilgili güzel ve güzellik sorgusu, sanata özgü soruların da artmasına neden olmuş ve yapıtın belli ilke, kural ve ölçütler yardımıyla değerlendirilme gereğini yaratmıştır. Rönesans döneminde bu gerekliliği karşılayan; doğaya öykünmek, perspektif kurallarına uymak ve tanrıyı yüceltmektir. Burada estetik ilkeyi oluşturan öykünmeden dolayı duyarlılık ve matematik temeline dayanan perspektiften kaynaklanan akıl ilişkisini

---

<sup>91</sup> Jimenez, a.g.y., s. 23, 26.

<sup>92</sup> A.g.y., s. 31.

net olarak görmek mümkündür. Bütün sorun işte bu akıl-duyarlılık arasındaki ilişki ve dengededir. Burada sözü edilen ussal ve duyusal denge hem sanatçı özne, hem estetik özne/alımlayıcı hem de estetik nesne için geçerlidir. Peki bugün bu dengeden söz edilebilir mi?

Aslında 15. yüzyıl yaratıcı öznenin yani zanaatçı yerine özerk sanatçının ortaya çıkmasıyla birlikte ressam, heykeltıraş, mimar ve müzisyen Leon Battista Alberti (1404-1472)'nin ortaya koyduğu tüm Rönenans'ı belirleyen perspektif kurallarına<sup>93</sup> dayalı ve Pythagoras esinli sanat yapıtı üretimini başlatması olgusu, doğal olarak “ussal beğeni”ye dayalı bir güzel anlayışını da beraberinde getirmiştir. Güzel'in yararlılık koşulu ve yükümlülüğünü bir yana bırakan bu gelişme daha sonraki dönemleri, özellikle Descartes'in “düşünen özne”si etkisindeki klasik akıl yüzyılı diye bilinen 17. yüzyıl ve aydınlanmacı-akılcı filozoflar yüzyılı olduğu söylenen 18. yüzyılı etkilemiştir.

Sanatta duyusal alan, bilimsel alan ve etik alan arasındaki etkileşimin belirlenmesi, estetik akılcılığın varlığı ve sanatta ölçütlerin gerekliliği gibi sorun ve konuların bütün olarak ele alınabilmesi ihtiyacı, 18. yüzyılda bilimsel ve felsefi bir araştırma alanı olarak estetiğin doğmasında etkili olmuştur.<sup>94</sup> Söz konusu sorunlardan en önemlisi ise sanat yapıtlarının değerlendirilmesinde bireysel beğenin önemi ve yeridir. Çünkü 18. yüzyıl ve sonrasında en çok meşgul eden konu bu olmuştur. Örneğin Kant, beğeni yargısının koşullarını ortaya koymaya çalışmıştır.

Jimenez, “neden estetik alan ancak 18. yüzyılın sonunda bağımsız bir alan olarak görülebilmştir?”<sup>95</sup> sorusunun yanıtını ararken, Modern (felsefenin ve) estetiğin kurulmasında Descartes'in merkezi bir rolü olduğunu belirtir. Fakat aynı zamanda Descartes, -“Düşünüyorum, öyleyse varım” önermesiyle, kuşku götürmez apaçık bilginin olanağını arama yolunda akli öne çıkarırken imgelem, duygu, beğeni gibi algıya dayalı alanları dışarda bırakmış olduğundan dolayı eleştirir ve bu anlayışla sanat felsefesi yapmanın mümkün olamayacağını savunur. Descartes, Mersenne'le yazışmalarında “... ne

---

<sup>93</sup> A.g.y., s. 29.

<sup>94</sup> A.g.y., s. 39.

<sup>95</sup> A.g.y., s. 40.

güzel ne de hoş olanın kesin hiçbir ölçütü yoktur”<sup>96</sup> der. O, beğeni yargısının göreceli olduğu ve bireye göre değişeceğini belirtir ki bu beğeni yargısı ile ilgili anlayışı, Kant’a kadar geçen bir buçuk yüzyıl boyunca etkili olur.

Estetik düşünce, duyulara/algıya/bedene ve ruha/yargıya hoş gelen arasında ilişki kurabilmeye başlar. Akıl-duyu, algı-yargı, beden-ruh ve evrensel olan bilim ile bireysel güzel arasında kurulamayan birlik ya da sürekli değişen ilişki Descartes ve sonrakiler için de temel bir sorun olmuştur. İnsanın sanat karşısındaki tutumunu hesaba katmaması nedeniyle Descartesçi bir estetiğin olamayacağını savunan Jimenez’in tersine, müzik estetiğini onunla başlatan görüşler de mevcuttur. Çünkü onun 1618’de yazdığı ilk eseri müzik üzerinedir ve *Compendium Musicae*, “Müzik Özeti/Kısa Müzik” adını taşır. “Müziğin nesnesi-konusu sestir”<sup>97</sup> diye başlar bu kitap ve müziğin beğeni-haz ile duygu bağına vurgulayarak devam eder. Dostu matematikçi ve sesin mikro-evrim teorisi üzerine çalışan İsaac Beeckman<sup>98</sup> için yazdığı söylenen bu kitap, o günün müziğini ve müziğe bakış açısını anlamak açısından önemli bir kaynaktır. Müziğin insan psikolojisi ve duygularıyla ilişkilendirilerek dünyevileşip laikleşmesine katkıda bulunan bu kaynak (o dönemde matematikle bağlantılı olarak ele alınan müzik bağlamında), armoni, huy ve aralıkların anlamı üzerine araştırmalar yapan Descartes’in, tamamen akustik ve işitsel psikoloji üzerine kurulmuş müzikal bir estetiği başlatan<sup>99</sup> çalışmasıdır. Resimde 1670’lerde renk-desen çatışması üzerinden süren bu ruh-beden dualizmi, iki Kartezyen ressam Roger de Piles’in renklerin, Le Brun’un ise desenin asıl unsurlar olduğu iddiaları üzerinden yürütülmüştür. Çünkü renk, duyu ve bedeni; desen ise ruhu ifade etmektedir ve bu anlayış, Kandinsky’nin de yer aldığı farklı sanat dalları ve akımları içinde bir şekilde günümüze dek süregelmiştir.

---

<sup>96</sup> A.g.y., s. 42.

<sup>97</sup> Rene Descartes, *Compendium Musicae*, By Thomas Harper, London, 1653, s. 1.

<sup>98</sup> Descartes ve Beeckman uzun yıllar mektuplaşırlar. 1619 yılındaki bir mektup müzikle ilgili konuları da paylaştıklarının bir kanıtıdır. Fakat müzik teorisinin matematiksel-fiziksel incelemesi üzerine çalışan Beeckman ile Descartes’in dostlukları sonradan bozulmuştur. <https://descartesfme.wordpress.com/2013/03/15/isaac-beeckman/>, (19.11.2017)

<sup>99</sup> Enrico Fubini, *Müzikte Estetik*, İtalyan Dışişleri Bakanlığı çevirisi ile, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2003, s. 95.

17. ve 18. yüzyılın ilk yarısında aklın tek mutlak bilgi kaynağı olduğu düşüncesi, 18. yüzyılın ortalarından itibaren değişmeye ve duygu-duyarlılık gündeme gelmeye başlamıştır. Baumgarten'in estetik etkinlikte öznenin varlığının zorunluluğuna ilişkin vurgusu, bu değişimde etkili olmuştur. Duyarlılıkları ve ruhsal durumları olan insana dönüştür bu. Yani nesneden uzaklaşıp özneye yaklaşacak ve beğeni kavramını öne çıkaracak bir değişimdir söz konusu olan. Bu bir anlamda bireyin estetik deneyimini dikkate alış anlamı taşımaktadır.<sup>100</sup> Böylece özneye dayalı bir psikolojik estetiğin doğmasına neden olan bu yaklaşımı benimseyen estetikçiler, estetik etkinlikte sujeyi mutlaklaştırarak psikolojinin alanına giren yeni bir subjektivist estetik geliştirmişlerdir.<sup>101</sup> 20. yüzyılın başında Wilhelm Worringer, estetik objektivizm'den estetik subjektivizm'e yani estetik objenin biçimini değil de, estetik obje'ye bakan suje'yi temel alan, "özdeşleyim"e dayanan yeni bir "modern estetik"ten söz ederken<sup>102</sup> kastettiği tamamen psikolojik estetikdir. Worringer ve modern estetiğin diğer savunucusu Theodor Lipps'e göre bir nesne bizde özel bir duygu, güzellik duygusu uyandırdığı için güzeldir ve estetik, güzelin bilimi olduğu kadar çirkinin de bilimidir.<sup>103</sup>

Bu arada hatırlamamız gereken bir ayrıntı şiirin, resim, heykel, mimarlık ve gravürün 17. yüzyıl başından itibaren "güzel sanatlar" olarak adlandırılmış olmasıdır ve bu adı ilk kullanan La Fontaine'dir. "Güzel Sanatlar Okulu" adı 1793'te, "Güzel Sanatlar Akademisi" adı ise 1816 yılında ilk kez kullanılmıştır. Oysa daha önce, akademinin belirlediği sadece mekanik sanatlar, serbest sanatlar gibi çoğul olarak kullanılan "sanat" sözcüğü, tekil olarak hiç kullanılmamışken 18. yüzyıl sonuna doğru "dahi" sözcüğünün geçerlilik kazanmasıyla birlikte tekil anlamda "sanat" kavramı bütün sanatlar için kullanılmaya başlanmıştır.<sup>104</sup> Güzel sanat anlamındaki sanatla, faydalı sanat olan zanaatın birbirinden ayrılmasından kaynaklanan bu kutupsallık 1930'lu yıllarda tekrar gündeme gelmiştir. İdealist R. George Collingwood ayrımı desteklerken John Dewey, bu ayrımı ortadan kaldırmayı, Walter Benjamin ise aşmayı hedeflemiştir. Zanaatı, hakiki sanat saymanın yanlış olduğunu söyleyen Collingwood'un dışavurumcu kuramının karşısında,

---

<sup>100</sup> Jimenez, a.g.y., s. 49.

<sup>101</sup> Tunalı, *Estetik*, s. 19.

<sup>102</sup> Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 12.

<sup>103</sup> Tunalı, a.g.y., s. 19.

<sup>104</sup> Jimenez, a.g.y., s. 72.

“estetik sanat eseri, (...) hayata hizmet eder”<sup>105</sup> diyen Dewey fayda merkezli bir anlayış geliştirmiştir. 20. yüzyılın teknolojisiyle kendi kendine yeten sanat yapıtı fikrini benimseyen Benjamin’in ise bağımsız sanat eserini reddetmesi, birçokları tarafından eleştirilere neden olmuştur.

Özetle sanat konusundaki modern düşüncenin Baumgarten’dan çok önce, daha 15. yüzyıldan başlayarak oluştuğunu ve geliştiğini söyleyebiliriz. Çünkü Rönesans sanatçıları, Platon’a özgü öykünmeye dayalı sanat anlayışını, Ortaçağ’ın dinsel simgeciliğini terkederken “... Ressam, nesnelerin uzaklıklarını ölçer; müzikçi ise seslerin mesafelerini”<sup>106</sup> diyen Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Albrecht Dürer, doğal ve yapay perspektif ile insan bedeninin anatomisi üzerindeki araştırmalarıyla bir ‘sanat bilimi’ kurma yolunda ilk adımları atıyorlar. Yine deneyci-duyumcu Thomas Hobbes, aklın, bilginin malzemesini duyumdan elde ettiğini ileri süren John Locke, Shaftesbury, öznelci estetik yargılarımızı sağlayan iç duygu ve onu sağlayan algı savunusuyla Hutcheson, Rousseau, deneyimin imgeleme ihtiyacı vardır diyen ve duyguyu dile getiren David Hume, yüce, güzel ve duygu üzerine yazan Du Bos bu sürece katkıda bulunan önemli bazı filozoflar arasında sayılabilir. Fakat akılcı ve duyumculardan sonra 18. yüzyılda Kant’ın estetikte belirleyici olanın duygu mu yoksa yargı mı olduğunu ortaya koyması gerekecektir. Kant’la beraber Platoncu ‘taklitçi gerçekçilik’ anlayışı, ‘özcü-formalist’<sup>107</sup> sanat anlayışına yerini bırakmıştır.

Kant’tan sonra estetik kuramı, 19. yüzyılda diyalektikçi-tarihsel sanat anlayışıyla Hegel, Marx ve 20. yüzyıl başlarında, biçim ve içeriğin birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini savunan çağdaş dönem filozofu Croce’nin katkılarıyla gelişimini sürdürmüştür.

Bütün bu estetik yaklaşımlardan ayrı olan Marx’ın estetiği, doğrudan sanat yapıtı üzerine maddeci bir okumayla belirlenen tek estetik yaklaşımdır. Marx’ın estetiği, Feuerbach, Hegel, Saint-Simon ve özellikle Moses Hess’in “sahip olma duygusuyla,

---

<sup>105</sup> Shiner, a.g.y., s. 369.

<sup>106</sup> Bozkurt, a.g.y., s. 42.

<sup>107</sup> Fatih Oto, *Estetik ve Sanatın Felsefi Kökenleri*, KKM Yayınları, Ankara, 2017, s. 151.



yabancılaşma” görüşlerinden harmanlanmıştır. Marx’a göre “sahip olma duygusu” özel mülkiyet ile kapitalizmin üretim şeklinin yarattığı bir sonuçtur. Marx’ın bu sonuca önerdiği çözüm, özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasıdır.<sup>108</sup> Ona göre sanat yapıtı hem üretim hem de tüketimle ilgilidir ve sanatçı, estetik değeri olan bir sanat nesnesi yaratırken aynı zamanda bu nesne için, bir de tüketici özne/estetik özne yaratır. Diğer tüm ürünler/nesnelere/yapıtlar gibi sanat nesnesi de kendi kitlesini yani güzelliğin değerini bilen sanatsever bir kitleyi oluşturur.<sup>109</sup> Marx’ın sanat yapıtına yüklediği değeri vurgulayan estetiğinden sonra “Greenberg estetiği”, başta ABD’de olmak üzere modern sanat üzerinde etkili olmuştur. Öyle ki Robert Storr, “eğer postmodernizmin bir anlamı varsa (...) bunun post-Greenberg demek olduğunda uzlaşılabilir”<sup>110</sup> demektedir. Çünkü Greenberg’in yarattığı hegemonyaya karşı oluşan tepki, modernizm, elitizm, yüksek sanat vb. gibi onun savunduğu ne varsa her şeye karşı çıkılan ve buna karşın kitsch, düşük sanat, popüler kültür, kitle kültürü, meta estetiği gibi onun reddettiği herşeyin yüceltildiği bir sonuç yaratmıştır. Bu tepkilerin en başında Andy Warhol ve pop sanatı gelir ki daha sonra onun da eleştirel tavrı ortadan kaybolur ve 1990’lardan itibaren artık her şey kitsch, herşey pop<sup>111</sup> olmuştur.

### 1.3. ÖRNEKLEMİN ESTETİK BAĞININ KURULMASI

Buraya kadar sanat yapıtının felsefi yani estetik bakış açısıyla tarihsel süreçte nasıl değerlendirildiği ve bir estetik obje olarak estetik etkinlikte nereye konumlandığını ayrıca sanatın merkezinde yer alarak, estetik ve sanatın algılanışıyla yorumunu belirlediğini ortaya koymaya çalıştık. Estetik’te güzel’in genel bir çerçevede ele alınırken, sanat felsefesinin doğrudan sanat yapıtındaki güzele odaklı olduğunun altını çizdik.

Ancak sanat yapıtını, klasik estetiğin biçimsel-görsel yaklaşımıyla sadece güzel üzerinden değerlendirmenin, onun gerçek ve tam bir algılanışı olamayacağı fikrini edindiğimizi varsayarak, bundan sonraki bölümde, dünden bugüne değişen sanat

---

<sup>108</sup> Margaret A. Rose, *Marx’ın Kayıp Estetiği*, çev. Aydın Çavdar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 102.

<sup>109</sup> Rose, a.g.y., s. 133.

<sup>110</sup> Ali Artun, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 34.

<sup>111</sup> Artun, a.g.y., s. 41.

yapıtının/estetik nesnenin ve özelde müzik yapıtının Postmodern dönemdeki durumu nedir ve estetik içinde belli ölçütlere göre değerlendirilmeleri söz konusu olabilir mi? sorusundan hareketle amacımız; temel farklılıklarıyla Postmodern dönemi ve dönemin sanat kavrayışını ortaya koymak; sonra da bu genel çerçevede Postmodern dönem müziğini, müzik yapıtını tanımaya ve anlamaya çalışmak olacaktır. Fakat o aşamaya geçmeden önce genel olarak müzik ve müzik yapıtının ontolojik statüsünü sorgulayan bazı tartışmalara da değinmemiz gerekmektedir.

#### 1.4. MÜZİK YAPITININ ONTOLOJİSİ/NESNELİĞİ

Müzik ve müzik yapıtına felsefe-estetik açıdan yaklaşıldığında, üzerinde en çok tartışılan konulardan biri ‘müzik yapıtının ontolojisi’dir. Yani müzik yapıtı nesnel bir varlık mıdır? sorusuna yanıt aranmasıdır. Bu konuda farklı yaklaşımlar söz konusudur: Örneğin notaya geçirilmiş bir bestenin-yapıtın nesnellliğini performans-icraya bağlayan Nelson Goodman’ın tersine Popper ve Kramer müziğe nesnellik yüklemeyi reddeder. Kramer için müzikal yapıt, sabit bir fiziksel objeden çok bir idea olarak kabul edilebilir.<sup>112</sup>

Estetik bağlamında varlık, insan, sanat ve sanat eseri arasında var olan sıkı bağlantılar, onların ontolojik yapılarını ve bu yapılar arasındaki ilişkileri inceleme gereğini doğurmuştur. Bu ontolojik incelemeler, söz konusu yapıları ve ortaya çıkan sanat yapıtını daha kolay ve doğru anlama, yorumlama olanağını sağlar.

Ontoloji genel anlamda varlığın, var olanların yapısını ve temel özelliklerini araştırır. Sanat Ontolojisi ise sanat yapıtının yapısını araştırır ve temel iki soru sorar: Sanat yapıtı “Nedir ?” ve “Nasıl olmalıdır?” Birinci sorunun yanıtı, mevcut var olan yapıtlar ve ölçütler üzerinden verilirken ikinci sorunun yanıtı, yapıtlardan bağımsız metafizik birtakım ölçütler göz önünde bulundurularak verilir. Örneğin, Platon’un ideal devleti için tasarladığı, erdemli insan yetiştirme amaçlı sanat anlayışını destekleyen nitelikteki sanat yapıtlarının değerli ve güzel olduğuyula ilgili görüşü, ikinci soruya bir örnektir. Platon’un tersine

<sup>112</sup> Aktaran: Ekin Çoraklı, “Müzik Eseri ve Performans Üzerine”, *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi* ISSN: 2149-7079 [www.sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr](http://www.sahnevemuzik@hacettepe.edu.tr) 2.Sayı Ocak/2016, s. 95.

Aristoteles'in sanat yapıtına yaklaşımı, varolan sanat yapıtlarının kendine özgü yapısı içindeki birliği, bütünlüğü ile sınırlıdır.<sup>113</sup> Ontolojik estetik, estetik objeyi, sanat yapıtını bir ontik bütün olarak ele alır. Sadece bir özne için var olan estetik nesne ya da sanat yapıtı, bir heykel, bir tablo, bir bestedir ve her biri taş, kağıt, boya ya da ses gibi duyumlarımızla kavrayabildiğimiz nesnelere, duysal elemanlardan oluşur. İşte bu nesnelere kendi başlarına birer bilgi nesnesi iken sanat yapıtında duyumlarımızla kavradığımız sanat yapıtının, “gerçek=real” yapısını oluştururlar. Fakat bir sanat yapıtı bu ‘gerçek’ dediğimiz yapıtı oluşturan elemanlardan, nesnelere başka bir şeydir. Örneğin bir müzik yapıtını seslerden ayıran ve onu estetik obje kılan diğer bir yapı yani “tinsel=irreal” bir varlık alanı olan duyumlar üstü bir yapıdır. Yapıtla ilgili güzel ya da değil değerlendirmesini yapmamızı sağlayan, onların harmonik-uyumlu birlikteliğidir. Hartman'ın ifadesiyle sanat yapıtı, form almış madde olan real dediğimiz “önyapıt” ile tinsel içerik olan irreal dediğimiz “arka yapı”nın oluşturduğu bütünlüktür.<sup>114</sup> Örneğin müzik yapıtında sesler, onu algılayan özne dışında, ondan bağımsız olarak var olan real bir nesne olmasına rağmen, irreal olan “mana, anlam” sujedene bağımsız değildir. Dolayısıyla müzik yapıtı, bu real ve irreal yapının birlikteliğinden oluşur. Tunalı, “Sanat Ontolojisi” adlı eserinde müziğin çok kompleks ve çözümlenmesi oldukça güç bir sanat olduğunu belirterek müziğin ontolojik çözümlemesini yapmıştır. Orada her müzik yapıtında şarkı olsun konçerto veya senfoni olsun o eserde nesneleşmiş/objektivleşmiş bir duygu ve anlam yapısı olduğunu belirtir. Çünkü müzik yapıtı sadece teknik bir ürün değil aynı zamanda psişik ve metafizik bir varlıktır. Bu noktada müzik eserinin asıl irreal yapısı öne çıkar. Schopenhauer bu nedenle müziği, sadece irreal yapının bir özelliği olan objektivasyonla tanımlar.<sup>115</sup>

Öte yandan İngarten de müzik yapıtını irreal bir yapıya sahip olarak tanımlar ve biz yapıtla ancak intentional<sup>116</sup> yani isteğe bağlı-amaçlı bir biçimde ilişki kurarız. İngarten bu

---

<sup>113</sup> Yetişken, a.g.y., s. 67.

<sup>114</sup> Tunalı, *Estetik Beğeni*, s. 14.

<sup>115</sup> İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi*, İ.Ü. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul, 1971, s 144.

<sup>116</sup> Bir varoluşa sahip olmayan, zihnin ürünü nesnelere ifadesi olan intentionalite'yi yani bilincin her aktının intentional bir nesneye sahip olduğu görüşü, Brentano'nun başını çektiği Meining, Husserl ve İngarten'in de içinde yer aldığı okulun savunduğu bir kavramdır. Bu durumda bilinç aktının yöneldiği nesne real (gerçek) de olabilir, olmayabilir de. Brentano'nun “içkin nesnellik” dediği bu yaklaşım, öğrencisi Meinong'u “nesnelere

yaklaşımıyla, müzik yapıtını anlamayı, tamamen realiteden koparmış olur ki bu anlayış, Schopenhauer'un realiteden kurtulmuş olduğu için daha yetkinleşmiş kabul ettiği müzik yapıtı anlayışına benzer. Schopenhauer'e göre: "Sanat eserleri arasında başka hiçbir sanat yoktur ki, müzik eseri kadar kendi içinde böyle yetkin, kapalı bir bütün teşkil etsin. Müzik eserinin, bir müzik eseri olması bakımından real dünya ile hiç bir ilgi ve bağıntısı yoktur."<sup>117</sup> Bu yüzden de müzik, en üstün ve en yetkin sanattır.

Günümüzde halen bir müzik yapıtını anlayabilmek için illa resim veya edebiyatta olduğu gibi ontolojik bir çözümlenmeye gerek olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Örneğin, Aaron Ridley, böyle bir çözümlenme gayretinin boşuna olduğundan söz eder. Ona göre, "eğer estetik ile ilgileniyorsak, varlıkbilimi (ontoloji) ile ilgili sorular en iyi ihtimalle en arka sırada bir yer hak eder"<sup>118</sup> ve "varlıkbilime eğilimli olan müzik felsefecilerinin yaptığı şey, müzikle ilgili estetik değil müzikle ilgili metafiziktir. Müzikle ilgili metafizikte varlıkbilim, en sonda yer alır"<sup>119</sup>. Varlıkbilimi spekülasyonu aslında yersiz bir felsefe yapmaktan öteye gitmez Ridley'e göre. Fakat Peter Kivy'nin müzik ontolojisi konusundaki yaklaşımı, Ridley'in tersine tamamen Platoncu bir yaklaşımdır. Kivy, müzikal bir eserin kimliğini 'ses yapısı' olarak saptar ve bu eserlerin tümel, tür veya cins olarak yorumlanması, besteleme'nin bir yaratma değil, bir keşif sorunu olduğu sonucunu getirir. Ona göre bestecinin dehasını test etmenin tek yolu da ancak dinleyicinin kulağıdır.<sup>120</sup>

Aslında asıl sorun müziği çözümlenmenin, sadece ses ve yapı analiziyle teknik bir temellendirme yoluyla ontolojik olarak mı, yoksa müzikal yapıların farklı yöntemsel

---

teorisi" ne götürmüştür. Varolan her şeyle ilgilenen Metafizik'i çağırırsa da bu teori, geleneksel nesne kavrayışının dar kalıplarını kırma ve nesneyi özel bir biçimde tanımlamaya dayanır. Onun temel tezlerinden ikisi şöyledir: Düşünülebilir (...) her şey nesnedir ve her nesne onu belirlemeye yarayan özelliklere sahiptir. Ne kadar özellik, özellik kümesi (demet) varsa o kadar çok nesne vardır. Daha sonra Russell'ı da etkileyen bu teori bağlamında ele alınıp sorgulandığında, müziğin nesnellüğünün olup olmadığı yolundaki tartışmalar anlamsızlaşmaktadır. (Son yorum cümlesi dışındaki bilgilerin alıntılı olduğu kaynak: Uğur Ekren, Alexius Von Meinong ve Nesnel Teorisi, *Kutadgubilig, Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 17, Mart 2010, İstanbul.)

<sup>117</sup> Aktaran: Tunalı, a.g.y., s 146.

<sup>118</sup> Aktaran: Nesrin Akan, "Sanat ve Müzik Ontolojisi", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 1 Sayı/No. 2 (2015): 61-72

<sup>119</sup> Aron Ridley, *Müzik Felsefesi*, çev. Bilge Aydın, Dost Yayınevi, Ankara, 2007, s. 147.

<sup>120</sup> Ridley, a.g.y., s. 157.

ve kuramsal bir yaklaşımla değerlendirilerek anlamlandırılması yoluyla mı incelenip ele alınması gerektiği konusundaki süregelen belirsizliğin kendisidir.

### 1.4.1. Müzik Yapıtı ve İcra

İcra konusunda doğal olarak şunu sormamız gerekiyor. Müziği oluşturan sesler değil midir? İngarten'in cevabı şöyledir: Bunlar (sesler), müziğin, melodinin akustik temelini oluştururlar fakat hiç bir tabaka oluşturmazlar. Ses ve ses yapıları eserin icrasına aittir. Müzik yapıtı, bir estetik kavramanın nesnesi olarak hiç bir real olgu ve real nesne değildir. Bunlara karşın sadece real olan, müzik eserinin icrasındır.<sup>121</sup> Fakat ona göre müzik yapıtı, zaman içinde şimdi olandır yani icradır. İngarten, müzik sanatını yetkin bir sanat olarak temellendirebilmek için böyle bir yol seçerek icrayı, realite olarak kabul ettikten sonra bu realiteden müzik yapıtının irrealitesini ayırır.<sup>122</sup> Bar-Elli de benzer bir bakış açısı ile müzik yapıtının oluşturulmasında icranın önemini vurgular ve müzik yapıtını oluşturan temel özelliklerin sadece performans yolu ile anlam kazandığını<sup>123</sup> belirtir.

Peki biz icra dışında bir müzik yapıtı düşünebilir miyiz? Bu soruya verilecek yanıt yerleşmiş kanı ve uygulamalara göre “hayır” olacaktır çünkü tersi, sanatın temel kanunu olan objektivasyona yani nesneleştirmeye aykırıdır. Fakat biz, 4’33”ü düşündüğümüzde icranın ve aynı zamanda çalmak ya da söylemek gibi aktif rol üstlenen icracının bu özelliklerinin değiştiğini görürüz.

Müzik yapıtının ontolojik statüsünün ne olduğu sorununu ve müzik yapıtını, nesne temelinde fiziksel ve zihinsel düzlemde real (biçim) ve tinsel/irreal (içerik) üzerinden tözsel/tözcü bir ontoloji kapsamında değerlendirmenin yanında konuya başka bir açıdan ele alarak, töz değil anti tözcü/özcü yani oluşa dayalı süreçsel bir varoluş üzerinden değerlendirilmek de mümkündür. Gerçekten bu noktada İngarten'in vurguladığı gibi yapıtın

---

<sup>121</sup>İsmail Tunalı, “Roman Ingarden’in Estetik’ine Bakış”, s. 52. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/14476> (21.02.2018)

<sup>122</sup> Aktaran: Tunalı, a.g.y., s 147.

<sup>123</sup> Çoraklı, a.g.m., s. 94.

icrası çok önemlidir ve besteci, beste, dinleyici, icrada bütünleşir. Çünkü zamansal nitelikteki müzik yapıtı, icra aşamasında sürece bağımlıdır. Bu durumda şöyle bir soru sorulabilir: Bir müzik yapıtı icra edilip tamamlandıktan sonra da hala onun varlığından söz edilebilir mi? Burada konuya olay/süreç ontolojisi doğrultusunda bir yaklaşımla bakmak doğru olabilir. Çünkü nesne ve olayların ontolojik yapılarının ne olduğu üzerine yapılan tartışmalardan biri, nesne ontolojileri iken diğeri olay/süreç ontolojileridir. Olay ontolojisi, statik yani değışmeyen nesne metafiziğine rakip, gelişme, değışim ve yaratıcılığı öne çıkaran yeni bir ontolojik yaklaşımdır. Aslında temeli Herakleitos'un sürekli oluş ve değışim anlayışına dayanan ve Bergson, Russell, Chisholm, Kim ve Whitehead gibi filozoflar tarafından tekrardan temsil edilen bu anlayışta, süreç içinde oluşan olaylar ile ilgili farklı ontolojiler geliştirilmiştir. Örneğın Kim ve Bennett olayların, tekrarlanamayan tikeller olduğunu savunurken, Chisholm, olayların tekrarlanabilir<sup>124</sup> olduklarını savunmuştur. Onların yanı sıra Whitehead olay(lar)ın somut gerçekliğe sahip olan sürekliliğini, Russell ise duyum ve algıları öne çıkararak her duyumun birbiriyle ilişkili bir olay sistemi olduğunu ve duyumların ne fiziksel ne de zihinsel olmadıklarını fakat yine de fiziksel ve zihinsel fenomenler oluşturduklarını iddia eder. Örneğın eriyen buzun suya dönüşmesinde suyun, aynı şeyin farklı bir biçim almış hali söz konusudur<sup>125</sup> ve öz aynı kalırken benzerlik ve süreklilik içinde bir değışim süreci yaşanır. Russell'a göre benzerlik ilkesi, birbiri ardına suralanmış duyumlar ve bu duyumlarla gelen veriler değışim göstergeleri bile onları birliktelik içinde algılamamızı sağlar. Diğeri bir ifade ile bir duyumun önceki ve sonraki duyumlarla arasındaki benzerlik, duyumların bir seri ve süreklilik halinde yani bir "sürekli nesne"<sup>126</sup> olarak algılanmasını sağlar. Burada sözü edilen süreklilik, benzerlik gibi özellikleri Goodman'ın müzik yapıtının oluşma süreciyle ilgili görüşleriyle ilişkilendirmek mümkün olabilir.

Goodman, yapıtın gerçekleştirilmesi ile yapıtın tamamlanması arasına kesin bir çizgi koymuştur. Bir yapıtın gerçekleştirilmesi, 'yapıt fikri'nin ilk olarak ortaya

---

<sup>124</sup> Ahmet Eyim, "Nesne ve Olay Ontolojileri Üzerine", *Kaygı, Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Bahar 2009, Sayı 12, s. 70.

<sup>125</sup> Eyim, a.g.m., s. 72.

<sup>126</sup> A.g.m., s. 73.

çıkmasından, onu tamamlayana kadar geçen zaman dilimini kapsar ve bu süreçte yapıt, icra edilecek düzeye ulaşır fakat henüz varlıksal olarak tamamlanmış değildir. Tamamlanma aşaması ancak icra ile olur.<sup>127</sup> Çünkü icra aracılığıyla yapıt, estetik fonksiyonlarını yerine getirerek ‘sanat yapıtı’ olduğunu kanıtlar. Örneğin bir kuşun cıvıltısı hoşça giden bir duyumdur, bir ses yani nesnedir ancak onlar, Messiaen’in “Kuşlar”ına (Catalogue of Birds) esin ve malzeme olup bir yapıt formunda icra edildikten sonra bir sanat yapıtı/beste niteliği kazanabilirler.

İcra konusunda çok hassas olan Goodman, eğer bir tek notada bile sapmaya izin verirse eser ve notasyona bağlılığın ortadan kalkacağını belirtir.<sup>128</sup> Stravinsky de müzikal varlığın yani bir yapıtın diğer sanatlardan farkına vurgu yaparak müziğin iki yönünün olduğunu ve iki tür müzisyeni gerektirdiğini söyler: Yaracıtı ve icracı. Bir bestenin notasını okuyan bir kişi, o notaların bir aletle çalındığında kulağa nasıl gelebileceğini yani yapıtı, kolayca hayal edemeyebilir. Bu nedenle icra önemli ve gereklidir. Fakat Stravinsky icracı ile yorumcuyu ayrı ele alır. İcra, kesin olarak belirtilenin dışına çıkmadan bestecinin isteğini ve partiyonu harfi harfine uygulayarak sese çevirmek iken yorum, yorumcunun müziği dinleyiciye iletme görevini yerine getirirken tempo, nüans, bölümlenme, vurgulama vb. konularda daha özgür olduğu aşamadır. Bu yüzden de bitmiş bir yapıtın her seslendirilişi yeni bir serüvendir.<sup>129</sup> Dolayısıyla besteciyle dinleyici arasındaki ilişki, icracı, yorumcu aracılığıyla kurulur ve yorumcu, icracı bu sorumlulukla yapıtın estetik yönünü de gerçekleştirirler.

Poussin sanatın hedefinin haz olduğunu belirtirken aynı zamanda bir müzisyen olan felsefeci Roland Barthes da müzikal yoruma, haz açısından yaklaşmıştır. Ona göre iki tür müzik vardır: Dinlenen ve yorumlanan. Bestelemek ortaya koymak iken yorumlama, müzik metninin yani notasyonun verdiği hazza bağlıdır ve onu okuma her defasında yeniden yenilenmelidir.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Çoraklı, a.g.m., s. 94.

<sup>128</sup> Nelson Goodman, *Language of Arts*, The Bobbs Merrill Company, New York, 1968, s. 187.

<sup>129</sup> İgor Stravinsky, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 85.

<sup>130</sup> Bahadır Gülmez, *Edebiyat Müzik ve Resimle Yaşamak ya da Roland Barthes*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 144.

Özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren sanatta denenmeye başlanan Duchamp'ın da kullandığı 'şans yöntemi' ve bu yöntemi müzikte ilk uygulayan Cage'in ürettiği yapıtlarla birlikte artık besteci, beste/yapıt/estetik nesne, yorumcu ve dinleyici/alımlayıcı arasındaki ilişki önemli ölçüde değişmiştir. Açık yapıt denilen bu yeni durum ile, doğal olarak kapalı yapıt olan geleneksel yöntem çok farklı bir ontolojik ve estetik zemine oturur. Çünkü açık yapıt, yorumcuyu tamamlanmamış bir yapıt karşısında bırakır. Bu tip yapıtların partisiyonu, yapıtın yorumcu tarafından tamamlanması için bestecinin kurmak istediği bütünü oluşturacak nitelikteki birçok malzemeyi içerir. Açık yapıt durumunda yorumcunun değişen rolü, onun besteci ile dinleyici arasındaki sorumluluğunu büyük oranda arttırmıştır. Müziğin ortaya çıkmasında besteciye ait olduğu düşünülen sorumluluğun yorumcuya da yüklenmesi, hem dinleyici hem de besteci arasında her iki tarafı da besleyen bir ilişkinin kurulmasına<sup>131</sup> ve sadece önüne konan notasyonu çalan-okuyan değil yaratıcılığını kullanarak yapıta dahil olan bir yorumcu tipinin doğmasına neden olmuştur.

---

<sup>131</sup> Özkan Manav, Mehmet Nematlı, *Müzikte Alımlama*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 217.



## İKİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERN DÖNEM SANATINDA ve MÜZİĞİNDE

#### ESTETİK OBJE/SANAT YAPITI

#### 2.1. MODERNİZM ve POSTMODERNİZM

Postmodernizm'i anlamak modernizm'i, modernizmi anlamak da Aydınlanmayı anlamaktan geçiyor diyebiliriz. Çünkü başka türlü mümkün değil. Yani ister tarihsel, ister kronolojik, isterse de ilerlemeci tarih denilsin bugünü anlamak düne ya da dünden bugüne böyle bir bakışı zorunlu kılıyor. Bu nedenle bizim de Postmodern dönemin kültürel ortamını, sanatını ve müziğini anlayabilmek, sorgulayabilmek için izleyeceğimiz yol bu doğrultuda olacaktır.

##### 2.1.1. Modernizm ve Postmodernizm Kavramları- Epistemolojileri

Postmodernizm ve modernizm aynı kökene sahip iki kavram. *Modus*, latince 'tarz' sözcüğünden gelirken, 'Modo' son zaman, içinde bulunulan zaman, 'mode' ise giyimde ve tutumda şu an geçerli olan anlamındadır.

Bu çerçevede modern kavramının üç ayrı tanımını yapmak mümkündür. İlki, en son tarzlar, yöntemler, fikirlerle yapmak, sürdürmek; ikincisi, Ortaçağın bitiminden günümüze kadar geçen dönem anlamı ve üçüncü tanımı da modern dönemde yaşayan kişiye ilişkin kullanılan tanım. Ayrıca modern fikirleri, ölçütleri benimseyen kişi anlamı da vardır. Gelenekselin karşıtı olarak "modern" sözcüğü, Jürgen Habermas'a göre, Latince 'Modernus' biçimiyle ilk kez 5. yüzyılda Hıristiyanlık inancıyla öne çıkan dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak ve 'eski'den 'yeni'ye geçişi<sup>132</sup> ifade etmek için kullanılmıştır.

Modernlik, modern olma durumu iken modernite, içinde bulunulan çağı, modernizm ise modern fikir ve uygulamalara duyulan sempatiyi ifade eder. Değişik tanımlamalar

---

<sup>132</sup> Necmi Zeka, *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 31.

yapılmasına karşın, en genel anlamıyla söylemek gerekirse belli konularda geleneksel olanın dışında ve ondan farklı hatta karşıt, güncel, yeni bakış, algı, yorum, anlayış ve pratiklerin ortaya çıkması durumudur. Her dönem ve alanda kullanılabilen “modern”, “modernite” ya da “modernlik” sözcüklerini, modernleşme anlamında “modernizm” olarak adlandırmak mümkündür.

Postmodernizm kavramı ise sonra, öte, geç anlamları taşıyan Latince ‘*post*’ ekinden dolayı ‘modern sonrası’, ‘modernizm sonrası’ (modernizmden sonra gelen) ya da ‘modernizmin sonu’ anlamına gelir. Postmodernite, modern sonrası içinde bulunan durum, çağ; postmodernizm ise içinde bulunan dönemin düşünce yapısı veya ideolojisidir.

Featherstone modern, postmodern kavramları ile ilgili açıklamalarında modernizm-postmodernizm, modernite-postmodernite ve modernleşme-postmodernleşme kavramlarının birlikte kullanıldıklarında karşıtlık çağrıştırdıklarını; anlam açısından karşılaştırıldıklarında ise modernizm’in bir dönemi ve postmodernizmin ise modernizm sonrası dönemi ifade ettiğini; modernite’nin içinde bulunan durumu vurgularken postmodernite’nin modern sonrası içinde bulunan durumu temsil ettiğini belirtir. Modernite-postmodernite kavramları mevcut duruma, modernleşme-postmodernleşme ve modernlik-postmodernlik kavramları ise sürece atıfta bulunurlar.<sup>133</sup> “İzm”ler ise dönemin ideolojisini betimlerler.

Modernizm ve Postmodernizm kavramları felsefe ile olduğu kadar sanat ile ilgili olarak da kullanılmaktadır. Christopher Butler’a göre, sanat ile postmodern teori arasındaki bağ, postmodernist etkinin en açık göstergelerinden biridir. Yüksek modernizm olarak adlandırılan dönemdeki Bauhaus, on iki ton müziği ve sürrealizm gibi gelişmelerin ardından gelen postmodernizm, savaş sonrası deneysel avangardın getirdiği yeni teknikler ve sanatçıların politik duruşlarıyla 1960’larda başlayarak 1990’lara kadar<sup>134</sup> yoğun biçimde etkili olmuştur.

---

<sup>133</sup> G. Aylin Baran ve diğerleri, *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2013., s. 51.

<sup>134</sup> Christopher Butler, *Postmodernism*, Sterling Publishing, New York, 2010, s. 104.

Önceyi büyük ölçüde reddeden, önceye karşıt olan ve bundan dolayı da başlı başına yeni olanı aynı zamanda yeni ortaya çıkan bir dönemi ifade etmeye de uygun olan postmodernizm kavramı, aslında tam olarak modernizm sonrası olmasa da modernlik eleştirisinden kaynaklı yeni bir dönemi işaret eder. Bu konuda yaygın görüş postmodernizmin, modernizmden doğduğu yönündedir. Fakat postmodernistler tarafından modern çağdan postmodern çağa geçildiği fikrine, oldukça indirgemeci ve doğrusal bir bakış açısını ifade ettiği gerekçesiyle itibar edilmemiştir. Çünkü postmodernistlere göre birbirlerinden çok net çizgilerle ayrılmış tarihsel dönemlerden söz etmek mümkün değildir.<sup>135</sup> Aralarındaki en önemli fark, modernizmin eski'yi ve gelenekseli reddederek yerine yeniyi koymasıyken, postmodernizmin eskiyi reddetmemesi ve her ikisini de kabul etmesi ve onlardan yararlanmasıdır. Bu durumda Postmodernizm aslında içinde modernizmin hala yaşamayı sürdürdüğü bir anlayış mıdır?

Anthony Giddens postmodernizmin, modernliğin sonuçlarının radikalleştiği ve onun ötesine giden yeni, farklı bir hareket<sup>136</sup> olarak tanımlanmasını reddeder. Oysa postmodernizmi kendine özgü örgütleyici ilkelere sahip, yeni bir toplumsal oluşumun ortaya çıkışı ve modernlikten kopuşu ifade ettiğini düşünen Baudrillard, Lyotard ve Jameson'un yazılarında bu düzen değişikliğini sezmek mümkündür. Hem Baudrillard hem de Lyotard, postendüstriyel bir çağ yönünde gelişen yeni bir hareketin doğduğunu varsayarlar. Lyotard bu öncüle dayanarak postmodern toplumdan ve postmodern çağdan söz eder.<sup>137</sup>

Featherstone ise postmodernizm üzerine yazdığı kitabında, postmodern kavramını kullanmanın oldukça sığ ve anlamsız bir entelektüel hevese süreklilik kazandırmakla suçlanmak gibi bir risk taşıdığına dikkat çeker. Ayrıca bu terimin, hem moda hem de tanımlanmasının son derece zor olmasından söz eder ve postmodernizmin öldüğü, onun yerine 'post-modernizmin' gündemde olduğunu hatırlatan<sup>138</sup> gazete yazılarından örnekler vererek bu kavramla ilgili sorunu ve güçlüğü ortaya koyar.

---

<sup>135</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 52.

<sup>136</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 11.

<sup>137</sup> Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 23.

<sup>138</sup> Featherstone, a.g.y., s. 19.

İlk olarak 1934 yılında, tarihçi Arnold Toynbee tarafından ‘Study of History’ adlı eserinde kullanılmış olan postmodernizm kavramı, 1950’lerden itibaren yaygınlaşmış ve 1970’li yıllardan günümüze kadar da özellikle modernizm karşıtı olarak kullanılmıştır. Toynbee de modernizmin yerine postmodernizmin geldiğini savunmuş ve II. Dünya Savaşı’ndan sonrasını (dönemsel olarak) postmodern olarak kabul etmiştir<sup>139</sup>

Postmodernist düşüncenin temellerini atanlar Toynbee’nin yanısıra Baudrillard, Deleuze, Foucault, Lyotard gibi düşünürlerdir. Fakat postmodernizmin asıl Fransa’da Jean-François Lyotard’ın 1979 yılında yayınlanan, “Postmodern Durum” adlı kitabından sonra yaygınlaşmıştır. Lyotard’la aynı görüşü paylaşan Jameson’a göre de artık modernizmin sonu gelmiş ve dolayısıyla modernizmin yerini yeni bir dönem olarak postmodernizm almıştır.

‘Modernizm sonrası’ anlamına geldiğini belirttiğimiz postmodernizm terimiyle ifade edilen dönemin ne zaman başladığı ve modernizmin günümüzde halen sürüp sürmediği ya da ne zaman bittiği ile ilgili belirsizlik ve buna ilişkin tartışmalar hala güncelliğini korumaktadır. Örneğin Lyotard ve Habermas arasındaki görüş ayrılığı, bu konudaki farklı yaklaşımlara bir örnektir. Lyotard meta-anlatıların tükenişiyle modernitenin bittiğini düşünürken Habermas, modernitenin hâlâ sürdüğünü ve tamamlanmamış bir proje olduğunu düşünmektedir.

Giddens’in “geç modernlik”, Balandier’in “modernlik ötesi” diye adlandırarak karşı çıktığı<sup>140</sup> fakat modernliğe karşı yoğun eleştirilerlerine rağmen Zygmunt Bauman’ın ise kabul ettiği postmodernizm, modernizmden farklı olarak kurallara bağlı olmayan bir dönemdir.

Postmodernizm, modern dönemin düşünce biçimini belirleyen Aydınlanmanın, kavram ve kuramlarına tam bir karşı duruştur ve Habermas, modernizm’in dolayısıyla postmodernizm’in oluşumunu hazırlayan Aydınlanma Hareketi’nin kesintilerle de olsa devam ettiğini düşünür. Dolayısıyla hem modernizm hem de postmodernizm için çok temel

---

<sup>139</sup> Ali Akay, *Postmodernizmin ABC’si*, Say Yayınları, İstanbul 2013, s. 32.

<sup>140</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 77.

bir role sahip olan Aydınlanma'nın ne olduğu üzerinde ayrıntılı olarak durmak gerekmektedir.

### 2.1.1.1. Aydınlanma Nedir?

Aydınlanma'nın önemli isimlerinden Kant'ın, 1784'te yayınlanan "Aydınlanma Nedir?" başlıklı makalesine göre;

*Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. "Sapare aude!" yani aklını kendin kullanma cesaretini göster! sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır.<sup>141</sup>*

Bu doğrultuda aklın kullanımı, bilimin öne çıkmasını sağlayarak rasyonel düşünme, gelişme ve ilerleme hedefli Aydınlanma'yı hazırlayan en önemli faktörlerden biri olmuştur. Asıl alt yapıyı oluşturan ise daha önce Rönesans'la başlayan "Bilimsel Devrim" ve sonrasındaki "Sanayi Devrimi" olmuştur.

Doğu'nun Ortaçağ boyunca sergilediği bilim ve düşünce alanındaki liderliği, Rönesansla birlikte 1500 ile 1700'lü yıllar arasında Copernicus, Galilei, Kepler, Newton, Leibniz gibi bilim insanlarının yaptıkları bilimsel çalışmalar sonucunda oluşan bilimsel devrimle<sup>142</sup> birlikte Batı'ya geçmiştir. Modern bilimsel yöntemin kullanılmaya başlanması, ilk modern düşünürler olarak kabul edilen Francis Bacon'ın amprizimi ve Rene Descartes'in rasyonalizmi savunması, Newton'ın evrenin bir makineye benzediğini dolayısıyla kendi yasalarının olduğunu öne sürmesi<sup>143</sup> sonucu oluşan kanı, bilimsel yöntemin yaşamın her alanına uygulanabileceği ve toplumsal sorunların çözümünde de kullanılabileceği inancını doğurmuştur. Doğa, insan ve toplum hakkındaki yeni

<sup>141</sup> Immanuel Kant , "Aydınlanma Nedir", Çev. N. Bozkurt, Say Yayınları, Ankara 2010, s.

<sup>142</sup> Serap Suğur ve diğerleri, *Klasik Sosyoloji Tarihi*, Anadolu Ün. Eskişehir, 2012, s. 36.

<sup>143</sup> Suğur ve diğerleri, a.g.y., s. 37.

düşüncelerin temelini oluşturan bu tür gelişmeler sonucu, 18. yüzyılda Sanayi Devriminin de etkisiyle ortaya çıkan Aydınlanma, Batı toplumlarında, geleneksel dünya görüşüne karşı yeni düşünme biçimlerinin yaratıldığı bir dönem olmuştur.

Gökberk'e göre Aydınlanma; evrensel bilimin doğruluklarının kültür dünyasında aranması ve aklın doğa ile birlikte kültüre de egemen olmasını öngören bir kültür felsefesi, Collingwood' a göre ise düşüncede ve kültürde bir laikleşme çabası<sup>144</sup> dır.

Aydınlanma ile öne çıkan aklın kullanımı sonucunda bilginin kaynağının, Kilise ve dinsel metinler değil, bilim olduğu görüşü benimsenmiştir. Çünkü Aydınlanma düşüncesinin temelindeki akıl, eleştirel akıldır. Bu nedenle eleştirel aklın kullanımıyla mevcut yapının eleştirisi ve yeni yasa ve kurumların oluşturulmasıyla o güne kadar maruz kalınan sorunların çözümü mümkün olabilecektir.

Rasyonal düşünce sonucunda gelişen bilim, teknolojik gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Fakat bilim ve teknolojiye bu gelişmeler, bilim ve ona sahip olanların elinde zaman içinde adeta bir zamanlar kilisenin sahip olduğu baskı ve otoritenin yerini alarak bir baskı aracına dönüşmüştür. Böylece insanın kendi aklıyla yarattığı bilim, onu kendi egemenliği altına almış ve toplumsal baskının aracı olmuştur. Oysa Aydınlanma'nın temelinde gelişme, ilerleme hedefi ve hümanizm ile evrensel değerler doğrultusunda oluşturulmuş mutlu bir toplum fikri vardır. Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde Aydınlanma'nın ürünü olduğu kabul edilen birçok alanda ortaya çıkan olumsuz gelişmeler nedeniyle ileri kapitalizmin bunalımlarının artması, tartışma ve eleştirileri beraberinde getirmiştir.

Aydınlanma'nın üzerine kurulduğu, “Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik” gibi çok temel amaçlardan uzaklaşılması, kapitalizmin belirlediği bu sistem içinde ‘insanın mutluluğu’ hedefinden uzaklaşılması gibi yukarıda da sıraladığımız birçok neden, Aydınlanma'nın başarısız olduğu görüşünün kabulünü getirmiştir. İşte modernizmi ağır biçimde eleştiren postmodernizmin savunucusu Foucault (Kant'ın yukarıda söz ettiğimiz “Aydınlanma Nedir?” adlı makalesine karşılık bir makale yazmıştır), Derrida ve Lyotard gibi postmodern düşünürlerin eleştirilerinin en temel dayanaklarından birisi, Aydınlanma'nın bu hedeflerine

---

<sup>144</sup> Aktaran: Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, Anadolu Üni. Yayınları, Eskişehir, 2013, s. 102.

ulaşılamamış olmasıdır. Onlara göre bu başarısızlık, aslında Aydınlanma ideolojisini kılavuz edinmiş olan modernizm'in başarısızlığıdır.

Nietzsche'ye göre ise 18. ve 19. yüzyıllarda modernleşmenin gelişimini mümkün kılan ne akıl, ne bilim, ne de tarihin ileriye doğru akış düşüncesidir. Aristoteles'ten bu yana akıl, bilginin ortaya çıkmasını sağlayan bir araç olarak kabul edilmiş ve kullanılmıştır. Oysa bilgi edinme sürecinin kaynağında akıl değil, insanın yaşam enerjisi vardır.<sup>145</sup> Nietzsche, Aydınlanma düşüncesini ilk eleştiren Romantik dönem dönem filozoflardan biri olarak, postmodernistlerin öncüsü olmuştur. Nietzsche aynı zamanda Aydınlanmayla birlikte modernizmi de eleştirmiş, modern toplumdaki nihilizmin çözümü için, değerlerin yeniden ele alınmasını, yaşamın bireyleştirmeye karşı yeniden bütünleştirilmesini ve estetiği önermiştir.<sup>146</sup>

18. yüzyılda insanın aklını kullanması, din baskısından kurtularak özgürleşmesi, yücelmesi amacıyla büyük bir iyimserlikle başlayan Aydınlanma hareketi, Herbert Marcuse'un şeyleşme, Erich Fromm'un çürüme<sup>147</sup> diye ifade ettiği yabancılaşmaya dönüşmüş ve bu dönüşüm günümüz postmodernizmde de etkisini sürdürmeye devam etmiştir.

Fakat Özkiraz'a göre;

*Aydınlanmanın temeli ve sayıltıları o kadar kolay terkedilecek bir durum değildir. Çünkü Fransız İhtilali'nden bu zamana kadar Avrupa ve Kuzey Amerika'nın rotasını belirleyen, bugünkü duruma gelmelerinde neredeyse tek bağımsız değişken olarak görülen unsur Aydınlanma'dır. Kaldı ki Aydınlanma'nın espirisi sadece bu ülkeleri değil neredeyse tüm dünyayı etkisi altına almıştır.*<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 54.

<sup>146</sup> S. Bryan Turner, *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, çev. İbrahim Kapaklıkaya, Anka Yayınları, İstanbul, 2002, s. 185.

<sup>147</sup> Emel Binbirçiçek, *J.P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni*, Pales Yayınları, İstanbul 2017, s. 32.

<sup>148</sup> Ahmet Özkiraz, *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2007, s.105.

### 2.1.1.2. Frankfurt Okulu ve Adorno'nun Aydınlanma Eleştirisi

Aydınlanma felsefesinin hedeflediği iyimserlik ve umut, ne yazık ki Alman Nazi kampları ve Avrupa uygarlığının çöküşüyle son bulmuştur. Bu konuda oldukça karamsar tespitlerde bulunan Adorno, Aydınlanma ile başlayan eleştirel aklın tahakkümüne karşı çıkmış ve tahakküm altına alınan doğanın, insandan faşizm ile öcünü aldığını söylemiştir. Aydınlanma'nın doğa üzerindeki tahakküme ve mutluluğu gerçekleştirecek araçları sağlama almaya dayanan karşı konulmaz ilerlemesi, aslında karşı konulmaz bir gerilemeyi getirecektir.<sup>149</sup> Adorno, Horkheimer'la birlikte yazdıkları “Aydınlanma'nın Diyalektiği”nde Aydınlanma'nın nasıl kendi kendini yok ettiğini anlatmıştır.<sup>150</sup> İnsanın amaçlarını gerçekleştirebilmesinin aracı olması gereken akıl, amaç olmuştur. Fakat aklın ön plana çıkması ve kullanılması, bir yandan teknolojinin gelişimi ve modern kapitalist toplumun ekonomik örgütlenişini getirirken diğer yandan da Aydınlanma'nın kendini yok edişinin zeminini hazırlamıştır.<sup>151</sup>

Adorno'nun üyesi olduğu Frankfurt Okulu geleneği bir tür “akıl eleştirisi” olarak okunur. Bu okulun temel özelliği olan eleştiri, ilk kez Horkheimer tarafından “eleştirel kuram” olarak kullanılır. Modern toplum eleştirisinde en çok üzerinde durdukları alan, Aydınlanma'dan bu yana aklın gelişimidir. Horkheimer, aklın eleştirisine başlarken çok önemli bir ayırım yapar: Araçsal (eleştirel-öznel) akıl ve evrensel akıl. Bu ayırım Kant'la başlayan ve Alman felsefesinde önemli yeri olan bir ayırımdır.<sup>152</sup> Fakat Aydınlanma, araçsal akıl ile evrensel akıl arasında var olduğu kabul edilen dengeyi bozmuştur. Dengenin araçsal akıl yönünde bozulmuş olması, modernlik eleştirisinin en önemli gerekçelerinden biri olmuştur. Yaşanılan durumu eleştiren Adorno ve Horkheimer, Aydınlanmanın Dialektiği'nde, “tamamen Aydınlanmış yeryüzünün muzaffer bir felaket saçtığı”<sup>153</sup>ni söylerler. Baudrillard'ın “Kötülüğün Şeffaflığı” adlı eserindeki durum tespiti ve çözümü ise

---

<sup>149</sup> Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi*, çev. N. Ülger, M. Tüzel, E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 14.

<sup>150</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 13.

<sup>151</sup> Adorno, a.g.y., s. 13.

<sup>152</sup> Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s. 33.

<sup>153</sup> Mazhar Bağlı, *Modernizme Direnen Estetik*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 12.



şöyledir; “Dünya çılgın bir seyir aldığına göre, biz de dünyaya ilişkin çılgın bir bakış açısı edinmeliyiz”<sup>154</sup>

Bu noktada Aydınlanma’yı yeni baştan yazan Frankfurt Okulu’nun yaptığı toplumsal eleştiri, bir bakıma modern aklın eleştirisidir. Bu eleştirinin temelinde Aydınlanma’nın getirdiği sonuçlar yatmaktadır. Aydınlanma’nın akli getirmiş olduğu noktada, birey silinmiştir. Bu da yeni bir egemenlik biçimidir; tümelin akıl yoluyla tikel üzerindeki egemenliği.<sup>155</sup> Horkheimer bu durumu, “akıl tutulması” olarak tanımlamıştır. Horkheimer’a göre Aydınlanma filozofları, felsefenin güç kaynağı olan metafizik ve nesnel akli bir tarafa bırakarak aslında gerçekliğin doğasını algılama ve hayatımıza yön veren ilkeleri belirleme aracı olarak akıl kavramını bir yana atmış olduklarını düşünür. Fakat yine de Frankfurt Okulu, Aydınlanmanın bütünüyle baskıcı olduğu ya da araçsal aklın tamamen reddedilmesi gerektiği görüşünde olmamıştır.<sup>156</sup>

Frankfurt Okulu kuramcılarında Habermas, Aydınlanmacı akıl kavrayışı konusunda, bu okulun diğer kuramcıları Horkheimer, Adorno ve Marcuse’da olduğu gibi postmodernistlerden farklı düşünmektedir. O, belli akılcı düşünme biçimlerinin gelişimine ve aklın, toplumsal, özgürleşimci ve aydınlanmacı potansiyeline inanır. Kuşkusuz teknolojik ve bürokratik rasyonalitenin yaygınlaşmasının sömürü ve tahakkümü de beraberinde getirdiğinin farkındadır fakat, bu sorunlara Aydınlanma düşüncesini tamamen reddetmeden çözüm bulunabileceğine inanmaktadır.<sup>157</sup>

### **2.1.2. Modernizm**

Modernizm, 19. yüzyılda Aydınlanma (bazılarına göre Rönesans’la) ve sanayi devrimiyle başlayıp 20. yüzyılın ortalarına dek toplumsal, siyasal, kültürel alanlarda süren yoğun değişim ve gelişmelerin yaşandığı dönemin düşüncesini ifade eder. Modernleşme,

---

<sup>154</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 69.

<sup>155</sup> Dellaloğlu, a.g.y., s. 36.

<sup>156</sup> A.g.y., s. 92.

<sup>157</sup> Suğur ve diğerleri, a.g.y., s. 190.

Aydınlanmaya bağılı olarak oluşan ve yeni bir akıl tanımına dayanan bir projedir.<sup>158</sup> Belli bazı dūřünceler etrafında Őekillenen insanlık tarihinin, modernleşmeyle birlikte pozitivist bir anlayışı merkeze koyması ve akıl temeline dayanmasıyla nesneden özneye yönelmesi, modernizm öncesini temsil eden özneden nesneye giden ve mitolojik bakış açısına sahip bir olgusalılığı kabul eden idealist görüşün terkedilmesini getirmiştir. Bugünkü bilimsel bakış açısının oluşmasında bu gelişmenin olumlu ve önemli bir katkısı vardır.

Aydınlanma filozoflarının ortaya attığı modernlik bir anlamda ‘insanın yeniden keşfi’ olmuştur. Bu bir anlamda öznenin kurtuluşudur. Çünkü insan, kendi potansiyelinin ve aklının farkına varmış ve kendi dışındaki otoritelerden (gelenek, din, kilise Tanrı, vb.) kurtulmanın yolunu arayarak etkin bir duruma geçmiştir.<sup>159</sup> Modern olmak artık düne değil bugüne ve yeni bir dünyaya ait olmak demektir.

Marx Weber gibi bazı dūřünörlere göre modernlik, Ortaçađ’a ya da feodalizmi izleyen çađa gönderme yapan tarihsel bir dönemleştirme terimidir<sup>160</sup>ve modern toplumları önkelerden ayıran özellik, aklın etkin kullanımının ortaya çıkışıdır. Kapitalizm ve demokrasinin ortaya çıkışıyla gündelik hayat rasyonelleşirken dünya aklın, bilimin etkisiyle gizemli ve büyüsel niteliklerini yitirir.<sup>161</sup> Çünkü artık gerçeklik değişmiş, sembolik ve dinsel anlamlarından uzaklaşmıştır. Fakat efsane ve mitlere dayalı kaos ortamından akıl yoluyla yeniden Adorno’nun da işaret ettiği gibi “şeyleşmiş” bir toplum ve onun kültürel hayatına<sup>162</sup> varan bir döneme ulaşılmış olması, temelde bir şeylerin yanlış gittiği gerçeğini de ortaya koymaktadır.

Modernitenin savunucularından olan Durkheim için modern dünya, Weber gibi büyüü bozulmuş bir dünya değildir. Toplum, bir organizma gibi işler ve insanlar arasındaki organik bir dayanışma ve iş bölümü temeline dayanır. Ritüeller, dinsel inanışlar toplumsal dayanışmanın bağlayıcı unsurlarıdır. Aydınlanma ile birlikte geleneksel olanın

---

<sup>158</sup> Bağlı, a.g.y., s. 87.

<sup>159</sup> Özkiraz, a.g.y., s. 15.

<sup>160</sup> Steven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, çev. Mehmet Küçük,, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 15.

<sup>161</sup> Suğur ve diğerleri, a.g.y., s. 123.

<sup>162</sup> Bağlı, a.g.y., s. 92.

terkedilmesi, yeni bir tarih anlayışını getirmiştir. Bu anlayışa göre yeni olan iyi ve tarih doğrusal, ilerlemeci olduğu gibi, insan da aklıyla bu sürecin aktif öznesidir. Dolayısıyla modern, yeni ve bugünü temsil ederken, modernleşme, eski ve gelenekselin inkarı ve tarihsel olarak sürekli değişim ve gelişmeyi ifade eder.

Habermas ise Marx, Durkheim, Weber ve Parsons gibi klasik düşünürleri eleştirir. Rasyonelleşmenin bu dönemde çok dar bir anlamda ve sadece araçsal akıl üzerinden ele alındığını oysa ahlaki değerlerin evrenselleşmesi ile bütünleşmiş bir iletişimsel rasyonelliğin sorunların çözümünü sağlayabileceğini savunmuştur.

‘Modernizmin peygamberi’<sup>163</sup> Nietzsche gibi modernliğin yoğun eleştirisini yapan ve bugünün postmodern bir dönem olduğunu belirten ‘Postmodernitenin peygamberi’<sup>164</sup> olarak tanınan Bauman, modern düşünce’nin, dünyanın değiştirilebileceği fikriyle birlikte doğduğunu ve modernliğin kesinlikle modernizm olmadığını ileri sürer. Onun için modernizm felsefe, edebiyat ve sanatta postmodern durumun ilk belirtilerinin görülebileceği bir akımdır. Bauman, 17. yüzyılda başladığını söylediği modernliğin kültür anlayışını ‘Bahçe Kültürü’ne benzetir.<sup>165</sup> Çünkü modern kültür kendi ideallerini oluşturmuş, neyin iyi, neyin kötü neyin yararlı neyin zararlı olduğunu tasarlamıştır. Dolayısıyla bahçe kültürü olarak neyin yabancı ot, neyin haşarat olduğunu da belirlemiş ve bu doğrultuda doğal olarak bahçedeki yabancı otların yok edilmesi gerektiği fikrini benimsemiştir. Modern anlayışta, yabancı otlardan arındırma, yıkıcı değil, yapıcı bir etkinlik olarak değerlendirilir.

Modern dönemde, bilim ve teknoloji, insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelmiş ve modernliğin tarihi, aklın araçsallaşmasının tarihi olmuştur. Modernizmin temel kavramı olan akıl ve herşeyin rasyonel ölçüler içerisinde yürütülmesi, postmodernizmde aklın tükenmişliği olarak değerlendirilmiştir.

Aklın verili olanı olumluyla dönüştürme ve bilimsel bilginin adı, modernizmin kurucu ideolojisi olan pozitivistiktir. Pozitivistik (ampirizm ya da bilimcilik), Frankfurt Okulu ve özellikle Horkheimer tarafından ağır biçimde eleştirilmiştir. Horkheimer

---

<sup>163</sup> Turner, a.g.y., s. 184.

<sup>164</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 77.

<sup>165</sup> A.g.y., s. 82.

pozitivizmi, bir bilgi ya da bilim felsefesi olarak ele almış ve üç nokta da eleştirmiştir. İlki, pozitivizmin, faal insanı, olgu ya da nesnelere olarak düşünmesi, ikincisi, dünyayı sadece deneyimle kavraması ve üçüncü eleştirisi de öz ile görünüş arasında ayırım yapmamasıdır.<sup>166</sup> Okulun pozitivizm eleştirisi, 20. yüzyılın sanayi toplumlarının ayırt edici özelliği olarak bilimsel ya da teknolojik ussallığın eleştirel değerlendirilmesiyle birleştirilmiştir.

### 2.1.3. Postmodernizm

Postmodernizm, 1970'li yıllardan bu yana yaygın olarak kullanılan, fakat asıl 1960'lar ile 1990'lar arasında etkili olup modernizm süreci içinde oluşup gelişmiş ve "modernizm sonrası" anlamına gelen yeni fakat tartışmalı bir kavramdır. Postmodernizm tartışmalarındaki eleştiriler iki yönlüdür. Olumsuz eleştirilerin yoğunluğunun yanında, olumlayıcı olanları da mevcuttur. Bu iki eğilim olumlayıcı-özgürleşimci ve şüpheci-eleştirel postmodernistlerdir.

Postmodernizme eleştirel yaklaşanlar, ya Guattari gibi postmodernin geçici bir heves ya Britton gibi aldatıcı yeni bir söylem olduğu ya da Habermas'ın savunduğu gibi özgürleşimci modern teorileri ve değerleri değersizleştirmeye niyetli başka bir muhafazakar ideoloji olduğunu savunurken, Baudrillard, Lyotard, Harvey gibi günümüz postmodern teorisyenleri bugünkü yüksek teknoloji medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir postmodern toplumu ve yeni bir tarihsel çağı yaratmakta olduğunu ileri sürerler. Postmodernizmle bütünleşen Lyotard'a göre, söz konusu yeni çağı belirleyen temel faktör, yeni bir bilgi anlayışı<sup>167</sup> ve bu anlayışın postmodern toplumlarda nasıl konumlandırıldığı konusudur.

Bir Marksist ve modernist olan Terry Eagleton, postmodernizmi eleştirirken olumlu bulduğu yanlarını da ortaya koyarak postmodernist olmanın, modernizmi kesin olarak

---

<sup>166</sup> Tom Bottomore, *Frankfurt Okulu*, çev. Ü.Hüsrev Yolsal, Say Yayınları, Ankara 2013, s. 18.

<sup>167</sup> Best, Kellner, a.g.y., s. 16.

geride bırakmak anlamına gelmediğini söyler. Eagleton, postmodernizmin çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunurken, postmodernliğin özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırdığını belirtir. Eagleton'a göre postmodernlik, aydınlanmanın klasik hakikat, akıl, kimlik, nesnellik, evrensellik nosyonlarından kurtuluştur. Eagleton, bilimsel açıklama ve büyük anlatılardan kuşku duyan fakat bu nosyonlara karşılık, dünyanın olumsal, temelsiz, istikrarsız, belirsiz niteliklerden ibaret olduğunu bildirir ki bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimlik konusunda belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler.<sup>168</sup>

Fredric Jameson (1934-) yaklaşımı daha farklıdır. O, bizlerin bugün çağımızda, daha homojenleştirilmiş bir modernleşme sürecini yaşadığımızı düşünür. Her şey ilerleme ve akılcılaştırmanın gerektirdiği şekilde sürmektedir. Jameson, modernizmin, tamamlanmamış bir modernleşme durumu şeklinde tanımlanabileceği ya da postmodernizmin, modernizmin kendisinden daha modern olduğu savını olumlayabileceğimizi<sup>169</sup> belirtir. Jameson, postmodernizmi ne alkışlamanın ne de reddetmenin mümkün olmadığını söylemiştir. Kendisi, postmodernizmin en bilinen teorisyeni olmasına rağmen, postmodernist değildir ve çalışmaları daha çok postmodern düşüncenin yadsınmasına yönelik olmuştur. Jameson, postmodernizmle toplumsal gelişme sürecinde, yeni bir aşamaya girildiğini düşünmektedir. O, modernizmi tekelci kapitalizm, postmodernizmi de II. Dünya Savaşı sonrası geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlar. Yani kapitalizmin gelişme süreci içinde ortaya çıkan yeni bir aşama söz konusudur ve postmodern, bu aşamanın baskın kültürünü tanımlayan bir kavram olarak kullanılmaktadır. Jameson, postmodern kavramını, Marksizm bağlamında ele alırken, Baudrillard, Lyotard, Delueze gibi Fransız postmodernistleri, kapitalizm ile hiçbir bağlantısı olmayan yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.<sup>170</sup> Buna karşın Jameson, postmodernizmi kapitalist toplumun gelişimindeki bir aşama olarak görmekte ve postmodern dediğimiz dönemin, kapitalizmin küresel ölçekte üçüncü genişleme aşaması

---

<sup>168</sup> A.g.y., s. 11.

<sup>169</sup> Fredric Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. N. Plümer, A. Gölçü, Nirengi Kitap, Ankara, 2008, s. 423.

<sup>170</sup> Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 47.

olduğunu ifade etmektedir. Yani geç kapitalizm ya da çokuluslu kapitalizmin kendisidir.<sup>171</sup> Bu süreç gerçeklikle ilgili yoğun tartışmalar sürecidir.

Habermas, postmodern eleştirilerin çoğuna katılmakla birlikte genel olarak postmodernizmi, insanı özgürleştirici değer ve kuramları geçersiz kılmaya çalışan, tutucu ideolojinin yeni bir yorumu olarak değerlendirmiştir.<sup>172</sup> Habermas dile dayalı evrensel bir uzlaşım peşindedir ve sınırlarını Aydınlanma ilkeleri çerçevesinde çizdiği modernist bir bakış açısıyla, modernliğin bir kere ve bütün zamanlar için dondurulmasını istemektedir.

Habermas, sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırları tahrip etmeye çalıştıkları için postmodernist Foucault ve Derrida'yı “genç muhafazakarlar” diye niteleyerek modernizmin tamamlanmamış bir proje olduğunu savunmuştur. Habermas'ın Foucault ve Derrida'ya yönelttiği eleştirinin nedeni, onların özerk alanlar arasındaki sınırları ve böylece bütün modernlik anlayışını yıkmak istediklerini düşünmesinden kaynaklanır. Çünkü Habermas, Aydınlanma tarafından formüle edildiği şekliyle modernlik projesinin, nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak ve özerk bir sanat geliştirme çabası<sup>173</sup> ve hedefi olduğunu ileri sürmüştür.

Postmodernlik konusunun en önde gelen savunucularından olan İhab Hassan aslında bir anlamda tartışmalara noktayı koyar nitelikte, postmodernizmin modernden sonra gelen yeni bir çağ ya da dönem anlamına gelmediğini, postmodernizmin de başka herhangi bir dönem veya üslup kadar melez olduğunu<sup>174</sup> belirtir. Postmodernistlerin üzerinde anlaştıkları en önemli konu her türlü otoriteye karşı olmalarıdır. Modernizmin temel göstergelerinden olan birlik yerine çeşitliliği, sentez yerine farklılığı, basitleştirmek yerine karmaşıklığı yeğlemişlerdir. Dönemin bu özellikleri dönemin sanatına da yansımıştır.

Modernizmin sonu olup olmaması bağlamında “soncu düşünce”, postmodernizme çok uyan bir kavramdır. Geleneksel otorite ve geçmişin, düşünce ve davranışlarımız

---

<sup>171</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 67.

<sup>172</sup> Şaylan, a.g.y., s. 33.

<sup>173</sup> Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 143.

<sup>174</sup> Kumar Krishan, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınları, Ankara, 2013, s. 171.

üzerindeki hakimiyetine son verme, örneğin Foucault'nun "öznenin ölümü" dediği, hümanist gelenek içinde şekillenen ve sonsuz bir ilerleme düşüncesine sahip insan anlayışının ölümüdür.<sup>175</sup>

Postmodernizmin ayırt edici özelliklerinden biri olarak Amerikalı siyaset kuramcısı Francis Fukuyama'nın 1992 yılında yazdığı "Tarihin Sonu ve Son İnsan" adlı kitabı ile başlattığı bir tartışma olan "sonculuk", postmodern dönemde çok etkili olmuş ve sanatın sonu, yazarın, öznenin, ideolojinin, Marksizmin, hümanizmin sonu gibi birçok alana yayılmıştır. Örneğin tarihin sonunu ilan eden Fukuyama'ya 'büyük anlatıların sonu'ndan söz eden Lyotard da katılmıştır. Lyotard'ın bu tanımlaması, adeta postmodernizmin özeti niteliğindedir.

### **2.1.3.1. Büyük Anlatılar'ın Sonu**

Lyotard'da üst-anlatıların ölümü, evrensellik kuramı'nın ölümü anlamında kullanılmıştır. Onun 1979'da yazdığı "Postmodern Durum" adlı kitabı bu konu üzerinedir ve postmodern bakışın belirleyici niteliğini dile getirir.<sup>176</sup> Söz konusu kitapta, gelişmiş batılı toplumlarda 19. yüzyıldan beri süregelen bilim, sanat gibi kültür alanlarının büyük bir dönüşüm içinde olduğu ve bu dönüşümün postmodern olarak tanımlanabileceği üzerinde durulmuştur.<sup>177</sup> Lyotard'ın kitabında öne sürdüğü gibi artık modern çağın meşrulaştırıcı 'büyük anlatıları' ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist ilerlemeci tarih inancının sonu gelmiştir. Çünkü bilimde, sanatta ve anlatılarda, oyunun kurallarının şartlarındaki değişim, "postmodern durum"u yaratmıştır. Söz konusu büyük anlatılar; Aydınlanma, Marksizm, Hıristiyanlık, modernite, ilerleme gibi evrensel hedefleri olan anlatılardır. Fakat bu saydıklarımızın yanısıra modern toplumların hedefi olan insanlığın ilerlemesi için teknolojiyi geliştirmek ve kullanmak, hayat standartlarını yükseltmek gibi üst-anlatılar, bireyin tahakkümüne yarayan otoriter birer sisteme dönüşmüşlerdir.

---

<sup>175</sup> Stuart Sim, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Everest Yayınları, çev. K. H. Ökten, İstanbul, 2000, s. 15.

<sup>176</sup> Sim, a.g.y., s.15.

<sup>177</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 61.

Ortaya çıkan yeni durumu belirleyen temel ölçüt, bilginin konumudur ve postmodern durumda artık yeni bir bilgi anlayışı geçerlidir.<sup>178</sup> Çünkü bilginin 19. yüzyıldan beri kabul edilen “bilimsel bilgi” konumu değişmiştir. Oysa aslında varolan ama bilimsel bilginin gölgesinde kalmış ve tüketilmiş olan “anlatısal bilgi” ve onun getirdiği bütüncül bir gelenek yok olmuştur. Lyotard’a göre modern toplumun (sanayi toplumunun) ve Aydınlanma’nın özgürlük, adalet, mutluluk gibi “büyük anlatılar”ının öneminin, teknolojinin gelişmesi sonucunda, postmodern dönemde giderek azalmasıyla oluşan yeni durum, yeni bir bilgi algısını gerektirmiştir. Bu, “Postmodern bilgi” dir.

Toplumların postmodern çağa girmeleriyle beraber bilginin konumunun değişmesi, bu çağda bilginin satılmak için üretilmesi ve tüketilmesini beraberinde getirmiştir. Bilgi kendinde amaç olmaktan uzaklaşarak metalaşmıştır. Bilginin ticarileşmesi ve bilgi teknolojilerindeki dönüşüm, devletin büyük şirketlerle ve sivil toplumla olan ilişkilerini de dönüştürecektir. Böylece Lyotard, öğrenimin de para gibi bir değer haline geleceğini, artık ayrımın bilgi ve cehalet arasında değil, harcama bilgisi ile yatırım bilgisi arasında yapılacağı<sup>179</sup>nı söylemektedir.

Lyotard, bu sorunun çözümünü dil üzerinden Wittgenstein’in “dil oyunları” anlayışını geliştirerek çözmek ister. Metnin ne anlattığından çok nasıl iletildiği ve nasıl tepkiler yarattığı önemlidir. Yeni bir anlatısal dil, sorunu çözecektir.

Lyotard’ın Quebec hükümetinin kendisinden istediği bir rapor üzerine yazdığı “En Gelişmiş Ülkelerde Bilgi Üzerine Rapor” adlı bir metin olan “Postmodern Durum”, postmodern ve postendüstriyel toplumlarda devletlerin üretim kapasitelerinin artırılmasında bilginin gitgide artan önemini vurgulamasının yanı sıra gelişmiş toplumlarla, gelişmekte olan toplumlar arasındaki farkın her geçen gün artacak olmasına dair iddiaları oldukça ses getirmiştir.<sup>180</sup>

Her şeyin, satın alınabildiği ve ticari bir meta haline getirildiği piyasa kültürü sayesinde modernleştirme ve tek tipleştirme yoluyla şeyleştirildiği günümüzün kapitalist

---

<sup>178</sup> A.g.y., s. 61.

<sup>179</sup> Baran ve diğerleri, a.g.y., s. 63.

<sup>180</sup> Akay, a.g.y., s. 36.



dünyasında, postmodernizmin ne olduğuyla ilgili kesin tanımlamalar yapılamamasının oluşturduğu “belirsizlik”, postmodernizmin etkisini ve güncelliğini artıran bir faktöre dönüşmüştür ve sanatta da karşılığını bulan bu durumda postmodernizmin sahip olduğu ikilemin yani bir tarafta özgürleştirici diğer tarafta ise tutucu bir yaklaşımın varlığı kaçınılmaz bir gerçek olarak görünmektedir.

Postmodernizm, modernizmin tersine Aydınlanma karşıtı bir tutumdur. Aydınlanma'nın ve Aydınlanma'nın temel kavramı olan aklın kullanımına dayanan bir tür rasyonelliğin geçerli kılınması ve modernizmin bu rasyonalite üzerinden gelişmesi, teknolojinin refahla birlikte büyük acı ve olumsuzlukları da beraberinde getirmesinin oluşturduğu tepki postmodernizmi yaratmıştır. Genellikle sanat gibi kültürel alanlarda somutlaşan bu tepki, bir yandan postmodernizmin yeni bir düşünce, akım, dönem olarak ortaya çıkışının kabulünü getirirken, diğer yandan öncenin içinden doğması nedeniyle de modernizmin bir devamı olması gerçeğinin kabulünü gerekli kılmaktadır.

Vattimo'nun bu konudaki görüşü ise şöyledir:

*Post-modernlik, tarihin farklı ve yeni bir safhasından ziyade 'tarihin sonunu' ifade eder. Dolayısıyla modernliğin sona erdiği tarihsel dönemi belirlemeye çalışan her çaba başarısız olmaya mahkumdur; zira modernlik ile post-modernlik aynı kavramsal ve tarihsel mekânda beraber varolmak zorundadır; ve bu 'özel eleştirel ilişki' içerisinde post-modernlik, modernliği tümüyle geride bırakamaz.<sup>181</sup>*

Yapılan açıklamalardan sonra görüleceği gibi, postmodern ve dolayısıyla postmodernizm kavramının üzerinde tam olarak anlaşılmalı ve genel kabul görmüş ortak bir tanımı ve anlamının net olarak ortaya konulamadığı açık olup kafa karıştırıcılığı halen günümüzde de sürmektedir. Aynı ikilem bazı sanatçı ve sanat üretimlerinin de dönemsel konumlandırılmalarında yaşanmaktadır. John Cage, bunlardan biridir.

---

<sup>181</sup> Gianni Vattimo, *Modernliğin Sonu*, çev. Şahabettin Yalçın, İz Yayıncılık, İstanbul, 1991, s. 20.

Buraya kadar olan bölümde, sanatı, sanat yapıtını ve dolayısıyla müzik yapıtını üzerine konumlandıracağımız tarihsel, düşünsel ve toplumsal altyapıyı ortaya koymaya çalıştık. Şimdiki bölümde bu yapının oluşturduğu sanat anlayışlarının postmodern sanat/müzik yapıtına nasıl yansıdığı üzerinde duracağız.

## 2.2. POSTMODERN DÖNEMDE SANAT ve SANAT YAPITI/ESTETİK OBJE

Günümüzün sanatı olan postmodern sanat, sanat tarihi boyunca uzun yıllar içinde değişerek şekillenmiş, sanat, estetik ve güzel anlayışlarının geldiği son noktadır. Bu değişimler hep mevcut dönem ve akıma bir tepki ya da eleştiri kısacası öncekini red etme, başka bir açıdan yaklaşma, eksik kalan bir yanı-yönü tamamlama ve yeni-farklı olanı arama biçiminde ortaya çıkmıştır. Postmodernizm de aynı şekilde modernizm eleştirisini Aydınlanma eleştirisini üzerinden yapar.

Modern sanatta da bu anlayış geçerlidir. Yeni'yi arayan, sürekli ve hızlı değişimler çağı olarak modernizm, modernizm öncesi sanattan modernist sanata, resmin mimetik özelliklerinden mimetik olmayan özelliklerine geçiştir. Bu dönemde resmin temsil nitelikleri, modernist öncesi sanatta birincil iken, modern sanatta ikincil olmuştur. Modernizm, yeni bir bilinç düzeyine yükseliştir<sup>182</sup> ve temsil araçları üzerine düşünmenin, temsil araç ve yöntemlerinden daha önemli olduğunu vurgulamak ister. Bu dönemde geleneksel olanın reddi ve yeni arayışlar, modernizmin sanat, güzel algısının sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Bu algı değişimi, değişik sanat akımlarının sanat anlayışları biçiminde ortaya çıkar. Değişimin kanıtı da ortaya konan sanat yapıtlarıdır.

### 2.2.1. Modern Sanat ve Belirleyicileri

Sanat, duygu, düşünce ve tasarımların farklı yaratıcı etkinliklerle yarar kaygısı gütmeyen ortaya konulmasıdır fakat sanat'ın tanımı, algısı ve anlamı modernizmle birlikte

---

<sup>182</sup> C. Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 31.

değişmeye başlamıştır. Örneğin Ahmet Cevizci, belli bir güzelliğin, bir estetik değer, bir düşüncenin ortaya konmasındaki yöntem ve tekniğe sanat denildiğini ve sanatın temel işlevinin güzeli ortaya koymak, güzellik yaratmak için estetik duyguyu yansıtacak biçimde beceri, duygu ve düşüncenin kullanılmasıyla bağlantılı öznel bir faaliyet<sup>183</sup> alanı olduğunu belirtir. Fakat modernizm ve modern sanatla bu bakış açısı değişmeye ve sanatın en temel amacı olan güzel'i arayış hedefinden uzaklaşmaya başlanmıştır. Görünmeyeni anlayabilmek için görülene başvurmak zorunda olan sanatçının, kendi doğasına karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanat, onun var olana bir karşı çıkışı ve varlığa meydan okuyuşuna dönüşmüştür. Yeni bir gerçeklik yaratmak olan sanat, düşle gerçek arasında kurduğu köprüde, akıl-akıldışı, düş-gerçek, imge-nesne arasında bağı<sup>184</sup> gelenekselin yerine yeni olanı koyarak kurmayı deneyimlemeyi seçmiştir. Aslında Platon'dan itibaren sanatla güzel arasındaki bağı izini sürmenin ilk sorusu olan "Güzel Nedir?" (*Ti esti to kalon*) sorusunun<sup>185</sup> yanıtı, zaman içinde sürekli değişmiş ve farklı nitelikler üzerinden tanımlanmıştır. Çünkü sanat yapıtını değerlendirme kriteri olan güzellik algısı ve ölçütü değişmiştir. Örneğin Aristoteles'e göre sanat bir '*techne*' olarak kabul edildiği için teknik, güzel ise metafizik bir şeydir.<sup>186</sup> Dolayısıyla Antik dönemin sanat anlayışı ile modernizmin başlangıcındaki ve biz Kant sonrası kuşakların sanat ve estetik anlayışının temelini oluşturan Kant'ın estetik yargı tanımındaki, 'ereksiz ereklilik' arasında, taban tabana zıt bir anlayış<sup>187</sup> söz konusudur.

İlk modern düşünür Descartes'<sup>188</sup>in estetik konusunda yapmak istediği şey, gören ile görüleni yani gören özne ile görülen nesneyi birbirinden ayırmak olmuştur. Onun için yansımalar ile aynalar üzerine düşünmenin gereği yoktur.<sup>189</sup> Descartes'in bu görüşünün tersine Kant için, genel olarak bir nesnenin tasvirinde, tasvirin nesneyle değil özneyle ilişkisini yaratan şey, tasvirin estetik doğasıdır.<sup>190</sup> Dolayısıyla bir objenin güzel olduğunu

---

<sup>183</sup> Aktaran: Bağlı, a.g.y., s. 8.

<sup>184</sup> Bağlı, a.g.y., s. 95.

<sup>185</sup> Tunalı, *Grek Estetik'i*, s. 25.

<sup>186</sup> France Farago, *Sanat*, çev. Ö.Doğan, Doğubatu Yayınları, Ankara, 2006, s. 52.

<sup>187</sup> Jusdanis, a.g.y., s. 136.

<sup>188</sup> Descartes'in ilk kitabı, 1618 yılında yazdığı *Compendium Musicae* (Kısa Müzik)'dir.

<sup>189</sup> Farago, a.g.y., s. 102.

<sup>190</sup> A.g.y., s. 116.

söylediğimizde, o objeyi beğenmişiz demektir. Kant, öznenin duygularından bağımsız bir güzelliğin, kendi başına bir anlamı olmadığını düşünür. Hoşlanma veya hoşnutsuzluk, bu duyguları uyandıran dışsal şeylerin özelliklerinden çok, her insanın bu şeylerin uyandırdığı hazzı ya da acıyı duyma yatkınlığına dayanır.<sup>191</sup> Bu nedenle güzelin analizi, algılanan nesnenin değil algılayan öznenin bakış açısıyla gerçekleşir.<sup>192</sup>

Kant, Rönesans'ın kuramsallaştırdığı ve uyguladığı şekliyle, dünyanın resim aracılığıyla keşfine karşı çıkmıştır. Çünkü Rönesans'a gelindiğinde, insan, kendi gücünü farketmiş ve özgürleşmiştir. Leonardo da Vinci, 16. yüzyılın başlarında “insan dünyanın modelidir”<sup>193</sup> der. Artık insan, pasif bir biçimde doğayı taklit etmek yerine ona zekasını ve ruhunu katan bir yaratıcıdır. Böylece Ortaçağ'ın skolastiğiyle şekillenmiş imge yerini, sanatçının kendi kişisel gözlem ve deneyimlerinin ürünü olan subjektif bir bakışa bırakmıştır. İlk sanat kuramının başladığı Rönesans'ta sanatçı, Rönesans Sanatı'na, keşfettiği doğrusal perspektif<sup>194</sup>li kompozisyon ile yeni bir yön kazandırır. Modern sanat temsilcileri ve günümüz sanatçısı ise yeni keşiflerle sanata çok daha farklı bir yön kazandırma peşinde perspektif yerine daha çok kavramlarla yoluna devam etmektedir.

Avrupa'da 19. yüzyılının sonlarında belli estetik anlayışlar doğrultusunda gelişmiş bir dönemi ifade eden modernizmde, ‘modern’ sözcüğü hem bir tarzı tanımlar hem de bir zamansal anlam içerir. Sanat tarihi açısından ele alındığında genellikle, 1860-1970 yılları arasındaki dönem modernizm olarak kabul edilirken, dönemin üslubu da Modern Sanat olarak kabul edilmiştir. Perry Anderson, bir estetik akımın adı olarak ilk kez “modernizm” sözcüğünü, 1890'da Nikaragualı şair Ruben Dario'nun kullandığını<sup>195</sup> belirtir. Ancak “Modernliğin Sonu” adlı eserin yazarı Vattimo, modernliği çok daha eskilere dayandırarak, Descartes'tan günümüze kadar olan dönemi kapsadığını<sup>196</sup> söyler.

---

<sup>191</sup> Immanuel Kant, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, çev. Ahmet Fethi, Hil Yayın, İstanbul, 2010, s. 7.

<sup>192</sup> Farago, a.g.y., s. 117.

<sup>193</sup> A.g.y., s. 117.

<sup>194</sup> A.g.y.,s. 75-77.

<sup>195</sup> Perry Anderson, *Postmodernite'nin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 9.

<sup>196</sup> Vattimo, a.g.y., s. 19.

Aydınlanma'nın aklın kullanımını, her şeyin temeline koyması, sanatın algılanışını da doğal olarak etkilemiş ve değiştirmiştir. Aklın kullanımı bilimin gelişimini getirirken, bilimin gelişimi, toplumsal dönüşümü ve değişimi getirmiştir. Bugün tartışılan bu değişim ve dönüşümün niteliğidir. En çok eleştirdikleri ve eleştirirken sorumlu tutarak suçladıkları Rönesans'ın etkisinde gelişen modern sanat, geleneksel olanın tamamen reddi anlayışına sahiptir. Modern kapitalist toplumun ekonomik örgütlenişi, söz konusu sonucu hazırlamış ve kaçınılmaz kılmıştır. Çünkü kapitalizmde, üretim sadece piyasa içindir; mallar, insan ihtiyaçlarını, arzularını karşılamak için değil, daha fazla sermaye sağlamak için üretilir.<sup>197</sup> Sanat da bir meta türüdür <sup>198</sup>ve tüketilmelidir. Seri üretim gibi nedenlerle sanatın meta niteliğinde de değişimler başlamıştır. Aslında yeni olan şey, sanatın metalaşması değil, sanatın kendi özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim mallarının arasında yerini gururla almasıdır. Çünkü sanatın varlığı eskiden beri ancak burjuva sanatı biçiminde var olmasıyla mümkün olabilmiştir ve sanatçılar, 18. yüzyıla kadar sipariş sahiplerinin himayesinde, onların emrinde sanatlarını yapmışlardır.<sup>199</sup>

Sanat, kendi döneminin bir ifadesi olmasının yanı sıra aynı zamanda “her dönemin sanatı, kendinden sonra gelecek olan tarihe bir göndermedir.”<sup>200</sup> Lev Troçki'ye göre, “Sanatta her yeni eğilim, başkaldırıyla başlamıştır”<sup>201</sup>. Buna en iyi örnek Duchamp'tır. Duchamp, başkaldıran bir geleneğin başlatıcısı ve ilk örneği olmuştur. Duchamp'tan sonra Warhol, alışılmış sanat ve sanat yapıtı algısını altüst etmiştir.

Modern sanatın estetik anlayışı, klasik sanatın yansımacı estetiğini yadsımıştır ve modern sanat savunucuları, sanat yapıtlarının tarihsel belge olmadıklarını, sanatçının duygu ve yorumlarını kısaca sanatçının özgünlüğünün yansıtılması gereğini savunmuşlardır.<sup>202</sup> Modern sanat, kübistlerle nesneye yeni bir yaklaşım geliştirmiş ve yeni arayışların doğmasını sağlamıştır.

---

<sup>197</sup> Jusdanis, a.g.y., s. 14.

<sup>198</sup> A.g.y., s. 96.

<sup>199</sup> A.g.y., s. 95.

<sup>200</sup> S.Harun Özdemir, *Sanat Öldü, Yaşasın Sanat*, Hel Yayınları, Ankara, 2014, s.101.

<sup>201</sup> Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. E.Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 39.

<sup>202</sup> Şaylan, a.g.y., s. 93.

Modernizmle birlikte ilk olarak 1330’lu yıllarda Giotto’yla başlayan perspektif terk edilmiştir. Modernizm öncesinde ressamlar, insanları, manzara ve tarihi olayları aynen göze görüldüğü gibi resmederek dünyayı, onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeyi benimsemişlerdir. Fakat modernizmle birlikte temsilin koşulları merkeze oturmuş ve sanat, kendi kendinin süjesi olmuştur. Ünlü Amerikalı modernist eleştirmen Clement Greenberg, 1960’ta “Modernist Resim” adlı ünlü makalesinde, “modernizmin özü, bir disipline özgü yöntemlerin, tam da disiplini eleştirmek için kullanılmasında yatıyor; altını oymak için değil, yetkinlik alanındaki yerini daha da sağlamlaştırmak için”<sup>203</sup> diyor. Greenberg, bu açıklamasında görüldüğü gibi kendisine ilk gerçek modernist dediği, eleştirinin araçlarını ilk eleştiren Kant’ı örnek almıştır. Çünkü o, Kant’ın, felsefenin bilgimize katkıda bulunmaktan çok, bilginin nasıl mümkün olduğu sorusuna cevap verdiğini düşünüyordu. Resimde de benzer bir anlayışla şeylerin görünüşlerini temsil etmekten çok, resmin nasıl mümkün olduğu sorusuna yanıt vermek önemliydi. Greenberg, bu durumda sorulması gereken asıl soruyu yani ”Resim sanatını temsil odaklı gündeminden saptırıp temsil araçlarının, temsilin nesnesi haline geldiği yeni bir gündeme sokan ilk ressam kimdi?”<sup>204</sup> sorusunu soruyor. Bu soruya verilen farklı cevaplar olabilir fakat ortak kanı, Modern Sanat’ın 1860’larda İmpresyonist/İzlenimci Manet ile başladığı ve 1960-70’lere kadar sürdüğü yolundadır.

Bu bölümde Modern Sanat’ı oluşturan İmpresyonizm, Ekspresyonizm ve Avangard Sanat akımlarını ele alacağız. Bu akımların özelliği, Postmodern dönem müziğinin oluşumu açısından da önemli olmalarıdır.

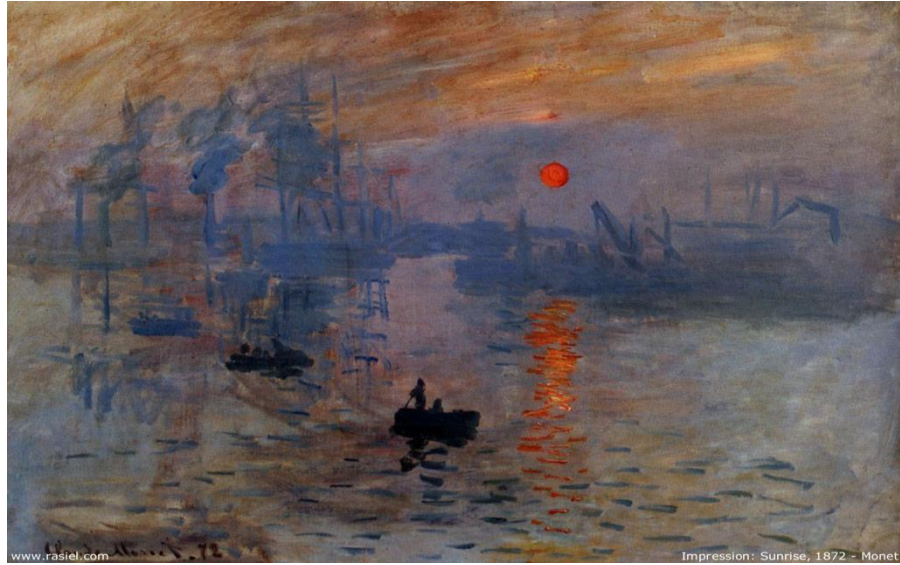
### ***2.2.1.1. İmpresyonistler (İzlenimcilik)***

Tarihsel süreç içinde baktığımızda ilkel dönemde ve Ortaçağ’da sanata metafizik yaklaşım, sanatın anlamını, biçimini şekillendirmiştir. Fakat 19. yüzyılın sonlarında modernizmle birlikte resim sanatında ortaya çıkan köklü bir değişim bu durumu

<sup>203</sup> Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, s. 29.

<sup>204</sup> A.g.y., s. 30.

değiştirmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi resimde Claude Monet'nin (1840-1946) 1874'te sergilenen "Impression" yani "İzlenim: Gün Doğumu" (Resim: 6) adlı tablosundan esinlenerek başlayan İzlenimcilik (İmpresyonizm) akımı, sanata farklı bir bakış ve yenilik getirmiştir. Ressamın atölye yerine açık havada, güneş ışığı ve gölgeleri kullanarak o an gördüğü manzaranın izlenimini tuvaline aktarması ile oluşan bu yeni tarz resimde, konu ve perspektif gibi çok önemli resim elamanları ikinci plana itilmiştir. 1876 yılına ait bir dergide İmpresyonistlerden şöyle söz ediliyor: "... Bir tuval parçası alıyorlar, bir de boya ve fırça, tuvale rasgele birkaç renk lekesi atıyorlar, ortaya çıkan şeye de imzalarını basıyorlar."<sup>205</sup>



Resim 6 : Claude Oscar Monet, İmression: Sunrise, 1872<sup>206</sup>.

İzlenimcilik akımı Monet'in tablosundan kaynaklansa da asıl akımın başlatıcısı 1860'ların İmpresyonistlerinden Edouard Manet'dir (1832-1883). Manet, gerçekçi Courbert'ten sonra İzlenimciliğe geçişte, çok önemli bir yere sahiptir. Manet, 19. yüzyılın modern yaşamını tablolarına konu seçen ilk ressamdır ve Greenberg'ün gözünde de modernist resmin Kant'ıdır. Çünkü seçilen konular ve kullanılan teknikler o gün için çok

<sup>205</sup> Ernst Hans Gombrich, Sanatın Öyküsü, çev. E. Erduran, Ö. Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 519.

<sup>206</sup> <https://birazresimtaniyalim.blogspot.com.tr/2015/05/izlenim-gundogumu-impresion-sunrise.html> (06.11.2017, 11.40)

çarpıcı ve cesur adımlardır. Manet'in "Olympia"sı ve "Kırda Öğle Yemeği" bu cesur adımların ilk örnekleridir ki sergilendiklerinde kışkırtıcılıklarıyla büyük etki yaratmışlardır.

İzlenimciler, günlük yaşamdan sahneler seçerek farklı renk etkilerine odaklanarak yaptıkları resimlerle konunun yerine ışık ve renk önceliğini vurgulamışlardır. Bu nedenle figürden ve ayrıntıdan uzaklaşarak anın kısa sürede bizzat resmedilmesi gereğinin sonucu, esere bakanda bir bitmemişlik etkisi bırakmaktadır. İmpresyonistler yarım kalmış izlenimi veren eserleriyle, izleyiciyi resme ve sanatsal üretim sürecine dahil ederek onların hayal gücünü etkin kılıp eseri tamamlama görevini izleyiciye bırakmışlardır. Oysa bunu yapmak için bakmayı bilmek gerekmektedir. Bakmayı öğreten bu resimler, onlara ilk anda görünen karmaşanın uzaktan bakıldığında gerçek anlamlarını sergilediğini göstermiştir. İşte bu ilk andaki belirsizliğin biraz geriden bakıldığında birdenbire anlam kazanması, şekillerin yerine oturması empresyonistlerin asıl amacıydı. Bu anlamda üzerine boyandıkları yassı yüzeyleri açıklıkla ortaya sermeleri nedeniyle Manet'in resimleri, ilk modernist resimler olarak kabul edilmiştir. Greenberg için modernizmin tarihi, buradan hareketle kullandıkları renklerin tüp ya da kaplardan çıkan boyanın rengi olduğuna dair bir kuşkuya yer bırakmamak amacıyla taslak çizmeyi ve vernik kullanmayı terk etmiş olan "izlenimciler"e, oradan da çizim ve tasarımını, tuvalin dikdörtgen formuna daha net bir biçimde oturtabilmek için gerçeğe benzerlikten ya da doğruluktan fedakarlık eden Paul Cezanne'a (1839-1906) uzanmıştır. Böylece Greenberg, adım adım ilerleyerek daha Rönesans'ta Vasari'nin tanımladığı geleneksel temsili resim anlatısının yerini alacak bir modernizm anlatısı inşa etmiştir.<sup>207</sup>

İmpresyonistler, o güne kadar akademilerde öğretilen kuralların ve geçerli önyargıları dışlayarak bütün yetkinin, sanatçı ve onun özgür seçimine bırakılmış olduğunu ortaya koyarlar. Böylece onların yenilikçi mücadelesi ve cesareti sonraki yenilikçi fikirlere örnek teşkil eder.

Aslında Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir gibi empresyonistler, Rönesans'la birlikte başlayan doğanın keşfine dayalı görsel izlenimi taklit etme yani naturalist

---

<sup>207</sup> Danto, a.g.y., s. 30.



geleneğinin sonuna gelindiğinin kanıtıdır. Çünkü fotoğraf makinesinin keşfinden sonra artık sanata yeni bir anlayış, yeni kaynak ve malzemeler gereklidir. Bu ihtiyacın etkisinde arayışlarını sürdüren ve sanatını ortaya koyan 19. yüzyılın son dönem sanatçıları arasında yer alan özellikle Modern sanatın gelişimine yaptığı katkılar nedeniyle “modern sanatın babası” olarak da anılan Cezanne, Van Gogh ve Gauguin, modern sanat’ın üç akımı için başlangıç noktası olmuştur. Gombrich’e göre, Cezanne Kübizm’e, Van Gogh Ekspresyonizm’e, Gauguin ise Primitizm’e öncülük etmiştir.<sup>208</sup>

Özetle; atölyeden doğaya, güneş ışığına çıkarak çalışmaya başlayan izlenimci ressamlar, nesnelerin doğadaki renklerini yakalamak için renk karışımlarından kaçınılarak saf renkler kullanılmasına önem verdiler.<sup>209</sup> Müziğe de yansıyan resimdeki İzlenimciliğin müzikteki önemli temsilcisi Debussy’dir. O da benzer yenilikçi, cesur adımlarla merkez ton fikrini belirsizleştiren besteler ortaya koymuştur.

### **2.2.1.2. Ekspresyonistler (İfadecilik-Dışavurumculuk)**

Sanatın güzellik peşindeki ısrarını kıran ya da sorgulayan ilk örneklerden biri olan Edvard Munch’ın (1863-1944) “Çılgılık” (Resim 7) adlı yapıtıdır.



Resim 7: Edvard Munch, Çılgılık, 1895.<sup>210</sup>

<sup>208</sup> Gombrich, a.g.y., s. 555.

<sup>209</sup> D. Beste Çevik, “Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları”, *BAÜ, FBE Dergisi* Cilt:9, Sayı:1, 101-111 Temmuz 2007, s. 102.

<sup>210</sup> <http://www.theartstory.org/artist-munch-edvard-artworks.htm> , ( 06.11.2017)

Sanatçı özneliği ve duygularının öne çıktığı bu akım, 20. yüzyıl sanatının ne yönde gelişeceğiyle ilgili kesin fikir veren bir örnektir. Ekspresyonistler geleneksel kurallar yerine biçimleri bozarak uygulayan ve olayların yalnızca güzel yanlarını resmetmeyi reddeden bir anlayışa sahiptirler. Diğer bir ekspresyonist ressam Oscar Kokoschka'dır (1886-1980).

Doğanın taklidini yapmadan ya da herhangi bir konu işlemeyen sadece çizgi ve renk seçimiyle duyguların ifadesinin mümkün olup olamayacağını sorgulayan bu akımın bazı sanatçıları, müziğin sözler olmadan da varlığını sürdürebildiğini göremek için görsel bir müzik hayali kurmuşlardır. İşte Wasily Kandinsky (1866-1944) bu hayalle, saf bir ruhsallık peşinde nesnel arınmış, renklerin psikolojik etkilerini araştırırken “renğin müziği”ni keşfettiği resimleriyle “Soyut Sanat”ı başlatmıştır.<sup>211</sup>

Müziği resmeden Kandinsky, I. Dünya Savaşı öncesi 1911’de yazdığı “Sanatta Ruhsallık Üzerine” adlı eserinde bütün düşüncelerini açık bir şekilde ifade etmiştir. Ona, modern sanatın kurucularından biri olarak dünya çapında bir ün sağlayan bu kitabı, nesnel olmayan sanatla ilgili kurama ilişkin derin felsefi incelemeleriyle bir devrime yol açmıştır. Roger Stratton’a göre; üstünde modern sanatın büyük bir bölümünün gelişeceği ilkelerin yayılması ve kabul edilmesi açısından çok yararlı olan bu kitap, sanatın nesnel dünyadan ayrılışı ve yalnızca sanatçının “içsel ihtiyacı”na dayanan yeni bir kavramın keşfiydi.<sup>212</sup>

Aynı dönemde eşzamanlı olarak müzikte de bir devrim ve yeni bir kavramın keşfi söz konusudur. Bu Kandinsky ile yakın ilişkileri olan Schoenberg’in müzikte yüzlerce yıldır kullanılan tonal yapıyı yıkan devrimi ve bunun yerine koyduğu yeni sistemi “atonalite”dir.

### **2.2.1.3. Avangardlar**

Avangard’ı modernizmin zirvesi olarak gören<sup>213</sup> Bürger ve Habermas’a göre ilk avangard Manet’tir.<sup>214</sup> Aynı zamanda kimilerine göre Cezanne, kimilerine göre

---

<sup>211</sup> Gombrich, a.g.y., s. 570.

<sup>212</sup> Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 2001, s. 14.

<sup>213</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 15.

<sup>214</sup> “Avangardın İcadı” adlı makalenin yazarı Linda Nochlin’e göre de “modern avangard”ın mucidi Manet’tir.

Duchamp'dır fakat hepsinin ortak özelliği, mevcut olanı reddeden ve yerine yeni olanı koyan bir tarzı seçmiş olmalarıdır. Şaylan'a göre bunun nedeni, modernist sanat ve estetik alanında Schumpeter'in tanımıyla 'yaratıcı yıkıcılık'<sup>215</sup> sürecinin işlemeye başlaması, sürekli olarak farklılığı vurgulayan bir değişimden yana tavır almayı öne çıkarmış olmasıdır. Sürekli farklılığın ve değişimin öne çıkartılması, eskiyi reddeden yeni bir kavram olan Avangard<sup>216</sup>'ı kullanıma sokar. Bir askerlik terimi olan avangard, orduda birliğin öncü kolu anlamına gelir. İlk kez 1830-40'larda dönemin sanata verdiği öncü rolü ifade etmek için toplumsal sanat söylemini kuran Saint-Simon tarafından sanat için kullanılmıştır.<sup>217</sup> Çünkü Saint-Simon, toplumsal dönüşümde sanatın öncü gücünü ve önemini çok iyi kavramıştır. Asıl kaynağı romantizm olan ve birçoklarına göre 1968'de Paris'te tarihe karıştığı kabul edilen fakat Bürger'e göre bu tarihte yeniden ortaya çıkan Avangard sanat anlayışı, modernizmden ayrı düşünülemez. Hatta o, modernizm içindeki postmodernizm olarak düşünülebilir.

Modernist dönüşümle tamamen kurumlaşmış olan sanata karşı Peter Bürger'in önerisi, Avangard Kuramı olmuştur ve 1974'te Bürger, "Avangard Kuramı"nı yazmıştır. Ona göre avangardın amacı, sanat ile yaşam arasındaki kopmuş olan bağlantıyı yeniden kurmak için özerk sanat kurumunu yıkmaktır. Çünkü özerkleşme tutkusuyla hayattan kopan sanat artık herhangi bir değeri, doğayı ve hatta sanatçısını temsil etmez konuma gelmiştir. Hatta sanatın biçimi onun içeriği olmuştur. Peki kimdir bu avangardlar? Bürger Avangardları, Tarihsel avangard ve Neo-avangard (Yeni-avangard) diye ayırır.

Tarihsel Avangard hareketlerinin ayırıcı özelliği, bir stil geliştirmemiş olmalarına karşın sanatsal prensip olarak alımlayıcı üzerinde etki yaratmak ve şoka uğratmaktır. "Tarihsel Avangard hareketleri" kavramı, öncelikle dadaizm ve sürrealizmin erken dönemi ile Ekim Devrimi sonrası Rus Avangardını ifade eder. Ortak özellikleri ise daha önceki sanatı toptan reddederek gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. Ayrıca onların temel hedefleri -İtalyan Fütürizmi ve Alman Expresyonizmi için de geçerli olan- burjuva

---

<sup>215</sup> Yaratıcı yıkıcılık: Yeniye üretmek için eskinin yıkılması gereği.

<sup>216</sup> Şaylan, a.g.y., s. 95.

<sup>217</sup> Bürger, a.g.y., s. 10.

toplumunun sanat kurumudur. Bu nedenle bu kurumun, sanatın hayat pratiği içinde ortadan kaldırılması gerekir. Fakat tarihsel avangardın bu hedef ve iddiası başarısızlığa uğramıştır. Batı Avrupa ve ABD’de 1950 ve 1960’lı yıllara damgasını vuran “Fluxus”, “Happening” gibi akımları içeren Neo-avangardistler de aynı hedefleri savunmakla birlikte aynı etkiye sahip değildiler. Çünkü Duchamp’ın hazır nesnelere yaptığı büyük etkiye hiçbir şekilde ulaşamazlar. O, Pisuvan’ı ile müze ve sergi gibi örgütlenme biçimleriyle birlikte sanat kurumunu yıkmak isterken diğerleri eserlerini müzelere kabul ettirmeyi talep etmektedirler.<sup>218</sup> Buna karşılık Foster’a göre örneğin, Duchamp gibi bir avangard sanatçının amacı, ne soyut bir biçimde sanatı reddetmek, ne yaşamla bir uzlaşma sağlamaktır; sürekli olarak her ikisinin kurallarını sınamaktır. Dolayısıyla döngüsel ve olumsuzlayıcı olan avangard eylem aynı zamanda çelişkili, hareketli ve acımasızdır.<sup>219</sup> Kuspit’e göre ise Duchamp’ın nihai hedefi, bir şeyler hissetmeyi önlemek ve estetiğin, sanatın mahvolması pahasına, sanatı sıradan, günlük bir olgu haline getirmektir.<sup>220</sup> Aynı durum John Cage’in de içinde yer aldığı yeni avangardların çalışmaları için de geçerlidir. Bütün bunlar avangard ile kitle kültürü, seçkin ile popüler, ‘yüksek’ ile ‘aşağı’ sanat arasındaki büyük yarılmının yaşandığı zamanlardır.

1920’lerde başlayarak kolaj, asamblaj, pastiş, hazır-nesne, monokrom resim, konstrüktivist heykel gibi yöntemleri kullanan Avangard hareket, 1950 ve 60’larda bu kez Yeni-Avangart hareket olarak tekrar ortaya çıktığında da hazır-nesne, pastiş ve kolaj kullanımını sürdürmüştür. Bunlar, adeta avangardın ve postmodern sanatın sembolü ve ifade yöntemleri olmuştur. Örneğin pastiş, çeşitli eserlerden alınan parçaların, bir bütün içinde eritilmeden özgün bir çalışma oluşturmak için bir araya getirilmesidir.<sup>221</sup> Bu, müzikte de yaygın olarak kullanılan bir yöntem olmuştur. Yeni avangard akımı, minimalizm ve pop-artın gelişmesine de katkıda bulunmuştur.

---

<sup>218</sup> Bürger, a.g.y., s. 55.

<sup>219</sup> A.g.y., s. 43.

<sup>220</sup> Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 66.

<sup>221</sup> Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü-Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 26.

Sanat yapıtı ile ilgili olarak Bürger, avangard ürünler için “sanat yapıtı” kavramını kullanmanın sorunlu olduğunu söylerken bununla aynı zamanda, günümüzde estetiğin “yapıt” kavramından vazgeçmek zorunda kalıp kalmayacağını sorgular. Acaba sanat yapıtını değil de estetik yargıyı esas alan Kant estetiği, günümüze uygun tek estetik midir? Çünkü genel anlamda sanat yapıtı, evrensel olan ile tekil olanın birliğı şeklinde tanımlanır. Birliğı yaratansa alımlayıcıdır. Oysa Adorno’ya göre, günümüzde dikkate alınan yapıtlar, sadece artık yapıt özelliğı taşımayanlardır. Buradaki yapıt kavramı, birliğı oluşturan parça-bütün ilişkisinin olmadığı ya da yeterince olmadığı avangard yapıt için kullanılmıştır. Eser kategorisinin artık geçersiz olduğunu düşünen kuramcılara göre tarihsel avangardlar hiçbir şekilde eser kategorisine sokulamayacak etkinlik biçimleri geliştirmişlerdir. Örneğin dadaistler, gösterilerinde izleyiciyi provoke etme amaçlarını açıkça dile getirirler. Fakat bundan daha fazlası vardır bu gösterilerde. O da “hayat pratiğinden koparılmış bir etkinlik olarak sanatın ortadan kaldırılması”<sup>222</sup>nın amaçlanmasıdır. Ancak burada bir paradoks vardır ki o da, eleştirilerini, yıkmaya çalıştıklarını yine bir sanat eseri kategorisi üzerinden ortaya koymalarıdır. Örneğin Duchamp’ın hazır nesnelere, sanat yapıtı kategorisine atıfta bulunarak anlam kazanır. Duchamp’ın rastgele seçtiğı seri üretim nesnelere imzalayarak sergilere göndermesindeki provokasyonu bile öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerekli kılar.<sup>223</sup> Duchamp’ın hazır-nesnelere, hemen herkesin sanatı var edenin estetik zevk olduğuna inandığı bir dönemde aslında sanatın onsuz da var olabileceğini ve sanatın öneminin ayırt edici hiçbir estetik nitelik taşımasına da gerek olmadığını göstermiştir. Öyleyse estetik-olmayan sanat da var olabiliyorsa, sanat felsefi açıdan estetikten bağımsız demektir.<sup>224</sup> Böyle bir sonuç, sanatın felsefi tanımını yani bir şeyin sanat yapıtı olabilmesi için gerekli ve yeterli koşulların gerekliliğı kuralını doğal olarak geçersiz kılmaz mı?

“Avangard sanatta içerik tamamen form içinde çözünür ve sanat yapıtı, kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmez”<sup>225</sup> diyen Greenberg’in Amerika’da 1937 yılında yazdığı

---

<sup>222</sup> Bürger, a.g.y., s. 115.

<sup>223</sup> A.g.y., s. 115.

<sup>224</sup> Arthur C.Danto, *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Barabsel, Sel Yayınları, İstanbul 2013, s. 141.

<sup>225</sup> Artun, a.g.y., s. 31.

“Avangard ve Kitsch<sup>226</sup>” adlı makalesiyle Amerikan Rönesansı’nın başlatıcısı kabul edilmiştir.<sup>227</sup> Eleştirmen Greenberg’le şekillenen Modern sanat ortamında, birbiri ardına, sanata kendi bakış açılarını, farklı temsil yöntemleriyle ifade eden birçok akım ve sanatçı ortaya çıkmıştır. Yolunu Picasso’nun açtığı Pollock, Duchamp’ın önünü açtığı Warhol gibi daha birçok isim. Bunların en çarpıcı olanı kuşkusuz Dadaist Duchamp olmuştur. Daha sonra Geç-modernizm aşamasına doğru 1960’ların Pop ile Minimalist sanatı ve 60’lar da Kavramsal Sanat gelişmiştir.

Sonuç olarak modernist sanata damgasını vuran avangard sanatçının, toplumsal sorunları ve gerçeklikleri, sanatsal yaratıcılık içinde yansıtabilmesi, özgür ve özgün olmasını gerektirir. Fakat avangard sanatçıların, sanatı getirdiği nokta, birçoklarına göre sanatın ölümü şeklinde yorumlanmıştır. Modernliğin sonu, avangardın ve sanatın da sonu olmuştur.

### 2.2.2. Sanatın Ölümü

20. yüzyılın sonunda bazı sanat kuramcı ve eleştirmenleri, modern sanat anlayışı ve estetiğinin giderek marjinalleşmesini “sanatın ölümü” diye nitelemişlerdir. Örneğin, Baudrillard, sanatın soyutlamaya geçişiyle yaşanan yön değişimini ciddi bir olay olarak niteliyerek bu, sanatın sonu olmasa da bir temsil sisteminin sonudur, diyerek şöyle eklemiştir;

*Soyutlamanın (ve genel olarak modernitenin) amacı, nesnenin analitik keşfine doğru ilerlemek, yani figürasyon maskesini indirip, görünüşlerin arkasında nesne için ve dünya için analitik bir dünya bulmak olduğundan, soyutlama sanat için potansiyel bakımdan tehlikelidir. (...) Asıl büyük dönemece Duchamp’la girilmiştir. Duchamp’ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığı estetiğe geçer ve*

---

<sup>226</sup> Kitsch, bayağı, avangarda ve modernizme karşıt bir burjuva estetiği anlamında bir kavram.

<sup>227</sup> Foster, a.g.y., s. 86.

*tersi biçimde, estetiğin tamamı bayağılaşır. Bence, tüm dünyanın estetiğe dönüşmesi, bir açıdan sanatın sonuna işaret eder.*<sup>228</sup>

Frankfurt Okulu'nun düşüncelerinin bir paylaşımı olan Vattimo'nun 1985'te yazdığı "Modernitenin Sonu" adlı kitabının "Sanatın İnkarı ve Ölümü" adlı bölümünde Belting ile Danto'nun da ele aldıkları bu konuyu daha da geniş bir perspektiften ele almıştır. Vattimo, sanatın ölümünü, metafiziğin ölümü ve teknolojik açıdan gelişmiş bir toplum olmanın doğurduğu estetik sorulara verilen belirli felsefi yanıtlar çerçevesinde değerlendirmiştir.<sup>229</sup> 1984'te yazdığı kitap ile Danto, 1960'larda sanatın bir sona ulaştığını söylerken bunu, sanatın artık yapılamaması anlamında değil, sanatın en sonunda kendini tanımlama sorununu açıklayıcı biçimde dile getirdiği için söylemiştir. Çünkü kutular, klozetler, bisiklet tekerleği gibi sıradan nesnelerin sanat olarak sunulması, sanat yapıtlarının, sıradan nesnelere nasıl ayrılacağı sorununu ortaya çıkarmıştır.<sup>230</sup> Bu nedenle Modern sanat anlayışında estetiğin geçerliliğini yitirmesi, sanat ile gerçeklik arasındaki bağın tümüyle kopması<sup>231</sup> olarak yorumlanmaktadır. Bir farkla benzer bir yorumu Hegel'de de görmek mümkündür. Hegel açısından da sanatla gerçeklik arasındaki bağın koparılmış olması ve sanatın düşünce bağlantılı ele alınması bir anlamda "sanatın ölümü" olarak kabul edilmiştir fakat bu ölüm, olumsuz bir durum değildir. Çünkü sanat, gerçekliği görünüşe dönüştürürken Hegel için sanatın kavrama ulaşamamasının eksikliği, sanatın ölümünü fakat aynı zamanda aklın doğuşunu getirir.

1962'de soyut dışavurumculuk sona ermiş ardından op, pop, minimalizm gibi birçok akım-üslup ortaya çıkmış ve sonra da Kavramsal sanat ortaya çıkmıştır. 80'lerin başında yeni-dışavurumculuğun bir anda yükselmesi de aynı çerçevede değerlendirilebilir. Danto, 60'lardaki üslup patlaması ile pop sayesinde sanat yapıtlarının diğer nesnelere bir farklarının kalmamasını, örneğin Andy Warhol'un "Brillo Kutusu"nun süpermarketteki Brillo kutularından hiçbir farkının olmaması durumunu, "sanatın sonu" olarak nitelmiştir. Hatta Kavramsal sanatta, bir şeyin görsel sanat yapıtı olması için elle tutulur bir nesne

<sup>228</sup> Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu*, çev. E. Gen, I. Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 87.

<sup>229</sup> Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, s. 24.

<sup>230</sup> Chris Murray, *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. Suğra Öncü, Sel Yayınları, İstanbul 2012, s. 114.

<sup>231</sup> Şaylan, a.g.y., s. 135.

olmasına bile gerek duyulmadığını dolayısıyla bunun artık sanatın anlamının örnekler aracılığıyla öğretilmeyeceği anlamına geldiğini söylüyor. Danto'ya göre görünüş açısından, her şey sanat yapıtı sayılabiliyorsa bu durumda sanatın ne olduğunu keşfetmek için duysal deneyimden düşünceye dönmek zorunludur.<sup>232</sup>

1985 yılında “sanatın ölümü” tezini ortaya atmış olan Danto, burada sanat tarihini üç aşamada ele almış ve her aşamada da bir model öne sürmüştür. Birinci aşamada, klasik sanat anlayışı ve estetik ilkesi modeli işlenmiştir. Bu aşamada tüm sanat dalları, gerçekliği temsil ederler ve sanatçı, algıladığı gerçeği, yorumlayarak temsil etmektedir. İkinci aşamada, teknoloji belirleyicidir ve sanatçı birebir temsili yani yansıtmayı değil gerçekle ilgili izlenimini ortaya koymaktadır. 20. yüzyılda başladığı kabul edilen bu modelde -ki bu modern dönem olarak kabul edilebilir- estetik ilke, sanatın konusunun temsil edilme yerine yorumlanması şeklinde öne çıkmaktadır. Sanatçının sonsuz bir özgürlük içinde konusunu yorumlaması söz konusudur. Üçüncü aşama ve modelde ise artık sanat bir felsefeye dönüşmektedir. Kavramsal sanatçı Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat” adlı makalesinde sanatçının tek rolünün artık sanatın kendi doğasını sorgulamak olduğunu söylemektedir. Çünkü sanat hakkında felsefi açıdan düşünebilmek ancak her şeyin sanat olabileceğinin ortaya çıkmasıyla mümkün olmuştur.<sup>233</sup> Bu aşamada, sanatın, izlenim veya yoruma dayalı olarak bir şey anlatması gerekmemektedir. Çünkü sanat kendi kendini yansıtmaktadır. Sanatçı aklına gelen her şeyi, bir ön tasarım olmaksızın ortaya koyabilmektedir. Pop-art buna örnek verilebilir. Artık gerçeklik kaynağı sanatsal üründür ve herhangi bir nesnenin sanat olabilmesi, sanatın ölümü anlamına gelmektedir. Bu aşama ve model ise postmodern sanat aşamasıdır. Bu aşamada geçmişten özgürleşme diye bir şey yoktur çünkü geçmiş/bugün ayrımı sona ermiştir. Üstelik ne sanatın ne de sanatçının bir misyonunun ve sorumluluğunun olması gerekmemektedir.<sup>234</sup>

Danto'nun bu çözümlemesinde, birinci modelde, sanatın amacı ve estetiğin ölçüsü gerçekliğin temsili; ikinci modelde, gerçekliğin parçalanması, izlenimin öne çıkması,

---

<sup>232</sup> Danto, a.g.y., s. 37.

<sup>233</sup> Danto, a.g.y., s. 37.

<sup>234</sup> Şaylan, a.g.y., s. 64.



kapitalizm nedeniyle sanatın metalaşması; üçüncü modelde ise, tarihselliğin ortadan kalkması dolayısıyla gerçeklik yorumunun anlamsızlaşması<sup>235</sup> söz konusudur ki bu da Danto'ya göre postmodern sanattır.

Buraya kadar Postmodern Sanat'ın arka planını oluşturan Modern Sanat'ı ele aldık. Bunu yaparken Modern sanat'ı, onu oluşturan ve belirleyen İmpresyonizm, Ekspresyonizm ve Avangard Sanat'la sınırlandırdık. Bunun nedeni bu akımların, Postmodern dönem müziğini de şekillendiren bestecileri içermiş olmalarından kaynaklandı.

Yine şimdiki bölümde ele alacağımız Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Kavramsal sanat gibi akımların özelliği, onların sanat malzemesi kullanımına getirdikleri çarpıcı yeniliklerle Postmodern dönem sanatı ve müziğini de şekillendirmiş olmalarıdır.

### **2.2.3. Postmodern Sanat ve Öncülleri**

Postmodernizm ya da Jameson'un deyimiyle geç kapitalizm, II. Dünya Savaşı sonrasında yarattığı sıkıntıların giderilmesi, yeni ürün ve teknolojilerin geliştirilmesi için yeni çalışmaların yapılması aşamalarından sonra başlamıştır. Bu yeni çağın ruhu, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan toplumsal olaylarla güçlenerek kesin bir kırılmaya dönüşen bir kopuşu da beraberinde getirmiştir. Fakat bu bağlamda kültür ve ekonomi arasındaki ilişki ve kapitalizmin geçirdiği değişim, tıpkı Weber'e göre "modern" emek sürecinin yeni insanı yaratması gibi, yeni dönemin postmodern yapısı da nesnel özellikler ve gereksinimler doğrultusunda, kendine özgü bir sosyo-ekonomik dünya içinde işlevini yerine getirebilen, postmodern insanın yaratılmasını sağlamıştır. Bu durum, kültürel bir süreç olarak anlaşılması, postmodern bir gelişmedir.<sup>236</sup> Aslında modernizmin bir düşünürü olarak kültür üzerinden modernizm eleştirisi yapan Adorno da, yaptığı eleştirilerinde kültür endüstrisinin belirleyiciliğine vurgu yapmış ve kültürün modern dönemde sadece bir tüketim kültürüne dönüştüğünü ve yozlaştığını belirtmiştir.

---

<sup>235</sup> A.g.y., s. 65.

<sup>236</sup> Jameson, a.g.y., s. 5.

Modernizmin ve Kantçı bir Aydınlanma düşüncesinin eleştirisi ile ortaya çıkan postmodernizm, modern öncü sanat hareketlerinin sorgulanmasıyla başlamıştır. Charles Jenks'in 1977'de İşlevselci Bauhaus Ekolü'ne karşı, işlevsizliği öne sürdüğü yeni mimari anlayışı ile kendisini ilk olarak mimari alanda göstermiş olan postmodernist bakış<sup>237</sup>, ilerlemeci bir tarih anlayışı yerine daha eklektik ve eskiyi tekrar gündeme taşıyan yaklaşımıyla 1970'lerin sonunda etkin olmaya başlamış ve sanatın genelini etkilemiştir. Yine aynı yıllarda mimar Frank Gehry'nin modernist geometriyi yok etmesi ve oluşturduğu yepyeni bir dille modernizmin etkilerinden uzaklaşmasının simgeleri olan Santa Monica'daki evi ve İspanya'daki Guggenheim Müzesi, onun pop sanatını ve postmodernizmin mimari anlayışını ortaya koyan örneklerdir.

Amerikalı bir kültür tarihçisi olan Bernard Rosenberg, 1950'li yıllarda yazdığı "Mass Culture" adlı kitabında "Postmodern" sözcüğünü, yeni bir kültürel oluşumun ifadesi olarak kullanmıştır. Bu kitle kültürüdür çünkü kapitalizm aracılığıyla bütün dünyayı kapsayan yeni bir kültür ortaya çıkmaktadır. İşte Rosenberg'e göre postmodern insan, bu kültürün ürünü olan insandır.<sup>238</sup>

Postmodern dönemin oluşturduğu tüketim kültürü, Barbara Kruger'in "Tüketiyorum o halde varım" sloganıyla simgeleşmiştir. Sanat artık bu tüketimin içindedir ve piyasanın işidir. Böylece postmodernizm, sanatın entellektüel boyutuna piyasayı eklemiştir. Hal Foster, popüler ve ciddi kültür arasındaki ayrım ve hiyerarşinin yok sayılmasıyla birlikte sanatta da postmodern döneme girildiğini kabul eder.<sup>239</sup> O, sanat ve kültürü daha büyük bir kitleye ulaştırmanın bir aracının, pop kültür ve iletişim teknolojilerinin kullanımından geçtiğini<sup>240</sup> vurgular.

Sanatta postmodern anlayış, 1960'larda ilk kez New York sanat çevrelerine, modern sanatın karşıtı olarak girmiştir. Sanatta yeni bir estetik anlayış, döneme hakim olmaya başlamıştır ve yerleşik olandan bir kopuş gündeme gelmiştir. Fakat İhab Hassan, bir

---

<sup>237</sup> Akay, a.g.y., s.13.

<sup>238</sup> Şaylan, a.g.y., s. 37.

<sup>239</sup> Akay, a.g.y., s. 13.

<sup>240</sup> A.g.y., s. 15.

söyleşisinde Postmodernizm'in, Modernizm'in gövdesi içinde derinlerde bir yerde yattığını söyleyerek, göreliliğe meyleden oyun, parodi, pastiş, belirsizlik, ironi ve çoğulculuğu postmodern stil ya da duyarlılığın esasları olarak tanımlar. O, Romantik İmgelem'in, Modernist Bilinç'e ve sonra da Postmodernist Dil'e dönüştüğünü, muhayyile'den Dil'e uzanan bu dönüşümün Romantik Şahsiyet, Modernist Ego ve sonra da Postmodern Boş Nesne haline gelerek söylem'e<sup>241</sup> vardığını belirtir. Gadamer de geçmişi reddetmek yerine ona sahip çıkmış ve estetiğin, güzelliğin ölçütünü, geçmişte ve geleneğe aramak gerektiğine işaret etmiştir. Gadamer'e göre, modern sanat anlayışındaki geleneğin yadsınması yerine, geçmişin ve geleneğin şimdiki zaman içinde yorumlanması, sanatçıya sonsuz sayıda olanak sunar. Dolayısıyla sanatçı, döneminin sanatsal estetiğini, geçmişi yeniden kurma üzerine temellendirebilir.<sup>242</sup>

Postmodernizm Hakkı Hünler'e göre, modernist büyük harfli 'Özne'den, 'Tarih'ten, 'Sanat'tan ve yine büyük harfli 'Bilim'den mutlak bir geri çekilişi ve kopuşu temsil eder. Modern filozofların büyük harfli Özne'si, postmodern dönemde tahtından indirilmiştir. Fakat bu özne metafiziğinden tam bir vazgeçiş değil, söz konusu olan Özne'nin tek tek bireylere yani öznelere dağıtılmasıdır. Dolayısıyla Kant'ın 'Beğeni' aracılığıyla bir şeyin sanat olarak yargılanmasına olanak sağlayan evrensel öznelciğinden, 'bir kimse bir şeye sanat diyorsa o şey sanattır' anlayışını getiren öznel pluralizme<sup>243</sup> geçilmiş, sanatın avangard-sonrası postmodernist gelişimi, sanatın sınırlarını belirsizleştirmiş ve hakikat sorununa kayıtsız kalınması sonucunu getirmiştir. Sanat, anlamdan kopmuştur fakat anlamla yani metinle desteklenmeye ihtiyaç duyar. Anlam artık sanat eserinin kendisinde değil, örneğin, Süprematizm'in kurucusu Malevich'in yazdığı metin'dedir. Çünkü onun, "Beyaz Düzlem Üzerine Kare"sini hangi anlamda yaptığını anlamının yolu bu metindir. Bu metinler, sanatın, kavramsal anlam çerçevesini yani hakikat içeriğini yaratmanın bir aracıdır.<sup>244</sup>

---

<sup>241</sup> Frank L.Cioffi, çev. Serkan Işın, Mizan dergisinde yayınlanmıştır. (12.12.2017)  
<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/postmodern-vs-ihab-hassan-la-soylesi>

<sup>242</sup> Şaylan, a.g.y., s. 133.

<sup>243</sup> Hakkı Hünler, *Estetik'in Kısa Tarihi*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998, s. 337.

<sup>244</sup> A.g.y., s. 339.

Postmodernizmde özellikle 1970'lerden itibaren iletişim teknolojileri aracılığıyla ortaya çıkan yeni gelişmeler ve bir medya toplumu haline gelme, ABD egemenliğinde şekillenen yeni bir dünya düzeninde ekonomik ve kültürel küreselleşmenin etkisinde oluşan yeni duygu ve düşüncelerin sanatta yansımaları, çok farklı üslup ve yöntemlerle ortaya çıkmıştır. Söz konusu yeni üslup ve yöntemler, sanatçının temelde sanat yapmada kullandığı sanat nesnesi ve malzemesinin değişiminden kaynaklıdır.

### ***2.2.3.1. Sanat Malzemesi'nde Değişim***

Değişen bir dünya, değişen bir sanat algısı demektir. Bu doğrultuda Postmodern sanatın belirleyici özelliği de, değişen dünyada gelişen endüstriye bağlı olarak oluşan sanat malzemesindeki değişimden kaynaklı yeni sanat yapıtı tip ve türlerinin ortaya çıkmasıdır. Özellikle sanata malzeme olan nesnelere değişimi sanatçının sanat yapma anlayışını, üslubunu, konularını ve yarattığı eserini sunuş biçimini değiştirmiştir. Önceleri bireysel birkaç örnekle sınırlı olan bu değişim, modernizmle doruğa ulaşmıştır. Postmodernizmle birlikte de bu durum sürmüştür. Aslında Postmodern sanatın, Modern sanatta olduğu gibi gelenek ve geçmişle bir sorunu olmamasına karşın postmodern dönemin sanatçısı için de yeniyi, denenmemiş, düşünülmemiş olana tutku halen geçerli bir yaklaşım olarak kalmıştır.

Modernizmle birlikte geleneksel yöntem, konu ve malzeme kullanımı yerine yeni arayışlar içine giren sanatçı, yeni ifade ve üretim biçimleri yaratarak geleneği yıkıp eskinin yerine yeniyi koyma, kurma ve hatta daha ileriye planlama çabası içine girmiştir. Gelenekten kopup yeni bir geleneği kuran bu çabanın ürünleri 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sanat akımlarında görülmeye başlar. Ses, boya, tuval, fırça, sözcük, somut maddeler, taş, mermer, vb. gibi bilindik mevcut sanat malzemeleri yerine yeni malzeme kullanımı konusunda Kübistlerle başlayan bu değişim halen sanatın genelinde etkisini sürdürmektedir. Öyle ki bu gelişme, sanat malzemesinin sanat yapıtına dönüşmesine kadar varmıştır.

Günümüzde galeri ve müzeleri istila eden “obje”nin sanata girişi, Nilgün Özayten'e göre, sanat tarihinin en önemli olaylarından biridir. Objeye sanatı, binlerce yıllık geçmişi olan geleneksel resim ve heykel sanatına, ani bir çıkışla 1910'larda yepyeni bir tür olarak

eklenmiştir. Böylece objenin sanata girmesinin ardından gelişen gündelik nesnelere “pazarlama estetiği” mantığıyla sunulmaya başlanması, estetik olmayan sıradan nesnenin yüceltilerek ona değer atfedilmesiyle sıradan nesneyi “sanat yapıtı” konumuna yükseltmiştir.<sup>245</sup>

Biz burada sanattaki bu değişimlerin müzikte karşılığını bulan ve konumuzla bağlantılı olan akımları ele alacağız. Çünkü bu akım ya da sanatsal hareketler, sanat algısının değişimi ve gereği olarak ortaya çıkan sanat malzemesindeki değişimde temel rol oynamışlardır. Bu akımlar, uzun süredir estetik nesne olup olmadığının tartışıldığı “sanat yapıtı”nın ya da değişen adıyla sanat nesnesi, ürün, çalışma, performans, eylem, tüketim nesnesi gibi adlarla da adlandırılan sanat nesnesi kavramının kapsam ve tanımını değiştirip onu belirlemişlerdir. Ele alacağımız akım ve örnekler hem Cage’in düşünsel, sanatsal ve deneysel alt yapısının oluşumuyla hem de örneklemimiz olan 4’33” ün bir sanat yapıtı olarak ortaya konulma süreciyle ilgili aydınlatıcı olacaktır. Bu doğrultuda inceleyeceğimiz akımlar, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Kavramsal sanat akımlarıdır.

### **2.2.3.1.1. Kübistler**

Modernizmle birlikte ortaya çıkan değişim-dönüşüm sürecinde, sanatta malzeme değişmeden önce sanat yapılan mekan değişmiştir. Örneğin ilk olarak İmpresyonistlerle atölyeden dışarı çıkmış, yeni anlatım, ifade arayışları, doğal olarak yeni teknik ve malzeme arayışlarını beraberinde getirmiştir. Çünkü sanatçı, böylece doğayı eskimiş kurallara göre değil yeni bir gözle yeniden keşfe çıkmıştır. Mekan, biçim, renk, konu gibi gelenek ve akademinin belirlediği kurallar yerine kendi gözlem, deneyim, arzu ve istekleri doğrultusunda sanatını yapmayı seçen sanatçı özne, birey olarak özneliliğin önceliğini vurgulamıştır. Böylelikle bu anlayıştaki sanatçının yarattığı sanat yapıtı, doğayı taklitle dayalı, modeliyle örtüşmesi gereken bir sanat nesnesi olarak değil kendi olarak var olacaktır. Hegel estetiğinde doğadaki güzelden daha değerli kabul edilen bu insan yaratısı sanat yapıtı, yaratılmış aklın ikinci kez yaratması olarak ayrıca anlam kazanmıştır.

---

<sup>245</sup> Özyayten, a.g.t., s. 54- 56.

Sanat yapıtının oluşturulduğu veya sergilendiği mekan, doğal olabileceği gibi üretilen bir ortam da olabilir. Bu mekan sanatçı, sanat yapıtı, izleyici etkileşiminde ve estetik özne olan alımlayıcının algı ve kavrayışında çok önemli bir yere sahiptir. Öyle ki bazen mekanlar sanat yapıtının malzemesi olarak sanat nesnesine dönüşmüştür. Örneğin Cage'in 4'33" ü sergilediği mekan, bu anlamda güzel bir örnektir. Çünkü mekandan kaynaklanan her ses, eserin bir parçası olmuştur.

Atölyeden dışarı çıkılması, sanatın malzemesi olan nesnenin imgesi yerine nesnenin kendisini öne çıkarmıştır. Örneğin nesnenin öne çıkması, kübistleri nesnenin imgesini kullanmak yerine nesnenin kendisini kullanmaya götürmüştür. Kolaj, asamblaj, montaj, mekan düzenlemesi/yerleştirme gibi değişik teknik ve uygulamalarla ortaya konan yeni bir tür sanat yapma anlayışı ilk olarak kübist Picasso ve Braque tarafından ortaya konmuştur.

İzlenimcilerin biçimden yoksun izlenime dayanan resimlerinden sonra yeni bir görme biçimi ve çizgi ile biçime yönelmiş yeni görsel bir dil yaratan kübistler, yüzlerce yıldır süren perspektife dayalı sistemi yıkararak 20. yüzyılın başındaki en radikal sanat akımlarından birini yaratmışlardır. Onlar doğanın betimleyicisi değil, kavramsal bir yorumunu yansıtarak iki boyutlu olan resimde üç boyutluluk yanılsamasını yaratmak yerine iki boyutluluğu vurgulamışlar ve bir nesneyi bir değil birkaç açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmişlerdir.<sup>246</sup> 1908-12 yılları arasındaki “analitik Kübizm” olarak adlandırılan dönemde Cezanne etkisinde, yüzey üzerindeki nesnelerin parçalanması tekniğinin, 1912-14 yılları arasında resimlerindeki dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum, talaş gibi malzemeler ekleyerek “Sentetik Kübizm”in, daha sonra ise resimlerine gazete küpürleri, kumaş, kağıtlar yapıştırarak “kolaj” tekniğinin, en sonunda da atık malzemeler kullanarak üç boyutluluğu sağlayan “asamblaj” tekniğinin ilk örneklerini vermişlerdir. İlk kez geleneksel sanat malzemesi yerine gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının bir elemanı haline gelmesi ciddi büyük bir adım olarak nitelendirilmiştir. Bu adım, sanat nesnesinin malzemesi ve statüsüne ilişkin ve dolayısıyla sanat yapıtının ne olduğuna ilişkin sorgulamayı ateşleyerek tartışmayı, 20. yüzyılın diğer akımlarına taşıyan

---

<sup>246</sup> Antmen, a.g.y., s. 45.

bir etki yaratmıştır. 1911-13 yılında New York'ta sergilenen örnekleriyle de ABD'nin Avrupa Avangardı'yla tanışmasını sağlamışlardır.



Resim 8: Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907<sup>247</sup>.

1907'de ilk kübist resim olan “Avignonlu Kızlar” (Resim 8) adlı tablosuyla modern sanatın başlatıcısı kabul edilen Picasso<sup>248</sup> ve Braque'nin kolajları, sonraki birçok akımı etkiledikleri gibi müzikte de yansımaları bulmuş ve Luciano Berio gibi birçok besteci bu yöntemi kullanarak eserler vermiştir. Aslında kübistlerin sanata getirdikleri en önemli yenilik deneysel arayış ve anlayışları olmuştur ki bu deneysellik özellikleri adeta modern sanatın dilini oluşturmuştur. Müzikte de notaların dışında doğal ve yapay seslerin müzikal nesne olarak kullanımı bu doğrultuda başlamıştır.

#### **2.2.3.1.2. Fütüristler**

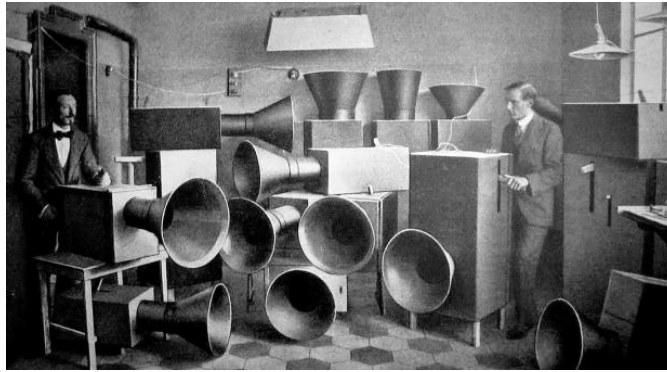
Bir gelecek düşü kurarak, yeni bir dünya ve yeni bir sanat sloganı ile yola çıkan Fütüristler'in ilk temsilcisi İtalyan Filippo Tommaso Marinetti'dir. (1876-1944) ‘Müzeleri ve kütüphaneleri yıkın’ diyen Marinetti, 1909'da Fütürizm Manifestosunu yayınlar. Böylece bu eylemle, sanatçıların manifesto geleneğininin oluşmasına katkı sağlarlar. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmayı öneren Fütüristler, hız estetiğine, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırmak peşindedirler. Henri Bergson'un (1859-1941) “yaşam coşkusu” (*elan vital*) anlamına gelebilecek sloganı ve gerçekliğin her an oluşum halinde

<sup>247</sup> <http://masadergi.com/avignonlu-genc-kizlar-picasso/> , (10.11.2017)

<sup>248</sup> Antmen, a.g.y., s. 46.

olduğu-ki bu görüş Herakleitos'a dayanır- görüşünden etkilenermek mekaniğin, devinimin resmini yapmaya çalışırlar. Carlo Carra “Nesnelerin Ritmi” üzerinde dururken, Umberto Boccioni, heykelin sadece taş, mermer ve bronz gibi malzemelerle sınırlandırılmasına karşı çıkarak Fütüristlerin genel gelenek karşıtlığını ortaya koyar.

Savaşı savunarak halkı galeyana sürükleyen ilk performans örneklerini veren Marinetti ve Fütüristler'den bir diğeri olan ve aslında onların arasında bizi en çok ilgilendiren üyesi Luigi Russola' (1883-1947) dır. Russola, 1913'te “Gürültü Sanatı” başlıklı bir manifesto yayınlamış ve yeni çağın ‘gürültü’ çağı olduğunu, dolayısıyla etrafımızdaki her sesin kayıt altına alınarak yeni çağın yeni müziğinin bu seslerle, gürültülerle yazılması gerektiğini öne sürmüştür. Bu yönde gürültü kompozisyonları yapmış ve “gürültü müziği”ni gerçekleştirmek için de birçok müzik aleti icat etmiştir ki bunlar II. Dünya Savaşı sırasında tahrip olmuştur. Fakat örnek bir fotoğrafı (Resim 9) ve ondan esinli bir kayıt<sup>249</sup>, bugünün “Elektronik Müziği”nin öncüsü<sup>250</sup> olarak nitelendirilen Russola'yı ve müziğini bir ölçüde de olsa bize taşımıştır.



Resim 9: Luigi Russola, 1913<sup>251</sup>.

### **2.2.3.1.3. Dadacılar ve Marcel Duchamp-Hazır Nesne**

Sanatın işlevselleştirilmesi gerektiği yönündeki düşünceleri nedeniyle endüstriyel malzemelere yönelerek görselliği geleneksel sanat algısının dışına çıkarmak için yeni

<sup>249</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BYPXAo1cOA4>, (18.04.2018)

<sup>250</sup> Antmen, a.g.y., s. 68-70.

<sup>251</sup> <https://ontherecord.co/2017/02/13/got-nice-equipment-2/>, (11.11.2017)



endüstriyel malzemelerin birleştirilmesi esasına dayanan<sup>252</sup> ve yeni konstrüktivist nesnelere bilimsel anlamda birer deney olarak gören Rus Konstrüktivistler ve Tatlin'in atık malzemelerle-nesnelere gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtlarından sonra "yıkılın sanat", "sanat öldü" sloganlarıyla Zürih'te, kışkırtıcı ve sanat karşıtı Dadacılar sahneye çıkarlar. 1918 yılında Tristan Tzara'nın hazırladığı Dada Manifestosu, "Dada bir protestodur, yıkıcı bir eylemdir, özgürlüktür" şeklinde ifadeler içerir.

I. Dünya savaşıyla kaybolan umutlar, içi boşalan kavramlar ve değerlerin yitilmesiyle oluşan olumsuz koşullarda daha önceki hiçbir akıma benzemediklerini söyleyerek aynı anda hem Avrupa hem de New York'ta ortaya çıkan Dadacılar, daha radikal bir tavırdan yanadırlar. New York dadacılarından Duchamp akıldan çok göze hitap eden sanattan hoşlanmaz ve bu yüzden sanat yapıtında düşüncenin, el emeğinin yerine geçmesi gerektiğine olan inancı<sup>253</sup> doğrultusunda 1913'ten itibaren sanat objeleri olarak "hazır-yapım" nesnelere kullanır. Dadacılar, geleneksel anlamda satılabilir sanat objeleri üretmekle hiç ilgilenmemiştir.

Hiçbir normatif estetik deneyimin olamayacağını savunan Dadacı Tzara, "Bir sanat yapıtı asla güzel değildir"<sup>254</sup> der. Rastlantı ve doğaçlama yöntemleri de kullanan Tzara rastlantısallığı, rastgele sözcüklerden seçerek oluşturduğu şiirleriyle kullanırken Hans Arp, yere attığı kağıt parçacıklarının şans ve rasgele oluşan düzeninden kolajlar yapmıştır ki bu tip yapıtların 'rastlantı yasaları'na göre üretildiklerini iddia eder. Örneğin Duchamp'ta 'üç iplik parçası' denemesini, benzer şans-rastlantı denemesi olarak gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda Arp ve Duchamp, o dönemde sanat yapmakla eşanlı olan yaratma eylemindeki denetim modelinden radikal bir şekilde ayrılıyorlardı. Onlar böylece John Cage'in de dahil olduğu 20. yüzyılda oluşan rastlantısal bir sanat geleneğinde geçerli olacak karakteristik bir 'Dadacı Rastlantı/Şans'<sup>255</sup> da denilen Dada tavrının öncülüğünü yaptılar. Ayrıca Kübist kolaj tekniğinden türeyen Max Ernst'in Dadacı kolajlarından sonra yine Dadacı fotomontaj

---

<sup>252</sup> Antmen, a.g.y., s. 106.

<sup>253</sup> David Hopkins, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s. 29.

<sup>254</sup> Hopkins, a.g.y., s. 98.

<sup>255</sup> A.g.y., s. 104.

yöntem ve tekniklerini geliştirdiler. Bu onlar için sanatı bilindik malzemelerden arındırma ve endüstrileşmiş seri üretim alanına malzeme anlamında katılma girişimi olmuştur.

Dadacılar arasında en öne çıkan kuşkusuz Duchamp'tır. Onun sanat yapıtına dönüşen hazır-nesneleri, geleneksel heykelin yerini alan nesnelere olmuştur. 1917'deki Pisuvan'ı ile ünlense de onun ilk hazır-nesnesi 1913 yılındaki "Bisiklet Tekerleği"adlı çalışmasıdır. Bir tabure üzerine tersine oturtulmuş bir bisiklet tekerleği, geleneksel heykelin bir parodisidir ve Duchamp, bu yolla nesnelere ironik bir biçimde yeniden estetize eder. O, bir söyleşisinde nesne ile ilgili şunları söylüyor:

*"Nesne" sözcüğünün kendisi bile beni heyecanlandırmaya yetiyor, çünkü 18. yüzyıl boyunca kimse nesnelere bahsetmiyordu. Sonra "nesne" sözcüğü öyle bir yorumlandı ki, tüm bir akımın temel dayanağını oluşturan, başlı başına bir fetiş haline aldı ve işte ilginç olan da buydu zaten: buluntu nesne, şu nesne, bu nesne. Heykel değildi ama üç boyutluydu. Oldukça eşsiz bir niteliğe sahip olduğu aşikâr ve kesinlikle bu yüzyılın en ayırt edici yönlerinden biri.<sup>256</sup>*

Hazır yapım bir nesnede yani bir sanat yapıtında en önemli etmen seçimdir. Duchamp'ın Pisuvan'ı ile ilgili ilk Dada Dergisi olan 'The Blind Man'de çıkan bir yorumda dendiği gibi:

*Bu çeşmenin Bay Mutt'un kendi elleriyle ya da bir başkası tarafından yapılmış olmasının bir önemi yok. 'Bunu o seçti.' Hayatın sıradan bir eşyasını aldı ve onu yeni bir adla ve bakış açısıyla, yararlı anlamının kaybolduğu, bu nesne için yeni bir düşünceyi yaratıldığı başka bir yere koydu.<sup>257</sup>*

Özetle Dadacılar ve Duchamp, sanatı gözden düşürüp, yıkmaya ya da yeniden tanımlamaya çalışırken aslında hazır yapım gibi yeni sanat biçimleri yarattılar. Acaba etrafımızdaki herşeyin sanat yapıtı olduğu, olabildiği anlayışının sürdüğu bir ortamda

<sup>256</sup> <http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218>, (11.11.2017)

<sup>257</sup> Hopkins, a.g.y., s. 71.

Baudrillard'ın dediği doğru olabilir mi? Şöyle diyordu hatırlayalım: “Sanat, artık sanat namına bir şey kalmadığı için ölmez, çok fazla sanat olduğu için ölür.”<sup>258</sup> Ona göre, hazır-nesne olayı, öznelliğin ortadan kalkmasıdır. Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmektir. Duchamp, sanatın biçimle ve güzellikle değil düşünceyle ilgili olduğunu ortaya koymuştur.

#### **2.2.3.1.4. Kavramsallaşan Sanat: Nesnesiz Sanat**

Joseph Kosuth, Kavramsal sanatı Duchamp ve onun hazır-nesne'leriyle başlatır. Bu hazır nesnelere birlikte sanat biçim değil işlev sorununa dönüşmüştür ve artık Duchamp'tan sonra sanat tamamen kavramsalıdır.

Modernizmin sonu kabul edilen 1960'lı yılların sanatı olan Kavramsal sanat, bir sanat yapıtı ortaya koymak için illa bir nesneye gerek olmadığını, sanatın görselliğe değil düşünceye hizmet için var olduğunu savunur. Bu anlayışla; görsellikten uzaklaştırılan sanat yapıtının yerine sanatçının kendi görselliğini sunması, Rauschenberg'in, Kooning'in bir tablosunu silerek kendi yapıtını oluşturması, rastlantı ile bir kağıt üzerinden geçen birinin bıraktığı ayakkabı tozları gibi birçok örnek sergilenmiştir. Görsellik yok olmuştur ve sanat nesnesi de yoktur artık. Düşünce ve dilin lehine görselliğin ortadan kaldırılmasıyla nesnesiz sanata ulaşma çabalarına rağmen yok kılınmaya çalışılan sanat, sanatlığını sürdürür. 20. yüzyılın Duchamp geleneğinin izleyicileri olan Kavramsalci sanatçılar, düşünce iletimindeki “araç”ı ortadan kaldırarak tamamen düşünceyi öne çıkartmışlardır. Böylece gelenekselin yerine konabilecek yeni araçlar ararken sanatçılar önce nesneyi sonra onun da sanattan çıkarılması yolunda kavramı, sanat yapıtının yerine koymuşturlar. Joseph Koush'un Wittgenstein'in dile ilişkin soruşturmalarıyla bağlantılandığı Kavramsal sanat, sanatsal üretimi, sanat meraklılarının pasif izlemesine sunulmuş bir meta olmaktan kurtarma amacına yönelmiş radikal bir araştırmadır. Bu sanat, izleyiciyi etkin kılan ve onların beğenilerini ifade etmekteki önceliği onlara hatırlatan bir yaklaşımı benimsemiştir.<sup>259</sup> Bu noktada Kavramsalcıların bu tutumuyla, Cage'in bilindik anlamdaki

---

<sup>258</sup> Baudrillard, *Sanat Komplosu*, s. 71.

<sup>259</sup> Özyayten, a.g.t., s. 64- 56

işitsel-müziksel objeyi yani müzikal sesi ortadan kaldırması ve dinleyiciyi etkin kılma amacı arasında bir bağ kurulabilir mi? Fakat sonuçta yine de Kavramsal Sanat'ın temel amacı olan objeyi, görüntüsel imgeyi ortadan kaldırmak yani düşünce aktarımında nesnenin tam anlamıyla yokluğu söz konusu olamaz. Çünkü düşünce, aktarılmak için her zaman somut göstergelere gereksinim duymuştur.

Özetlersek; genel olarak sanatta İmpresyonizmle başlayan ve görsel deneyime dayanan Fovizm, Kübizmle süren modernizm, sanatı bir pazarlama etkinliği olarak gören Andy Warhol'un Pop Sanat'ıyla sona ermiş ve Postmodernizm'e evrilmiştir.

### 2.3.POSTMODERN DÖNEM MÜZİĞİ VE ESTETİK NESNE OLARAK MÜZİK YAPITI

#### 2.3.1. Postmodern Müziğin Arka Planı

Genel çerçevede postmodernizmin hazırlayıcısının modernizm olması gibi avangard hareketlerin sona ermesiyle birlikte Postmodern Müziği<sup>260</sup> hazırlayan da doğal olarak Modern müzik olmuştur. Modern müzik, tonal müziğin kurallarına ve iktidarına tepki olarak 20. yüzyılda doğmuştur. Fakat Modernizm, yeniye odaklı ve eskiyi reddeden tavrı benimsemiş diğer sanat akımlarına kıyasla müzikte biraz daha farklı bir gelişme göstermiştir. Çünkü müzik alanında geçmişin bilgi ve deneyimleri olmadan ortaya yeni olanı koyabilmeniz, arayışlara girebilmeniz mümkün değildir. Yeni, her zaman düne göre yapılan bir değerlendirmedir ve önce olan, bugünün müziğinde içerilir. Bu durum üslup farkları şeklinde ortaya çıkar. Örneğin Barok dönem, kendi müziğini, önceki Rönesans müziğine göre 'yeni' ve 'modern' olarak adlandırır.<sup>261</sup>

Klasik Batı Müziği'nde 19. yüzyıl sonundan başlayarak günümüze dek süren değişim ve dönüşümün temelinde, müzik yapıtını oluşturan hiyerarşiyi belirleyen tonalite vardır. Yapıtı oluşturan diğer ses, tını, süre, ritm unsurları bu hiyerarşiye tabidir. Öncelikle

---

<sup>260</sup> Postmodern Müzik'i, Postmodern dönemin müziği anlamında kullanıyoruz.

<sup>261</sup> Ekren, a.g.y., s. 31.

bilmemiz gereken değişimin aşama aşama gerçekleşmiş olduğudur. Önce müziğin yapısı ile ilgili olan ses ve ritim malzemeleri gelenekselin dışında değişik uygulamalarla kullanılmaya başlanmış, sonra 20. yüzyılın ilk çeyreğinde biçim ve dokuyla ilgili değişimler ortaya çıkmış ve notalama sisteminde yeni arayışlar yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren etkili olmuştur. Romantikler'den Wagner ve Strauss'un yoğun kromatik kullanımının tonalitenin ses malzemelerini genişletmesi, Debussy'nin tonalitenin hiyerarşik düzenini önemsemeden akorların renk ve tını ilişkilerine öncelik veren uygulamaları, tonal yapıyı bulanıklaştırmış ve bu müziğin kurgusunda tonalitenin öneminin azalmaya başlaması sonucunu doğurmuştur.<sup>262</sup> Kesintisiz devam eden değişimde bir geçiş özelliği taşıyan İzlenimci Debussy ve Ravel'den sonra 20. yüzyıl müziğini belirleyecek olan iki isim öne çıkar. Bunlar İgor Stravinsky ve II. Viyana Okulu bestecilerinden Arnold Schoenberg'tir.

Modernist hareketin en uç noktasında olanlar aynı zamanda postmodernliğin de ilk adımlarını atanlar olmuştur.<sup>263</sup>

Bu kısa girişten sonra postmodern dönemi de kapsayarak günümüz müziğini şekillendiren süreci daha ayrıntılı biçimde incelemeye geçebiliriz.

### **2.3.2.1. Modern Müzik ve Müzik Yapıtı**

Müzik tarihi aslında müzik algısındaki değişimin müzik yapıtları aracılığıyla belirlenmiş, somutlaşmış tarihidir. Bu algı değişimi her zaman mevcut olanı sorgulama ve yeni'yi arama, farklı olana ulaşma şeklinde gelişmiştir. Söz konusu değişim 20. yüzyıla kadar yavaş fakat 20. yüzyılda çok hızlı gerçekleşmiştir. Öyle ki çağın bestecilerince getirilen yenilikler, önceki yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur. Müzikte çoksesliliğin başladığı kabul edilen 9. yüzyıldan itibaren Ortaçağ ve sonrasında yüzer yıllık aralarla, 17. yüzyıl Barok, 18. yüzyıl Klasik ve 19. yüzyıl Romantik Dönem olarak kabul edilmiştir. Çünkü Baudelaire'in dediği gibi "her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu"

---

<sup>262</sup> Çöloğlu, *a.g.t.*, s. 14.

<sup>263</sup> B. Ramaut Chevassus, *Müzikte Postmodernlik*, çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 26.

vardır.<sup>264</sup> Fakat sanatta 20. yüzyılda neredeyse on yıllık sürelerle birbiri ardı sıra çok sayıda akım peş peşe ya da aynı anda ortaya çıkar. Modernizme dâhil edilen akımlar, ortak bir modernist ideali paylaşmakla birlikte, özellikle sanatsal üretim biçimleri ve tavırlarıyla birbirlerinden farklılık gösterirler. Fakat diğer taraftan mimarlıktaki ve müzikteki modernist hareket hem önermeleriyle hem de zamanlamasıyla eşzamanlılık gösterir. Örneğin yüzyıl başında Viyana’da Adolf Loos, süsleme yapmanın cinayet olduğunu söylerken, aynı şehirde yaşayan Schoenberg tonal kalıpları kırmakla meşguldür. Bu hızlı değişim ve dönüşüm sürecinde sanatçılar özelde ise besteciler bazen aynı anda ya da üretim süreçleri boyunca birden çok akım içerisinde yer almışlardır. Tahmin edileceği gibi anlayışlardaki paralellikler sanat eserlerine de yansımıştır. Fakat müziğin kendi özel teknik koşullarından ötürü müzikte modernizm, diğer sanat akımlarından daha sonra yaşanmaya ve anlaşılmaya başlanmıştır. Müzikteki modernizmin zorunlu olarak tarihsel bir bağlama dayanma gereği vardır. Çünkü müzikte yeni bir dil yaratmak, çoğu zaman önceki dillerle teorik bir hesaplaşmaya girmeyi gerektirir. Örneğin Webern, on iki ton yapıtlarında kullandığı bazı özel teknikleri, 16. yüzyıl bestecilik tekniklerini bilmeksizin ortaya koyamazdı.<sup>265</sup> Genel olarak bu yüzyıl sanatını, yeni teknikler, yeni biçim arayışlarının yanı sıra izleyicinin, algılayıcının algısını değiştirme çabası belirlemiştir.<sup>266</sup>

Özetle, Barok müzik bestecilerinin modal armoniyi terkederek onun yerine koydukları akor armonisine dayalı<sup>267</sup> “yedi-ses dizisi” üzerine kurulu standart tonal yapının kullanımı, 19. yüzyıl sonuna kadar sürmüştür. Fakat bu tonal yapının, Debussy, Satie, Wagner, Ives gibi modern bestecilerin zorlamalarıyla kırılması, Batı Müziği’nde kurallarla sınırlandırılmış tonal dilin yerine daha bağımsız ve müziğin ne olduğundan çok ne olabileceği<sup>268</sup> yönünde yeni bir dil arayışını getirmiştir. Bu aşamada modern besteciler ikiye ayrılmıştır. Birinci gruptakiler hem geleneksel yapıyı koruyup hem de yeni tonal özgürlüğü benimseyen Stravinsky’nin temsil ettiği Yeniklasikçiler (ki Amerikan müziğinin kurucuları

---

<sup>264</sup> Antmen, a.g.y, s. 15.

<sup>265</sup> Z.G. Özkişi, E. Dünder, a.g.m., s. 2.

<sup>266</sup> Mohammed Ansari, ” 20. Yüzyılda Müzikte Ana Akımlar”, *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2014, s. 15.

<sup>267</sup> Ekren, a.g.y., s. 41.

<sup>268</sup> Richard Kostelanetz, *On Innovative Music(ian)s*, Limelight Editions, New York 1989, s. 22.

sayılan Copland, Barber, V. Thomsson bunların arasındadır), diğeri ise yeni tonal özgürlüğü savunan ve radikal ses biresimleri peşinde koşan Schoenberg, Ives, Varese, Mossolov, Cage gibi bestecilerdir. İşte alternatif arayışlar peşindeki bu grup, postmodern dönemin müziğinde de etkili olmuştur.

Modernizmle birlikte 20. yüzyıldaki gelişmeleri İlhan Mimaroglu şöyle özetlemiştir:

*Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş, bununla yetinilmemiş tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilintisine dayanan ve bunun dışında önceden belirli bir düzene bağlı olmayan özgür bir yazı gelişmiş, sonra da yıkılan bir düzenin yerine yenisini koymak amacıyla tonalite dışı yazı kurallara bağlanmış, tonaliteden ayrılması sonucu armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirlenmesini yöneten kurallar geçerlikten düşmüştür. Ritm alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritmlerin “üstüste”, aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş (...) yeni özgür biçimler araştırılmış, hazır kalıplara uymayan bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama alanında, denenmemiş tını biresimlerine yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, (...) elektronik gereçlerden yararlanılmıştır.<sup>269</sup>*

Bu doğrultuda modernizmle birlikte resimde olduğu gibi müzikte de ilk köklü değişimler İmpresyonistlerle başlamıştır.

### **2.3.1.1.1. İzlenimci Debussy**

Modern sanatın ilk akımı olan İzlenimciliğin müzikteki temsilcisi, Fransız besteci Claude Debussy'dir. Mimaroglu, Debussy'yi çağımız müziğinin temel atıcısı olarak niteler ve 1918'den bu yana yeni akımların çoğunun kaynağının o olduğunu belirtir. Hatta müziğin bir 'tını olayı' diye ele alınmasına ilk Anton Webern ve Edgar Varese'de rastladığımızı sandığımızı oysa Webern'deki ses-renk kavramının ve Varese'nin “düzenlenmiş ses” anlayışının önceliğinin Debussy'nin çalgılamasında bulunabileceğini ifade eder.<sup>270</sup> Maurice

<sup>269</sup> İlhan Mimaroglu, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995, s. 120.

<sup>270</sup> Mimaroglu, a.g.y., s. 121.

Ravel'in de temsilcileri arasında olduğu İzlenimciğin amacı, hiçbir kurala bağılı olmadan dış dünyadaki nesnelere edinilen izlenimlerin müziğe yansımalarıdır.

Monet'nin İzlenimcilik akımı ile resimde başlattığı öncü rolü, 20. yüzyıl müziğinin ilk çağdaş bestecisi olarak kabul edilen Debussy, müzik alanında gerçekleştirmiştir. Monet'in "İzlenim" adlı tablosundaki etki, Debussy'nin "Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd" adlı eserindeki duyguyla örtüşmektedir. Pierre Boulez'in "yeni müziğin temel taşlarından biri" diye belirttiği bu eser, "Sıcak bir öğleden sonrasında orman perilerini kovalamaktan yorgun düşerek uyuyakalan Pan'ın ihtiras ve tutkusunu yansıtmaktadır."<sup>271</sup>

Debussy, yapıtlarında resimsel ifadeyi öne çıkaran, tekrarlardan kaçınan, birbirinden bağımsız ard arda akorlar kullanarak düşsel bir etki bırakan yapıtlarıyla dikkat çekmiştir. Fakat Debussy'nin asıl önemi, yapıtlarında önceliği daima tınıya vermesi ve sürekli yeni "tını" arayışları peşinde olmasıdır. Debussy bu konuda şunları söylemektedir:

*Müzisyenler tını arayışını bilmiyorlar. Tınının safiyetini unutuyorlar. Bense her rengi en saf halinde vermeyi amaçlıyorum. Wagner bu konuda çok ileri gitti. Çalgıları çiftledi üçledi. Bunlardan en kötüsünü de Richard Strauss yaptı. Trombonla flütü birleştirdi. Orkestrayı bir kokteyl orkestrasına çevirdi. Bense tınının öz rengini ve safiyetini korumaya çalışıyorum.*<sup>272</sup>

Debussy ve İzlenimcilik ile başlayarak devam eden 20. yüzyıl müziğindeki en büyük değişim, tonal sistemle olan bağın koparılması olmuştur. Mevcut kuralların zorlanması yolunda Debussy ile müziğin bütün temel öğelerinin ve kurallarının değişimi büyük bir hız ve yaygınlık kazanmıştır.<sup>273</sup> Çünkü 19. yüzyıldan beri geçerli olan tonal armoni, melodi, ritm artık müziğin temel özellikleri olmaktan çıkmaya başlamış, geleneksel formlar ve kurallara uyma yeni müzikte bağlayıcılığını kaybetmiştir.

Debussy kuramın değil, sanatçının yani estetik sanatçı öznenin duyularının önemli olduğunu söyleyerek aslında bir anlamda çağdaş müziğin ve sanatçının özgür sanat yapmasının esas olduğu çağımız müzik anlayışının ilk temsilcisi olmuştur. Onun bu özel

<sup>271</sup> Çevik, a.g.m., s. 104.

<sup>272</sup> Boran, K. Y. Şenürkmez, a.g.y., s. 212.

<sup>273</sup> Ahmet Say, "Çağdaş Müzik Üzerine", *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2014, s. 9.



yerini, “Clair de lune” adlı piyano eserinde, pedalların ustaca kullanımıyla yarattığı özel üslubu ve sadeliğinde, kurallara uymak yerine hayal gücünü kullandığındaki kendisine has tını ve renklerinde açıkça hissetmek mümkündür.

Debussy, 1889’da Paris’te açılan Dünya sergisinde Afrika, Asya kökenli müzikler yanında Cava’nın “Gamelan Müziği” ile tanışmış ve çok etkilenmiştir. Bu etkiyle bestelerinde Uzakdoğu’nun pentatonik ve tam ses dizilerinden faydalanmıştır. Onun müziği, müziğin estetik yönlerini geliştirmeye yöneliktir. Sadelikten, yalınlıktan yana olan Debussy için tını ve ses rengi çok önemlidir. Bu yüzden orkestralamada güçlü, coşkulu etkiler yerine saf tınları tercih etmiş, ses renklerinin karışmasını önleyerek çalgıların kendi özgün tınlarını korumaya ve öne çıkarmaya çalışmıştır. Orkestralamada bakır üflemelilerden çok tahta üflemelilere önem vermiştir. Debussy, paralel aralıkların kullanımı, ton duygusunun zayıflaması gibi armonik alanda ortaya koyduğu yenilikler ile armoniye özgürlük kazandırmış ayrıca tam ton ya da politonal gibi yeni gamları kullanarak müzikte yeni bir çığır açmıştır.<sup>274</sup> O, 19. yüzyıl sonunda Klasik Batı müziğine yeni bir yön kazandırarak hem Modern hem Çağdaş müzik alanında Cage’in de aralarında yer aldığı kendinden sonra gelen bestecilere özellikle Uzakdoğu müziğinden esinlenme konusunda öncülük etmiştir.

Debussy’nin saf sese duyduğu hayranlık, teknik açıdan tonalitenin belirsizliği, armoninin genel olarak durağanlığı, tınının önceliği, “izlenimci” ressamaların resimlerine benzerliği sağlayan unsurlardır. İzlenimci müzik, bestecinin ruh haline bağlıdır. Debussy’nin tarzının izlenimci olarak nitelendirilmesinin nedeni, resimsel imgeleri ve zarif renklendirmelerinden dolayıdır. Finkelstein’nın, Debussy’nin izlenimciliği ve izlenimci müzikle ilgili düşüncesi, ritim ve ölçünün, belirsizliğe doğru eğilim gösterdiği yönündedir. Debussy, 1915’de Bernardo Molinari’ye yazdığı bir mektupta, o günün müziği ve kendisinin o ortamdaki ileri ya da öncü konumunu da ortaya koyar niteliktedir: “Henüz armoni sürecini yaşamaktayız. Bu arada tek başına tını güzelliğiyle yetinen müzikçi çok az” demektedir.<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Çevik, a.g.m, s. 101.

<sup>275</sup> Aktaran: Çevik, a.g.m., s. 106.

Özetle; “Debussy’nin, genelde tonal yazının malzemelerini kullanmakla beraber, bunlara doğu kültürlerinden aldığı akor ve dizi malzemelerini eklemesi ve akorları tonal planın kurucu öğeleri olarak kullanmak yerine, salt tını özelliklerinden yola çıkarak birbirleriyle ilişkilendirmesi, modernist anlayışın geleneksel dile ilk müdahalesi olarak görülebilir”<sup>276</sup> Bunun yanı sıra Descartes ile birlikte Spinoza ve özellikle Leibniz felsefesiyle Bach’ın müziğine de yansıyan aklın öne çıkmasıyla<sup>277</sup> başlayan ve 19. yüzyıl sonunda sanatta, Auguste Comte felsefesinin, gerçekleri bilim adamı yaklaşımıyla ele alan tavrından uzaklaşarak, duygu ve haz merkezinde yaklaşılmaya başlandığı bu dönemde, nüans olarak çoğunlukla “pianissimo” ve “piano”yu kullanmış olan Debussy’nin konumuz ile diğer bir bağlantısı, örnek eserimiz 4’33” ve “sessizlik” kavramı üzerindedir. Sessizliğin çarpıcı biçimde kullanıldığı “Pelleas ve Melisande” adlı operası başta çok eleştiri almış olan Debussy, en güçlü duygularını bastıran Melisande’in sadece “sessizlik” ile anlatılabileceğini çünkü sessizliğin de sesler kadar önemli olduğunu savunmuştur. Tınısal açıdan getirdiği yeniliklerle beraber, sessizliği anlatım aracı olarak kullanmasıyla Debussy, Anton Webern başta olmak üzere birçok besteciye önemli bir esin kaynağı olmuştur.<sup>278</sup> Her ne kadar Cage’in “sessizlik” kavramı ve uygulaması çok farklı olsa da aynı esinlenme muhtemeldir ki John Cage için de geçerlidir.

### ***2.3.1.1.2. Dışavurumcu Stravinsky ve Schoenberg***

Modernizm içinde İzlenimciliğin ardından gelen ve Debussy gibi müzik algısında değişim yaratan diğer önemli iki besteci Stravinsky (1882-1971) ve Schoenberg (1874-1951)’tir. Bu iki besteci Cage’in kendi yolunu seçme aşamasında müzik yapma, besteleme biçim ve yöntemlerinden ikisini temsil etmekteydi ve Cage, Schoenberg’i seçmişti. Ritme öncelik veren Stravinsky’nin olaylı bir şekilde sahnelenen çoktonlu ve çokritimli “Bahar Ayini” ile Schönberg’in tonal sisteme son vererek, yerine getirdiği atonal sistem ile yarattığı yeni diller, postmodernizmin ve günümüzün müziğini hazırlayan temel örneklerdir.

---

<sup>276</sup> Aktaran: Özkişi, Dündar, a.g.m., s. 26.

<sup>277</sup> Ekren, a.g.y., s. 35.

<sup>278</sup> Çevik, a.g.m., s. 106.

Ekspresyonizm, İtalyan Fütürizmi ve Rus Konstrüktivizminin dinamizmine benzemekle birlikte daha çok nesneden soyuta geçişi oluşturan ve Kandinsky'nin ekspresyonist resimleriyle örtüşen duygusal safhayı ifade eder. Ekspresyonistler için artık tonal güzellik bir hedef olmaktan çıkarak geleneksel tonaliteden tamamen uzaklaşılr. Ancak müzik, en başından soyutlamaya dayandığından, resimdeki görsel soyutlama, bir müzik yapıtı için tam belirtilememektedir.<sup>279</sup> Psikanalizin sembol ve yöntemlerini kullanan ekspresyonistler, sanat-için-sanat ilkesine ve bireyselliği bastıran burjuva kültürüne karşı çıkmışlardır.

Ekspresyonizm, İmpresyonizm'e tepki olarak doğmuş ve müzikte 20. yüzyıl ekspresyonizmi, tonalitenin terk edilmesi ile bestecilerin 1920'lerde on iki ton sistemi gibi yöntemleri benimsemesi arasındaki süreçte geçerli olmuştur. Ateş Kuşu, Bahar Ayini gibi yapıtlarıyla 'yeni müziğin peygamberi'<sup>280</sup> olarak ünlenen Stravinsky'nin Rus kukla oyun karakterinin adını verdiği ve 1911 yılında ilk kez sahnelenen, gelenek ve biçimcilik boyunduruğundan kurtuluş simgesi olan Petruşka'sı, müzik sanatına yenilik getirme çabalarına dair önemli örneklerdir. Fakat asıl büyük yenilikçi yapıtı çok büyük tepkilere neden olan ve özellikle 1913'te olaylı ilk sahnelenişi ile bilinen "Bahar Ayini" (Le Sacre du Printemps) adlı yapıtı olmuştur. Tepkilerin nedeni müzik sanatına yeni ufuklar açacak olan bu eseri, gelenekçi müzikseverlerin tam tersi bir yaklaşımla değerlendirmeleridir. İlginçtir ki ilk seslendirildiğinde yuhalamalar, ısıklamalar ve gürültüyle reddedilen bu yapıt, bir yıl sonra alkışlarla kabul edilmiştir. Çünkü Stravinsky'nin bir yenilik olarak ortaya koyduğu ritmi, hareketi önceleyen üslubu, yüzyıllardır kalıplaşmış beğenilerle oluşmuş akademik anlayışı yıkmaya yönelik bir gelişmedir. Stravinsky tepkilerin etkisiyle olsa gerek 1923'ten sonra tekrar geleneksel kalıplarla bestelemeye dönmüştür. Fakat yine de o, yepyeni sözler söyleyen, müzik sanatına yeni bir dil getiren kısaca çığır açan ve eserleriyle bunu ortaya koyan, örnek bir besteci olarak müzik tarihinde yerini almıştır.

Müzikte ekspresyonizmle anılan başlıca dönem yapıtları arasında, Schoenberg'in Pierrot Lunaire'i ve Erwartung'u, Anton Webern'in Altı Bagatel'i, Alban Berg'in

---

<sup>279</sup> Özkişi, Dündar, a.g.m., s. 8.

<sup>280</sup> Mimaroglu, a.g.y., s. 141.

Altenberg Liedleri ve Wozzeck'i, İgor Stravinsky'nin Petruşka ve Bahar Ayini'i, Bartok'un Allegro Barbaro'su, Charles Ives'ın Concord Sonata'sı sayılabilir.

Müzikte ekspresyonizm ile özdeşleştirilmiş olan "İkinci Viyana Okulu" nun üç bestecisinden biri, kurucu Arnold Schoenberg'dir. Diğer ikisi ise öğrencileri Anton Webern ve Alban Berg'tir. Kendilerini ekspresyonist değil modernist olarak tanımlayıp modernizmle bağlantılandırır. Sanatsal üretimleri ve politik duruşları özelde modernizm çerçevesi içindeki akımlardan en çok ekspresyonizme yakınlık gösterdiğinden, sanat kuramcılarınca, ekspresyonist kabul edilmişlerdir. Söz konusu besteciler ve ekspresyonizm akımının kronolojik olarak paralellik gösteriyor oluşu da, bu ilişkilendirmenin yapılabilme sebeplerinden bir diğeridir.<sup>281</sup>

Postmodern tutumlar da sergileyen Schoenberg'in onikiton tekniği ve müziği, müzikte modernizmin öncüsüdür. Dizisel düşünce, müziğin tüm geleneksel niteliklerini ve tarihsel birikimini bir anlamda yok eder. Fakat bununla birlikte, on iki ton müziği geleneksel referansları tamamen reddetmez; parçalanacak hedef olarak kendine tonaliteyi/tonal örgütlenmeyi seçer ve öncelikle onunla uğraşır. Diğer geleneksel müzik olgularının kimilerinden ise yararlanır. Bu bağlamda en kuvvetli referansı ve teknik temeli eski kontrpuan teknikleri, yani 18. yüzyıl ve öncesinin polifonik müziğidir. Bu açıdan bakılınca, avant-garde ve "yeni" bir nitelik taşımakla beraber, bu müzik yazma tekniği bütünlüklü bir reddetme üzerine kurulmamıştır.<sup>282</sup> Schoenberg başlangıçta, dizisel besteler yaptığı döneme kadar ekspresyonist eserler de verir. Çünkü o, ressam Kandinsky ile olan dostluğunun da etkisiyle, ekspresyonizm akımına dâhil edilmiştir.

Mimaroglu'na göre "Schoenberg önce tonal düzen içinde müzik yazmış, sonra tonaliteden ayrılmış, sonuçta da tonal düzene bağlanmadan müzik yazmayı kolaylaştıran on iki nota düzenini geliştirmiştir. Ne var ki geliştirdiği yeni dili eski biçimlere uygulamış, eski duyguları anlatmış, eski davranışları tekrarlamıştır. Bu bakımdan Schoenberg bir on

---

<sup>281</sup> Özkişi, Dündar, a.g.m., s. 5.

<sup>282</sup> A.g.m., s. 3.

dokuzuncu yüzyıl bestecisidir, bir romantik-klasik'tir."<sup>283</sup> Son yıllarında tekrar tonal müziğe dönmüştür.

Ekspresyonist ya da modern müzikte, tonalitenin geleneksel armonik yapılanmasının terkedilmesiyle yapılan müzikler, parçalı yapılarından kaynaklanan nedenlerden ötürü, gelişimi zor ve bu nedenle de kısa yapıtlardır.<sup>284</sup> Örneğin içinden geldiği gibi duygusunu kağıda döktüğünü söyleyen Schoenberg için başarılı bir sanat ürünü, ne türlü bestelendiğini sezdirmeyen üstelik bir zihin çalışması sonucu olduğu izlenimi vermeyen bir yapıttır. Kromatik gamın her bir notasının aynı önemde olduğu, tonik-dominant bağlantılarının ortadan kalktığı ve on iki notanın her birinin özgürlük kazandığı yapıtlarına ilk örnek "atonal" ve yeni bir vokal teknik olan Sprechgesang yani konuşur gibi söyleme tarzındaki yapıtı "Pierrot Lunaire"dir. Uzun bir aradan sonra 1923'te Op. 23 Piyano İçin Beş Parça'nın beşincisi ise on iki ton sistemiyle yazılmış ilk parçası olacaktır.

### **2.3.1.2. Adorno'nun Yaklaşımı**

Schoenberg'in ortaya koyduğu yeni besteleme yöntemi olan oniki ton sistemi müzikte radikal bir dönüşümdür. Schoenberg'in müziği hem Modern, hem Postmodern müzik ve hem de Adorno'nun müzik eleştirisinde çok temel bir önemdedir. Çünkü oniki ton sisteminde her nota ve sesin eşdeğerde bir öneme sahip olması, tonal sistemdeki sesler arası zorunlu hiyerarşinin son bulması anlamına gelir ki bu basit bir anlatım tekniği veya üslubundan öte bir şeydir. Nicholas Maw'a göre, "Onikiton tekniğini, izlenimcilik gibi bir "besteleme tekniği" olarak göremeyiz.(...) Bu daha ziyade, resim yapmakla karşılaştırırsak, paletteki renklerin tasnifidir. Gerçekten onikiton yerleştirmesi bittiğinde, besteleme başlar."<sup>285</sup>

---

<sup>283</sup> Mimaroglu, a.g.y., s. 147.

<sup>284</sup> Özkişi, Dünder, a.g.m., s. 7.

<sup>285</sup> Serkan Özkaya, *Sanatta Deha ve Yaratıcılık-Schönberg, Adorno, Thomas Mann*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 69.

Modernizme felsefe, sanat ve müzik açısından damgasını vuran düşünür “Adorno’ya göre modernizmin en ayırt edici yönü, içinde taşıdığı uyumsuzlukların açığa çıkmasına izin vermesidir.”<sup>286</sup> Adorno, kendi müzik anlayışı ve estetiğini özellikle öne çıkarttığı ve vurguladığı modernizmin bu uyumsuzluk özelliği üzerinden geliştirmiştir. Çünkü geleneksel sanatta ve müzikte “uyumsuz” olan hep dışlanmıştır. Modernizmle birlikte uyumsuz armoniler, bir avangard özellik olarak algılanmıştır. Adorno, uyumsuzluk düşüncesine, Wagner’le başlayan müzikal dönüşümün ve sonrasında Schoenberg’in müzik kuramında var olan atonalin kuramsal felsefi alt yapısında ulaşıldığını vurgulamıştır.<sup>287</sup>

Adorno modernist sanatı, doğanın ve toplumun bir yansıması değil, kendine dönük bir yapı olarak düşünmüştür. Sanat doğayı değil, düşünceyi temel alır anlayışı hakimdir. Sanatın artık toplumsal gerçekliği yansıtmak değil tam tersine ona örnek olmak gibi bir sorumluluğu olduğunu savunduğu ‘estetik teori’inde dış gerçekliğin, özne üzerinde giderek artan gücünün ve özerk sanat eserlerinin iç dinamiğinin, modern sanattaki uyumsuzluk içinde yakınlaştıklarını belirtir.

Adorno’nun, Schönberg’in dışavurumcu müziğine olan ilgisinin nedenlerinden biri onun, ses uyumsuzluklarını uyumlu seslerle çözmeye kararlılığı ve yüzyıllarca müziğin temelini oluşturan armonik kadans geleneğini reddetmesidir.<sup>288</sup> Çünkü Schoenberg, 18. yüzyıl ortalarından başlayıp 20. yüzyılın büyük bölümünü kapsayan müzikteki tonaliteyi yıkıp yerine atonaliteyi getirecek adımları atmaktadır. Schoenberg müzik kuramının, teoriyle pratiği birleştiren, özdeşliği reddeden, mutlak bir sentezi dışlayan özelliği, Adorno’nun bir müzik felsefesi oluşturabilmesinin olanağını sağlamıştır.

Adorno’nun sanat anlayışı, genel kabul olan toplumsal olanın yansıtılması şeklindeki anlayışın tam zıttıdır. Zira ona göre sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır.<sup>289</sup> Adorno açısından modernist sanat, muhalif bir sanattır. Sanatçının toplumsal olanı yansıtmak gibi bir hedefi olamaz. Sanat, hayata tutulan bir ayna gibi

---

<sup>286</sup> Emir Ülger, *Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno’nun Estetik Kuramı*, Doktora Tezi, Ankara Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 124.

<sup>287</sup> Ülger, a.g.t., s. 125.

<sup>288</sup> A.g.t., s. 134.

<sup>289</sup> Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. A.Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 43.

yansıtmacı değildir. Gerçek sanat, toplumla uyumlu olmayan ve toplumu eleştiren sanattır. Ancak böylelikle toplumda bir değişim söz konusu olabilir. Dolayısıyla Adorno'ya göre sanat, hoşlanılan bir şey değildir. Çünkü o zaman sanat, özekliğini yitirir.

Adorno, kültür endüstrisi kuramının temel ilkelerini, Benjamin'in "Mekanik Çoğaltım Çağında Sanat Eseri" adlı yazısına karşılık yazdığı, "Müziğin Fetiş Niteliği ve Dinlemenin Geriliği" adlı makalesinde formüle etmiştir.<sup>290</sup> Adorno, kültür endüstrisi kavramını, kitle kültürü, popüler kültür kavramlarının yerine kullanır. "Kültür Endüstrisi" kavramı, tüketicilerin, kasten ve tepeden bütünlendirilmesidir. Tüketici, onun öznesi değil, nesnesidir. 'Kitle iletişim araçları' dediğimizde söz konusu olan ne ilk planda kitleler ne de iletişimdir.<sup>291</sup> Amaç, sadece sistemin sürdürülmesidir ve sanat da bu araçlardan biri olarak kullanılır. Oysa "kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır.<sup>292</sup> (...) Günümüzde kültürle eğlencenin kaynaşması, yalnızca kültürün alçaltılmasıyla değil, eğlencenin zorla entelektüelleşmesiyle de gerçekleşir."<sup>293</sup>

### 2.3.2. Postmodern Müzik ve Müzik Yapıtı

Genellikle müzik ve postmodernizm bağlantısı üzerinde güzel sanatların diğer alanlarındaki kadar çok düşünülmemiş ve yazılmamıştır. Hatta kendilerini postmodern kabul eden besteciler bile müzik ile postmodernlik arasındaki ilişkiyi yeterince sorgulamamışlardır. Ancak 60'lı yılların sonlarında ortaya çıkan ve postmodernizmin estetik manifestoları sayesinde bu bağlantı bir ölçüde kurulmaya başlanmıştır. Çünkü sanatın genelinde 20. yüzyılla birlikte artık yalnızca güzel ve uyumlu olanı değerli kabul eden estetik anlayışı değişmiş, yerine çirkin ve uyumsuz olanın da bir gerçeklik olduğunu

---

<sup>290</sup> Jusdanis, a.g.y., s. 13.

<sup>291</sup> A.g.y., s. 110.

<sup>292</sup> A.g.y., s. 67.

<sup>293</sup> A.g.y., s. 77.

kabul eden bir sanat anlayışı gelmiştir.<sup>294</sup> Ortaya çıkan bu yeni anlayış ve Yeni müzik'in postmodern unsurlar taşıyıp taşımadıkları üzerinde belirsizlikler söz konusudur. Nitekim postmodernliğin müzikte ne anlama geldiği, kolaylık mı karmaşa mı, yenilik mi bir geri dönüş mü, bir üslup mu yoksa bir davranış biçimi mi olduğu gibi sorular,<sup>295</sup> yoğun biçimde tartışılmaya başlanmıştır. Bu soru ve tartışmaların geçerliliklerini koruduğu böyle bir ortamda bazı bestecilerin yaptıkları müzikleri, postmodernizm kategorilerine göre sınıflandırmak da oldukça güçleşmektedir.

Fakat bu noktada özellikle bir bestecimizin günümüz müziğiyle ilgili şu ilginç tespitini paylaşmak bugünkü durumla ilgili belirsizliği ve gerçeği ortaya koyacaktır. İlhan Usmanbaş; 20. yüzyılda özellikle 1945'lerde yaşanan ciddi kopuşa rağmen müzikte aslında halen 19. yüzyılın yaşandığını çünkü kitlelerin bu yüzyılın müziğini dinlemediğini, eğitim kurumlarının bilmediğini, yorumcuların ise çok az bildiğini<sup>296</sup> dolayısıyla yalnızca bestecilerin bu müziği yapıp yaşadıklarını çünkü genelin ise 18. yüzyıl ile 19. yüzyıla takılı kaldığını ifade ediyor. Ayrıca Usmanbaş, bu yeni durumun belirsizliğini ve bestecinin besteleme yöntemini de şöyle ortaya koyuyor:

*Herhangi bir sesin ardından herhangi bir ses gelebilir; herhangi bir ses, herhangi bir sesle birlikte tınlayabilir; herhangi bir gerginlik, herhangi bir tını ortamı içinde herhangi bir uzunlukta duyurulabilir. Bunların başarılı yolla ortaya konması, yazı ve biçimin o sıradaki durumuna, bestecinin ustalığına ve kişiliğine bağlıdır.*<sup>297</sup>

Benzeri uygulamalar sonucunda bir eserin oluşumundaki belirleyici temel unsurlar büyük değişime uğrayarak ezgi ortadan kalkarken, tonal armoni sona ermiş, form parçalanmış, onun yerine yeni müzik algısı, ağırlıklı olarak zengin ritimler ve yeni tını arayışlarına odaklanılmıştır. Bu yönde eserler veren bazı bestecilerin yaptıkları müzikleri, postmodernizmin kategorilerine göre sınıflandırmak güç olmakla birlikte şu çok açıktır ki

---

<sup>294</sup> Say, a.g., s. 8.

<sup>295</sup> Chevassus, a.g.y., s. 9.

<sup>296</sup> Aktaran: Enis Batur ve diğerleri, *20. Yüzyılda Sanat*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 33.

<sup>297</sup> Say, a.g.m., s. 8.



20. yüzyılın başında kolajla sanata yansıyan yeni malzeme anlayışı, 1950'den sonra hızla değişmeye başlamış ve gelişen teknolojiye paralel olarak elektrik, elektronik, bilgisayar, iletişim gibi birçok alanda yaşanan yenilik sanatta da yansımasını bulmuştur. Bu gelişme birçok besteciye/sanatçıyı etkilemiş ve üretimlerine de yansımıştır.

Postmodern müzikteki modern özellikler, Berio, Kagel, Stockhausen gibi modern bestecilerle gelmiştir. Geçmiş yok saymakla, hatırlamak arasında bir bağ vardır. Genç bestecilerin yaşadıkları doğal sonuçtur bu, geriye bakışın getirdiği sonuç. Postmodernizmin geriye bakış ve dönüş özelliği müzikte tonaliteye dönüş olarak kendini gösterir. Modern akımın temsilcileri, tonalitenin artık ölmüş olduğunu söylemelerine rağmen tonalite, yepyeni bir anlayışla tekrar gündeme gelmiştir. İçinde yerel özellikleri de taşıyan yeni bir oluşum söz konusudur. Modern dönemde tonal yapısı gereği dışlanan halk müzikleri, postmodern dönemde ezgisel, ritmik yönleriyle tekrar ele alınarak kullanılmaya başlanmıştır.

Modern besteciler kişisel tercih, yöntem ve notalamaları kullanabilirken bugünün bestecileri, kişisel olmaktan kaçınarak ortak bilinenler içerisinde kalmaya çalışmaktadır. Fakat bestecilerin geçmiş yaratıları ve bestecileri örnek almaları ile kendi kişisel tarzlarını seçme konusunda bireysellikleri yine de bir ölçüde sürmektedir. Rihm, Andriessen, Nyman, Reich ve Glass'ın oluşturduğu ifade araçlarının en aza indirilmesine dayanan minimalist üsluplar, farklılıklar sergileyen ayrı akımlar olabilirler fakat temel amaç, sonuçta dinleyiciye bir şekilde ulaşmaktır. Postmodernizmin hedefi, kolay dinlenen ve başka sanatlarla birleştirilerek daha çok dinleyiciye ulaşan bir müzik yapmaktır. Postmodern dönemdeki müzik akımlarına örnek olarak Minimal müziğin yanısıra Fluxus akımı da verilebilir.

Lyotard, bu tür postmodernliğe karşı çıkmıştır ve estetik ölçülerin olmadığı yapıtların değerinin ancak maddi getirileriyle ölçülebileceğini söylemiştir.<sup>298</sup> İletişim demek olan sanatın, postmodern dönemde tüketim maddesi olarak görülmesi de yeni değildir.

---

<sup>298</sup> Chevassus, a.g.y., s. 103.

### **2.3.2.1. Müziksel Malzemede Değişim**

Kübitlerin, Dadacıların ve Duchamp'ın resimin ötesinde genel anlamda sanatta, sanat malzemesinin tanımını, işlevini ve anlamını değiştiren anlayışlarına değinmiştik. Onların yaklaşımları müzikte de benzer yaklaşım ve arayışların söz konusu olmasına neden olmuştur. Çünkü sanat algısındaki değişim, kaçınılmaz olarak müziğin algı ve yorumunun da değişmesine neden olmuştur.

20. yüzyılın başında müzikte farklı ses ve tını arayışlarında en çok kullanılmaya başlanan müzikal malzeme, teknoloji ve onun sağladığı olanaklar olmuştur. Bu olanaklar, müzik alanında deneysel çalışmalar yapılmasının yolunu açmış ve müzikal sese yaklaşımı değiştirmiş, besteciyi sınırlayan müzikal sesler yanında ya da yerine doğrudan 'ses'e odaklanmayı getirmiştir.

#### **2.3.2.1.1. Müzikal Ses Yerine Sadece Ses**

Müzikal sesin ne olduğu sorusunun yanıtı, "notalardır" biçiminde verilebilir. Notalarla örtüşmeyen diğer sesler ise müzikal değildir. Yani sadece çalgılar ve insan sesi ile elde edilen notalara karşılık gelen sesler müzikaldir. Fakat la, sol, mi gibi tek tek notaların tek başına hiçbir anlamı yoktur ve onlar sadece birer sestir. Müziği yaratansa onların kombinasyonudur.<sup>299</sup> Bu tanım artık eksik bir tanımdır. Çünkü uzun zamandan beri müziği yaratan sestir ve notalar da bu seslerin içindedir. Bu durumda 20. yüzyılda müzik yapmada bunlara eklenen diğer seslere geçmeden 'ses nedir?' sorusuna kısaca bakmak gerekmektedir. Çünkü deneysel müzikte ortaya konan yapıtlar, ses temel alınarak oluşturulmuştur ve her türlü ses, müziğin nesnesi, malzemesi olarak kullanılmıştır.

Öncelikle müzikal sesleri anlayabilmek için, onları oluşturan basit sesleri biliyor olmak gerekir düşüncesinden hareket ederek, Ayhan Zeren'in "Müzik Fiziği" adlı eserinden yararlanacağız. Zeren, sesin oluşabilmesi için birbiri ile bağlantılı üç temel aşamadan geçilmesi gerektiğini belirtir:

Kaynak → Ortam → Alıcı

---

<sup>299</sup> Claude Levi-Strauss, *Mit ve Anlam*, çev. G.Yavuz Demir, İthaka Yayınları, İstanbul, 2013, s. 84.

Müzikte kaynak; sesin oluşturulmasıdır ve ses, bir çalgı, bir radyo, kayıt ya da insan sesi olsun mutlaka bir uyarılma sonucunda ortaya çıkan bir titreşimle başlar, ortamda iletdikten sonra da alıcı tarafından algılanır.<sup>300</sup> Fizik temelinde açıklanan bu süreçler üzerinde bilgi sahibi olan bestecinin, sesin kaynağı, sesin titreşimiyle üretimi ve yayılımı aşamalarına müdahalesi söz konusudur. Dolayısıyla bu bilinçle hareket eden icracı ve bestecinin değişik tınlar elde etmesi de mümkün olabilir.

Her türlü müzikte temel ve ortak olan tek şey ses'tir. Sesi oluşturan dört nitelik vardır:

1. Tını, (sesin rengi)
2. Süre, ( hem sesi hem de sessizliği içerir)
3. Perde, (seslerin yüksekliklerini, tizlik-peslik ifade eder)
4. Gürlük (sesin gücü, şiddeti).

Titreşim ile başlayan ve dalgalar halinde kulağımıza ulaşan sesin, besteci tarafından işlenmesinden sonra bir yapıt olarak alıcı tarafından algılanması aşaması, sesin üretimi, işlenmesi ve kullanımından başka bir alanı daha kapsar. Bu aşamada algıyla birlikte değerlendirme devreye girer. Aynı kaynaktan çıkarak aynı ortamdan geçip gelen yine aynı fizyoloji ile işitilen bir müziği dinleyen iki kişiden biri beğenirken diğeri beğenmeyebilir. Bu farkın nereden kaynaklandığıyla ilgili psikofizik araştırmalar da mevcuttur.

Kulak ve beynin, ses kaynağından çıkan sesi duyabilmesi yani sesin varlığından söz edilebilmesi için sesin şiddeti önemlidir. Yaklaşık 20 Hz ile 20000 Hz arasındaki titreşimleri duyabiliriz. Bunların dışında bazı hayvanlar için olsa da bizim için ses yoktur. Sesin algılanmasıyla ilgili çalışmaların geçmişi 1636 yılına, Mersenne'nin ses analizi araştırmalarına kadar gider ve fiziksel, fizyolojik, nörolojik, psikolojik yönleri olan bu konu, oldukça karmaşık bir olaydır.<sup>301</sup>

Yukarıda sıraladığımız müziğin temel yapı taşı olan ses'in dört özelliği, müzik sesi olarak müzikal bir yapıya malzeme olmaya başladığında, her biri kendilerinden türemiş

---

<sup>300</sup> Ayhan Zeren, *Müzik Fiziği*, Pan Yayınları, İstanbul, 2010, s. 2.

<sup>301</sup> Zeren, a.g.y., s. 99.

diğer temel kavramları oluşturmaya başlarlar. Sesin tizlik ögesi, ezgi ve armoni kavramlarını, süre ögesi ritim ve ölçü kavramlarını, tını ögesi ise gürlük, yoğunluk, renk ve artikülasyon kavramlarını oluşturur. Bu kavramların her biri diğeriyle ilişkilidir. Örneğin ezgi oluşumunda kurucu öge olarak tizlik, hem süre hem de tını ile ilişkilidir. Ayrıca bu olguların dışında, müziksel olguları birbirine bağlayan ve ilişkilendiren biçim kavramları da müzikle bağıntılıdır.<sup>302</sup>

Ses ve sesin algılanması ile ilgili yaptığımız açıklamalar, sesin objektif (nesnel) yönüyle ilgilidir fakat müzik, aynı zamanda subjektif (öznel) bir olgudur. Müziği oluşturan melodi, armoni, ritm, tını, gibi elemanlar fiziksel yani nesnel olduğu halde müzik dinleme, algılama, değerlendirme öznelidir. Fakat bunu da belirleyen yine bazı fiziki yapılarıdır. Kısacası müzik sanatı hem nesnel hem de öznel niteliklerin birleşimidir. Örneğin seslerin bileşiminin dinleyenin hoşuna gitmesinde uyumdan, gitmemesi durumunda uyumsuzluktan söz edilir. Müzik tarihine baktığımızda bestecilerin eserlerinde günümüze doğru uyumsuz sesleri daha fazla kullandıklarını görürüz. Chopin'in tonal müziği ile Schoenberg'in atonal müziğini karşılaştığımızda bunu net olarak görmek mümkündür. Bu konuda araştırmalar yapan Terhardt'ın kuramına göre, tonal müzik temelde işitme sistemimizde depolanmış örnek tanıma mekanizmalarına dayanmaktadır. Bu uyumluluk durumunu etkileyen ise deneyim, eğitim ve edinilen müzik geleneği gibi faktörlerdir.<sup>303</sup>

### ***2.3.2.1.2. Teknoloji ve Deneysel Müzik***

20. yüzyılda müzikteki en büyük değişim, bestecinin müzikal seslerle yetinmemesi, çevresel sesleri ve özellikle teknoloji aracılığıyla elde ettiği sesleri müziğine malzeme yapması olduğundan sözettik. Çünkü günümüz bestecisi müziğe yeni bir perspektiften bakmaktadır. Yüzyılın ilk çeyreğinde sanatın varlık alanını genişleterek disiplinlerarası çalışmaların yaygınlaşmaya başlaması ile sanatta sesle çalışanların sadece besteciler olamayacağı gerçeğinin ortaya çıkması yeni bir besteci tipi yaratmıştır. Daha önce de belirttiğimiz gibi ilk Luigi Russolo ile başlayan bu tip besteciler için müzik yazma işi teknik bir boyut kazanmış ve yeni kayıt sistemlerinin kullanılmaya başlanmasıyla adeta bir

---

<sup>302</sup> Çöloğlu, a.g.t., s. 13.

<sup>303</sup> Aktaran: Zeren, a.g.y., s. 292.

anlamda yarı mühendis, yarı besteci olmayı gerektiren bir uğraşı alanı olmuştur. Zamanla bu durum öyle bir hale gelmiştir ki adeta mühendis ve teknisyenler tarafından ele geçirilen müzik alanında artık müzik yapmak sadece müzik yeteneğine sahip olan besteciye özgü bir alan olmaktan çıkıp öncelikle “müzik” değil “ses” temelinde ele alınan bir etkinlik alanına dönüşmüştür.

Müziği, “müzikal ses” yerine “ses” temelinde ele almak, besteciye sonsuz olanaklarla deneyler yapabileceği bir alan yaratmıştır. Özellikle 1930’larla 40’lı yıllarda radyo yayıncılığının yaygınlaşarak dinleyici için sesin imgeye dönüşmesini sağlayan süreçte John Cage, Edgard Varese, Pierre Schaeffer’in teknoloji kullanımlarının şekillendirdiği çalışmaları, müzikal ses kavramıyla birlikte besteciliğin sınırlarını yeniden tanımlamış, zamansal bir sanat olan müziğin alanını iyice genişletmiştir. 1940’lı yıllardan itibaren bu üç öncü sanatçının yapıtları, elektronik müzik, deneysel müzik, ses heykeli, ses ortamı, ses yerleştirmesi ve ses kolajları gibi çeşitli sanatsal ifade biçimlerinin ilk örneklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Batı sanat müziğinin tonal, dizisel ve tınısal olarak son derece kısıtlı olduğunu düşünen bu öncülerden Varese, müziğin acilen bu kısıtlı anlayıştan özgürleştirilmesi ve zamana bağımlı olan düzenlemelerin de fiziksel mekana yansıtılması gerektiğini savunmuştur.<sup>304</sup>

Müziğe teknolojiyle birlikte giren bilimsel yaklaşıma ilk örnek Edgar Varese (1883-1965)’dir ki müziğin gelecekteki yönelimi açısından çok önemlidir. Fransa’da doğup mühendis eğitimi alarak 1916’da New York’a yerleşen besteci, kendi müzikal estetiğini ifade etmek için ”organize (edilmiş) sesler” deyimini kullanmıştır. Hyperprism, Integrales, Arcana gibi ilk eserleri, matematiksel bir ilgiyi yansıtırken aynı zamanda geleneksel çalgılarla endüstriyel dünyanın seslerini yansıtmış fakat uygun elektronik araçların yokluğu nedeniyle her tür sesin manyetik ses şeridine kaydı mümkün hale geldiği 1953 yılına kadar uzun bir süre beste yapmamıştır. 1954’de Çöller (Deserts) adlı eserinden sonra 1957’de Elektronik Şiir (Poeme Electronique) adlı somut müzik çalışması, manyetik bant çalarlar ve

---

<sup>304</sup> Engin Esen, “Zamanda Değil Mekanda Olmak: Ses Sanatı Bağlamında Ses ve Mekan İlişkisi”, *Düzce Üni. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını* Cilt 1, Sayı 1, Aralık 2016, s. 42.

amplifikatörler aracılığıyla güçlendirilerek, Brüksel’de gerçekleşen Dünya Fuarı’nın yapıldığı mekanda 425 ayrı hoparlör kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Varese’nin müzik yapmaya ara verdiği dönemde müzik alanındaki önemli bir buluş olan hi-fi manyetik kayıt cihazı geliştirilmiştir ki o, Elektronik Şiir’ini bu cihazı kullanarak yapmıştır. Bu cihazla her sesi kaydetmek ve ‘doğal sesler’i tanınmayacak hale getirerek dönüştürmek ve düzenlemek mümkün olmaktadır. Bu ses şeridi kaydını 1948’de Paris’te ilk kullanan Pierre Schaeffer olmuştur. Somut Müzik (Musique Concrete) diye adlandırılan bu yöntem, görsel imgelerin karşılığı olan ‘ses nesnelere’ (objects sonores) ile besteleme yöntemidir ve bu müziğin estetiği, temel olarak kayıt edilmiş her türlü ses üzerine kurulmuştur. Ses nesnesi ile herhangi bir kaynaktan alınmış herhangi bir sesin biçimlendirilerek, orijinal kaynağından mümkün olduğunca uzaklaştırılması, bağlamından kopartılması ve farklı sesleri bir araya getirerek yeni anlamlar yaratması böylece seslerin nesneleştirilmesi hedeflenmiştir.<sup>305</sup> Schaeffer, sesleri görsel olarak kaynaklarından kopartarak dinleyicilerin zihinlerinde yeni anlamlar oluşturmak istemiştir. Burada bir ayrıntıyı da belirtmekte yarar var sanıyorum. Schaeffer, doğal sesleri kullanmıştır fakat 1954’te Köln’de yeni bir ‘ses şeridi müziği’ düşüncesi ortaya çıkmıştır ve bu müzikte ‘somut müzik’in gerçek seslerden türetme deneyleri yerine farklı ses üreteçleriyle elde edilen yapay seslerle<sup>306</sup> çalışılmıştır.

Bu bölümde ele alacağımız üçüncü isim olan Cage, 1930’lu yıllardan başlayarak, günümüzdeki anlamıyla ses sanatı kavramını ortaya çıkartan en dikkat çekici ve etkili isimlerden biri olmuştur. Şu alıntı, Cage’in daha 1937’de yazdığı makalesi “Müziğin Geleceği: Credo” (The Future of Music: Credo) da müziğe nasıl yaklaştığını çok açık ortaya koymaktadır:

*Müzik yapımında; fotoelektrik, film ve mekanik ortamların müzikal amaçlar için kullanımı ve sentetik müzik üretimi için uygun olan duyulabilen bütün seslerin kullanımını elverişli kılan elektronik çalgılar (aygıt-cihazlar)*

---

<sup>305</sup> Esen, a.g.m., s. 45.

<sup>306</sup> Aaron Copland, *Yeni Müzik (1900-1960)*, çev. Ali Cenk Çevik, Yazılama Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 173.

*yardımyla yapılan müziğe ulaşınca kadar gürültü kullanımının artarak devam edeceğine inanıyorum.*<sup>307</sup>

Cage, gürültü diye kabul edip rahatsızlık duyduğumuz seslerin aslında kulak verirsek büyüleyici olduklarını söylüyor. O, 1937’de radyo istasyonlarındaki paraziti, bir kamyonun ya da yağmurun sesini kaydedip denetleyebilmeyi ve bunları ses efektleri olarak değil ama müzik çalgıları olarak kullanabilmeyi hedefliyor ki daha sonra bunları zaten gerçekleştiriyor. “Artık bir film fonografi yardımyla bu seslerin herhangi birinin gürülüğünü ve frekansını kontrol edebilmek, hayal ettiğimiz ya da hayal bile edemediğimiz ritimler yüklemek mümkün.”<sup>308</sup> diyerek kaydedilen bu seslerle beste yapıp icra edebileceğinden söz ediyor.

Böylece müzikte, elektronoğın müziğe girmesiyle birlikte başlayan ve süren bu dönüşüm Stockhausen, Krenek, Boulez’in de içinde olduğu çok sayıda besteci tarafından yoğun ilgi görerek modernizm-postmodernizm tartışmalarının yoğunlaştığı ve postmodernliğin destekçilerini ve kuramcılarını bulduğu bir dönemde, Paris’te müzik araştırma ve koordinasyonu merkezi olan IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) kurulmuştur. 1970 yılında Pierre Boulez ve Lucia Berio gibi bestecilerin öncülüğünde faaliyet gösteren bu kurum, müzik teknolojileri doğrultusunda gelişen yeni elektronik müzik biçimleri üzerinde araştırmalar yapılan önemli bir merkez olmuştur. Örneğın George Benjamin’in *Antara’sı*, IRCAM’da üretilen ilk elektronik müzik örneklerinden olup modernizmin bir anıtı sayılır.<sup>309</sup> Daha sonrasında Milano, New York, Tokyo ve Amsterdam gibi şehirlerde de benzer stüdyolar açılarak deneysel çalışmalara devam edilmiş ve bu çalışmalar artarak günümüze kadar ulaşmıştır. Fakat bu süreçte bazı postmodern özellikler taşıyan eserler yazmalarına rağmen postmodern olmayan ya da tam tersi durumda olan besteciler de vardır. Örneğın Boulez ve Cage bunlardandır. Cage’in modernizm aşamasında başlayan müziği, etkisini halen sürdürmektedir. Onun yanında

---

<sup>307</sup> John CAGE, *Silence*, Wesleyan University Press, The United States of America, 2013, s. 3-4.

<sup>308</sup> Semih Fıncıoğlu, *John Cage: Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fıncıoğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011, s. 78.

<sup>309</sup> B. Chevassus, a.g.y., s. 100.

Philip Glass, Arvo Part, György Ligeti gibi besteciler tamamen postmodern dönemin farklı akımlarını temsil ederler.

### **2.3.2.1.3. Değişen Notasyon**

Müzik yapmanın malzeme ve yöntemi değişince, doğal olarak üretilen yapıtın/bestenin notasyonu da değişmiştir. Geleneksel notalamanın günümüz müziği için yeterli olamaması nedeniyle alışılmış nota yazımı dışında besteciye özgü işaretlerin kullanıldığı bestecisine özel olan bu yönteme, “grafik notasyon” denir. Eyleme yönelik görselliğin de kullanıldığı bir tür müzik-beste tasarımı haline gelen yapıtın notaya alınması konusunda, farklı uygulamaların içinde en bilineni 15-25 çizgiden oluşan bir dizek gerektiren Klavarscribo ve 7-8 çizgili bir dizek kullanılan Equiton notalamalarıdır.<sup>310</sup> Carl Dahlhaus, Darmstadt’taki “Yeni Nota Yazım Kongresi”nde sunduğu bildirisinde, grafiği mümkün kılan doğaçlama eğiliminin notalamada yarattığı karışıklığın, müziğe özgü biçimsel bir sorun olduğunu belirtmiştir.<sup>311</sup> Bestecinin grafik notasyonu aracılığıyla yönlendirilen icracılar, ras(t)lamsal uygulamalar yapabilmekte ve belli bir ton ya da ritme bağlı kalmadan kendilerini ifade etmede özgür olabilmekte<sup>312</sup> böylece müziğin öğeleri resimsel çizimlerle sese dönüştürülmektedir.

17. yüzyıldan başlayarak kullanılan geleneksel nota yazısı Schoenberg’in onikiton müziğini yazmada yeterli olurken rastlamsal müzik yapan Cage ve Stokhausen’in elektronik müziği için yeterli olamamıştır. Dolayısıyla grafik yöntemi kullanan besteciler arasında yer alan Cage, özellikle Feldman’dan kaynaklanan grafik ağırlıklı alternatif notasyonlar denemiştir. Örneğin “Winter Music” ve “Concert for Piano and Orchestra” Cage’in 1957’de “belirlenmemiş-rastlamsal” yöntemle yazdığı ilk yapıtlarıdır ve notasyonu da yeni yaklaşımlar içerir. “Olay” (event) olarak adlandırdığı kümeler halinde yazılmıştır ve piyanistlerden istenen kümeleri tek vuruşta, akorlar olarak çalmaları istenmiştir.<sup>313</sup>

---

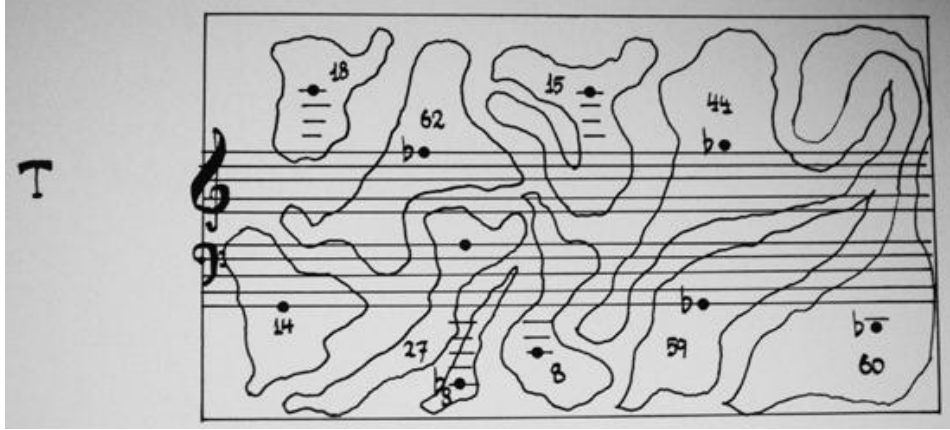
<sup>310</sup> Z. Gonca Girgin Tohumcu, *Müziği Yazmak, Müzik Notasyonunun Tarih içinde Yolculuğu*, Nota Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 43.

<sup>311</sup> Melis Peykoğlu, “*20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyonun Kullanımı*”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yüksek Lisans Tezi), 2007, s. 16.

<sup>312</sup> Vural Yıldırım, Tarkan Koç, *Müzik Felsefesine Giriş*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, s. 86.

<sup>313</sup> Fıncıoğlu, a.g.y., s. 45.





Resim 10: John Cage, Concert for Piano and Orchestra Notation<sup>314</sup>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### JOHN CAGE, MÜZİĞİ VE ESTETİK OBJE OLARAK

#### MÜZİK YAPITI: 4'33"

#### 3.1. JOHN CAGE VE MÜZİĞİ

Modernist mi, postmodernist mi, avangard mı olduğuna karar verilemeyen fakat bir yenilikçi ve mucit olduğu konusunda herkesin hemfikir olduğu John Milton Cage, 1912 ve 1992 yılları arasında yaşamış Amerikalı bir bestecidir.

Aslında postmodernizmin tam olarak ne olduğunun tanımının yapılamadığı bir ortamda Cage'in hangi "izm"e ya da döneme tabii olduğunu kesin olarak söylemek hem zor hem de çok önemli değildir. Çünkü izlenimcilik, dışavurumculuk, avangardizm gibi akımların yaşandığı 1960'lara kadar süren modernizmden sonra postmodernizm yaygınlaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla her ne kadar modernist ya da postmodernist olmanın kriterleri sadece tarihlere bağlı olmasa da, bu tespiti Avrupa üzerinden

<sup>314</sup> <https://nmbx.newmusicusa.org/cage-tudor-concert-for-piano-and-orchestra/> (08.03.2018)

yaptığımızda doğru kabul edilebilir. Fakat konuyu Amerikalı bir besteci ve yaptığı çalışmalar üzerinden ele aldığımızda bu algının değişebileceğini göz önünde bulundurmak, doğru bir yaklaşım olacaktır. Bu açıdan bakıldığında sanatsal modernizmin de sonunun geldiğini işaret eden postmodernizm, özünde “modernizm”in nasıl tanımlandığıyla son derece bağlantılıdır ki biz bu konuya yaklaşımımızı çalışmamızın buraya kadar olan kısmında ortaya koymaya çalıştık.. Burada unutulmaması gereken önemli nokta, 1945’lerde yani II. Dünya Savaşı sonrasında sanat dünyasının merkezinin, yeni oluşan Amerikan avangardının doğuşu nedeniyle Paris’ten New York’a kaymasıdır.<sup>315</sup> Orada devlet eliyle desteklenen bir ortamda oluşturulan sanattaki gelişmeler, “Amerika’nın bir kültür önderi olarak yeni imgesi”<sup>316</sup> öncü sanatçılarla iyice sağlamlaştırılmıştır. Cage bunların arasındadır.

20. yüzyılın ilk yarısında teknolojinin de etkisiyle ortaya çıkan yeni sanat anlayışının, yeni sanat malzemesi kullanımındaki değişimi beraberinde getirmiş olduğunu belirtmiştik. Bu dönemde öncelikle hazırlanmış-piyano tekniğini ve sessizliği bir müziksel öge olarak öne çıkararak dikkatleri çeken John Cage, genel olarak yaşamı, besteleri, müziği, çalışmaları, eserleri, uygulamaları, yazıları, öğretmenliği ve düşünceleriyle çok etkili olmuş bir bestecidir. Cage, müzik kariyerine 1930’larda dönemin müzisyenleri Henry Cowell, Arnold Schoenberg ve Adolph Weiss’le çalışarak ve onlardan etkilenerek başlamış fakat sonrasında kendi tarz ve müzik anlayışıyla bütün müzik ve sanat dünyasını etkilemiş bir kişiliktir. 1950 sonrasında bu yana müziğin gelişmesinde Cage, Amerika’nın diğer bestecilerinden çok daha fazla öne çıkmış ve onun, müziğin ne olması gerektiğiyle ilgili anlayışı, farklı türlerde yazan besteciler de dahil, çağdaşlarını derinden etkilemiştir.<sup>317</sup>

Bu bölümde, Aaron Copland’ın, kendisi için “Sanatı, insanın akıl dışılığına karşı bir siper ve insanın yapıcı güçlerinin bir anıtı olarak düşünenlerin, Cage estetiğiyle hiçbir işi

---

<sup>315</sup> Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 9.

<sup>316</sup> Guilbaut, a.g.y., s. 11.

<sup>317</sup> Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton Company, New York, 1991, s. 364.

olmayacaktır. Ancak kaosuñ eñiđinde sallanmaktan zevk alanlar, açıkça ondan etkilenecektir”<sup>318</sup> dediği Cage’i daha yakından tanımaya çalışacağız.

### 3.1.1. John Cage’in Hayatı

5 Eylül 1912’de Kaliforniya-Los Angeles’de doğan Cage, ailenin tek çocuğudur. Cage’in din adamlarının olduğu bir aileden gelen babası John Milton Cage mühendis bir mucit, annesi Lucretia Harvey, Cage’in büyükbabasının kilisesinde piyano alan sosyal etkinliklerle ilgili aktif bir kadındır. Teyzelerinden biri kilise korosunda söylerken diğer teyzesi iyi bir piyanisttir ve Cage 10 yaşında piyano dersleri almaya başlamıştır. Teyzesinin tercihi nedeniyle 19. yüzyıl bestecilerini tanır ve Edvard Greig’in müziğinden çok etkilenir. Lise yıllarında bir dönem ilahiyat okumaya karar verir ve Latince, Yunanca, Fransızca öğrenerek liseyi birincilikle bitirir. 1929’da Los Angeles’ta niversiteye başlar, yazarlığa heveslenir ve şair Gertrude Stein’in yapıtlarına ilgi duyar. Fakat ikinci sınıfta boşa vakit harcadığını düşünerek ayrılır ve Avrupa’ya gider. Avrupa ve Kuzey Afrika’da geçirdiği onsekiz aylık süre zarfında özellikle Paris’te modern mimari, modern resim, gotik sanat, edebiyat, şiir ve modern müzikle ilgilenerek eğitim ve seminerlere katılır. Bu seyahati sırasında müzik yazmaya karar verir ve 1931’de Los Angeles’a geri döner.<sup>319</sup>

Cage, Schoenberg’in müziği ve on iki ton sistemiyle ilgilenmeye başlamıştır. Amerika’da ilk kez Schoenberg’in bir eserini çalmış olan piyanist Richard Buhlig ile tanışır ve iki yıl boyunca yazdıklarının ona gösterir, fikir alır. Buhling, bir eserde yapısal bütünlük olması gerektiğini vurgulayarak Cage’in yazdıklarına önerilerde bulunur. Cage bu süreçte Schoenberg’den esinli atonal besteler yapar. Fakat 22 yaşındadır ve resim mi, müzik mi yapacağına tam karar verememiştir. Buhlig Cage’i, Henry Cowell’a yönlendirir ve Cage 1933’te bir dönem New York’ta Cowell’la çalışır. Değişik ülkelerin müzikleri ve deneysel müzik çalışmalarıyla ilgilenen Cowell, Cage’i hep desteklemiş ve onu

---

<sup>318</sup> Copland, a.g.y., s. 11.

<sup>319</sup> Fırıncioğlu, a.g.y., s. 6.

Schoenberg'e yönlendirmiştir. Fakat öncesinde Schoenberg'in öğrencisi olmuş olan Adolf Weiss'den ders almasını önerir ve Cage, bir yıl boyunca New York'ta Weiss'le çalışır.<sup>320</sup>

### **3.1.1.1. Cage'in İlk Önemli Müzikal Kararı**

19. yüzyılın sonlarında, birkaç yüzyıldır süren geleneksel tonal sistem sorgulanmaya ve besteleme yöntemleri, kuralları zorlanmaya başlanmıştır. Çok sayıda besteci yeni arayış içine girmiş fakat bunlardan sadece Stravinsky ve Schoenberg 20. yüzyıl müziğinin yönünü belirleyecek radikal fikir ve yöntemlerle öne çıkmıştır. 1920 ve 30'larda artık müzik yapmak isteyen biri ve aynı şekilde Cage için de önünde, yapacağı müzikle ilgili olarak iki seçenek vardır. Ya Stravinsky'nin, ya da Schoenberg'in müzik dilini benimseyip onun izinden gitmek. Başka bir yol yoktur.<sup>321</sup> Çünkü dönemin çağdaş müzik dünyası, Stravinsky'nin tonal ve geleneksel yapılar üzerine kurulu sistemini benimseyen neoklasistlerle (yeni klasikçiler), Schoenberg'in keşfettiği yeni müzik dilini savunan diziseller (seriyalistler) olarak bölünmüştür.<sup>322</sup>

New York'ta Cage, ilk önemli müzikal kararını Schönberg'ten yana vererek seçimini yapar ve 1934'te Los Angeles'a döner. Schönberg'in, eğer müziğe kendini adarsa, ona parasız ders verebileceği şartını kabul ederek, 1935-37 yıllarında Schoenberg'in üniversitedeki derslerini takip eder ve özel öğrencisi olur.

### **3.1.1.2. Schoenberg'in Cage'le ilgili Tespiti**

Schoenberg'le çalıştığı iki yılın sonunda Cage'in, armoni duygusunun olmadığı ortaya çıkmıştır. Zaten kendisinin de farkettiği bu durumla ilgili olarak Schoenberg,<sup>323</sup> armoninin sadece renksel değil yapısal olduğunu,<sup>324</sup> bir eserde “yapıyı armoninin biçimlendirdiğini ve o olmadan müzik yazılamayacağını”, çünkü daima aşamayacağı bir

---

<sup>320</sup> A.g.y., s. 7.

<sup>321</sup> A.g.y., s. 8.

<sup>322</sup> Kostelanetz, a.g.y., s. 38.

<sup>323</sup> A.g.y., s. 77.

<sup>324</sup> Serla Balkarlı Can, *John Cage'in "Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası" Gamelan*, Sanatta yeterlilik Tezi, Anadolu Ün. 2002, s. 14.

engel ve duvarla karşılaşmış olacağını söylemiştir. Bunun üzerine Cage'in cevabı; “ o halde ben de hayatımı, başımı o duvara vurmaya adanırım” olmuştur.<sup>325</sup>

Schoenberg'in kendisiyle ilgili kanaatinden sonra Cage, armoniden uzak durarak bestelemeye karar vermiş ve armonik yapı yerine, zaman-süre yapısı ve tını üzerine odaklanmıştır. Böylece süreyi ön planda tutması ritme, tınıya önem vermesi ise, farklı tını arayışlarına yönelmesine neden olmuştur. Bu doğrultuda ritmle bağlantılı olarak 1936'da ilk kez aynı zamanda hocasının tarzından ne kadar uzak olduğunu da gösteren, vurmali çalgılar için “Quartet”i, 1938'de de bu anlayışa uygun ilk eseri olan “Metamorphosis”i yazmıştır.<sup>326</sup>

### ***3.1.1.3. Cage'in Tını ve Malzeme Arayışları***

Cage'in yeni tını arayışlarının temelinde özellikle üç besteci kendisine rehberlik edip, müziğine yön vermede etkili olmuştur. Bunlar Edgard Varese, Henry Cowell ve Harry Partch'tir

Cage'i en çok etkileyenlerden ilki, önceki bölümde de konu ettiğimiz Fransız Edgard Varese' (1883-1965) dir. Varese, 1915'te Amerika'ya gelmiş ve New York'a yerleşmiştir. Amerika'da bestelediği ilk eserlerinden (Stravinsky'nin "Rite of Spring"ini anımsatır) “Ameriques”, Varese'nin geliştireceği yeni tını ve müzikal düşünce arayışlarını yansıtan yapıtlarından ilkidir.

Varese, daha 1915'te farklı tınılar üzerinde durmuş ve bunu sağlamak için mevcut akustik çalgıların yetersiz kalacağını dolayısıyla başka malzemelere gerek olduğunu öne sürerek, “gün gelecek, bestecilerle mühendisler elele verip çalışacaklar” demiştir.<sup>327</sup> Varese'nin bu doğrultuda yazdığı piyano ve 13 vurmali çalgıdan oluşan eseri “Ionisation”da, müzik-dışı ses üreticileri kullanılmış (çingirak, fren sesi, siren) ve belirsiz notaların oluşturduğu bir gürültü yaratılmıştır. Gerçekten de böylesi sıradışı vurmali

---

<sup>325</sup> Fırıncioğlu, a.g.y., s. 10.

<sup>326</sup> Kostelanetz, a.g.y., s. 38.

<sup>327</sup> Mimaroglu, a.g.y., s. 156.

malzemeden elde edilen seslerin oluşturduğu etkişelim, önceki müzikal tecrübelerle hiç benzemeyen, kendisinin “örgütlü ses”<sup>328</sup> dediği fakat eleştirmenlerin “gürültü” olarak niteledikleri, kaotik bir ses-etki yaratmıştır. Hatta bazı besteciler müziğin sonunun geldiğini<sup>329</sup> dahi düşünmüştür.

Yeni tını arayışları, mevcut çalgıların farklı kullanımlarını ve yeni çalgı arayışları ile yeni çalgı üretimi ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Amerikalı besteciler Harry Partch ve Cage’in hocası Henry Cowell, yeni tını-çalgı arayışları ve farklı kullanımları konusunda çok etkili olmuş iki önemli bestecedir.

Henry Cowell (1897-1965), Kaliforniya’da doğmuş, Doğu kültürlerine ilgi duymuş ve 1920’lerde tını arayışlarına girişmiş bir diğer bestecedir. Cowell piyano çalma tekniklerine, kendi keşfettiği, önkol ya da bir ahşap kullanarak çok sayıda notaya aynı anda basmak suretiyle elde edilen “pianistic tone cluster” denilen kütleli ses yöntemini eklemiştir. Ayrıca, 1923’te yazdığı “Aeolien Harp”ta uyguladığı piyanonun tellerini parmakla çekerek çalma tekniği, daha sonra Cage’in geliştireceği “hazırlanmış piyano”nun temel düşüncesini oluşturacaktır. Cowell, 1930’da yayınlanan kitabı, “New Musical Resources” da, müzik yapmakta kullanılacak daha pek çok ve elverişli ses olduğunu savunmuştur.<sup>330</sup>

Harry Partch (1901-76), yeni tını arayışına, yeni özgün çalgı keşfini eklemiştir. Partch’ın adı, yüzyıl başında Charles İves’in öncülük ettiği Amerikan deneysel müziğinin içinde anılmaktadır. 1920’li yıllarda Batı müziğinin 12 ses sistemi yerine farklı kültürlerin müziklerine yönelmiş ve Antik Yunan modları, Çin ses dizileri, Amerikan yerlilerinin, Afrika ve Yahudi kültürlerinin müzik sistemleriyle ilgilenmiştir. Fakat Partch, Cowell’in uzakdoğu çalgılarını ve müzikal formlarını batı geleneğine yerleştirme çabası ile Cage’in Zen Budizmi’ne bağlılığını eleştirerek, I Ching’e dayalı rastlantıyı (ras(t)lamsallığı), kompozisyona tercih etmesini, kaçış olarak niteleyip eleştirmiş, bu kaçışın aslında sanat

---

<sup>328</sup> Morton Feldman, *Sekizinci Cadde’ye Selamlar*, çev. Duygu Dölek, Lemis Yayın, İstanbul, 2015, s. 36.

<sup>329</sup> Kostelanetz, a.g.y., s. 201.

<sup>330</sup> A.g.y., s. 201.

yapmaktan vazgeçmek anlamına geldiğini belirtmiştir.<sup>331</sup> György Ligeti'den Lou Harrison'a çok sayıda çağdaş besteciyi, David Tudor'dan Philip Glass'a birçok avangardist ve minimalist'i, Laurie Anderson'dan Tom Waits'e deneyicileri etkilemiş bir besteci, kuramcı ve tuhaf çalgılar mucidi olan Partch, bir oktavı 43 sese bölmüş ve yeni geliştirdiği teorisini, 1949'da yazdığı "Genesis of a New Music" adlı kitabında anlatmıştır.<sup>332</sup> Kendi oluşturduğu yeni dizilerin seslerini, Batı müziği çalgılarıyla elde edemeyeceğinden dolayı, kendi özgün çalgılarını oluşturmuştur.

#### **3.1.1.4. Cage'in Hazırlanmış Piyano (Prepared Piano) Keşfi**

Cage, izleyeceği yol olarak Schoenberg'in yolunu seçmiştir fakat bestelerinde kullandığı yöntem ve malzemeler farklılaşmaya başlamıştır. Bu dönemde Schoenberg'in izinden giderken aynı zamanda ritmik kalıpların öne çıkarıldığı vurmaları için müzikler de yazmaktadır.

1937'de, Seattle'da, Cornish School'da modern dans sınıfının eşlikçi-bestecisi ve perküsyon öğretmeni olarak çalışmaya başlar ve burada daha sonra birlikte çalışacağı aynı zamanda 1945'ten sonra birlikte yaşayacağı dansçı Merce Cunningham ve koreograf Syvilla Fort'la tanışır. 1937 ile 1942 yılları arasında Seattle, Kaliforniya'da bazı üniversitelerde ve Şikago'da (Dizayn Okulu'nda) deneysel müzik üzerine dersler verir ve 1942 yılında, Şikago'da tanıştığı ressam Max Ernst'in daveti üzerine, tekrar New York'a döner.

Cage, Cornish School'da çalışırken, Syvilla Fort'un kendisinden bir dans gösterisi için müzik istemesi sonucunda, ünlü "hazırlanmış piyano" fikri ortaya çıkar. Düşünülen, Afrika etkili ve vurmalılarından oluşacak bir müziktir. Fakat mekan darlığı ve koşullar, piyanonun farklı kullanımını gerektirmektedir. Amaç, piyanoyu bir anlamda vurmaları bir çalgı gibi kullanmak, piyanonun sesini değiştirmek ve yeni bir tını elde etmektir. Bu amaçla tellerin arasına, üstüne, altına, önceden belirlenmiş yerlere vida, silgi, somun, lastik, tahta, bez gibi değişik malzemeler ve özellikle vidalar yerleştirilerek, piyanoyu vurmaları bir çalgı

<sup>331</sup> Halil Turhanlı, *Ütopyanın Sesleri*, Çivi Yazıları, İstanbul, 2001, s. 31.

<sup>332</sup> H. Wiley Hitchcock, *Music In The United States: A Historical Introduction*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, USA, 1974, s. 274.

olarak kullanmaya başlar. Kullanılan malzemenin türü ve yerleştirildiği yere bağlı olarak ses değişmektedir. Fakat Alper Maral'ın ifade ettiğine göre piyanonun sadece 44 sesi değiştirilirken 44 ses değiştirilmez. Bu nedenle Cage, “hazırlanmış piyano” için yazdığı her esere, piyanonun önceden nasıl hazırlanması gerektiğine dair açıklamalar ve talimatları içeren çizelgeler hazırlamıştır<sup>333</sup> ki bu hazırlık bazen saatlerce sürmektedir. 1938 yılında “hazırlanmış piyano” için ilk eseri olan “Bacchanal”ı yazar. New York’a geldikten sonra buna yenileri eklenir ve New School’da bir konser verir.

Richard Bunker’e göre; Cage’in bu keşfi ilk değildir. Cage’ten önce de piyanodan farklı tınlar keşfetmek için örneğin, Ravel (1875-1937), tellerin üzerine kağıt koyarak, klavsen sesi elde etmiş, yine 18. ve 19. yüzyıllarda sesi kısmak için deri, keçe, tahta gibi malzemeler kullanılmıştır. Fakat daha sonra bundan vazgeçilmiştir. Ancak Cage’in hocaları Cowell ve Partch’ta tekrar ortaya çıkar bu uygulama. Cage’in yaptığını onların yaptığından farklı kılan ve özel kılan ise, onun kullandığı objelerin yani malzemelerin çeşitliliği<sup>334</sup> ve yarattığı çok farklı ses tınlarıdır.

Cage, deneysel çalışmaları kapsamında 1939’da yazdığı geleceğin sanal peyzajları olarak nitelenen “Imaginary Landscape No.1” de kesintisiz uzayan sesler elde etmek için kullandığı değişken hızları olan iki pikaptan sonra, eserlerinde mekanik ve elektronik sesler de kullanmaya başlamıştır.<sup>335</sup>

“Hazırlanmış piyano” için en gelişmiş çalışması, “Sonatas and Interludes” (1946-48)’tür. Bu çalışma Cage’in 1946’da başlayan Hint Düşüncesi’ne olan ilgisinin etkilerini taşır.

Özgürleştirici bir karşı estetik yaratma girişimi olarak değerlendirilebilecek olan “Hazırlanmış piyano”, Cage’in daha sonraki çalışmalarında ve hayatı algılayışında çok önemli ve belirleyici bir rol oynamıştır. Kendisi bunu şöyle açıklar;

---

<sup>333</sup> Balkarlı, a.g.t., s. 34.

<sup>334</sup> A.g.t., s. 35.

<sup>335</sup> Hitchcock, a.g.y., s. 275.



*İlk kez piyano telleri arasına nesnelere yerleştirdiğimde istediğim, sesleri sahiplenebilmektir (aynı sesleri tekrar tekrar elde edebilmek). Ama müzik evden çıkıp piyanodan piyanoya, piyanistten piyaniste dolaşmaya başlayınca anladım ki iki piyanistin birbirinden temelde farklı olması bir yana, birbirinin aynı iki piyano da yok. Tekrar olasılığı yerine, yaşamdaki her ortamda özgün nitelikler ve özellikler çıkıyor karşımıza. (...) Hazırlanmış piyano, (...), Zen Budizm incelemelerim (...) bana, kendiliğinden oluşan şeylerden haz duymayı öğretti (sahiplenildikleri ya da korundukları ya da olmaya zorlandıkları biçimleriyle değil).<sup>336</sup>*

Cage'in yaşam felsefesinden de izler taşıyan bu ifadesinden anlaşıldığı gibi onun, daha sonraki eserlerine hakim olacak olan "belirlenmemişlik" ya da "belirsizlik" fikrinin başlangıcı, hazırlanmış piyano'ya dayanmaktadır. Burada kural, müziksel öğelerin her birinin diğerinden bağımsız olmasıdır. Aralarında bir bağ yoktur, birbirlerinden türemezler ve birbirlerini etkilemezler. Önemli olan, sesin herhangi bir anda ve herhangi bir biçimde var olmasıdır. İşte bu noktada belirsizlik ve Ras(t)lamsallık düşüncesi ortaya çıkar.<sup>337</sup>

### **3.1.1.5. Her Ses Müzik Nesnesi**

"Her ses müziktir" (Cage)

Cage'in müzikten çok, ses üzerine yoğunlaşmasının temelinde; müziğin olabilmesi için önce sesin olması gerektiği düşüncesi yatar. Daha önce değindiğimiz gibi müzik, ses'tir ve öyleyse her ses, müzik yapmada kullanılabilir.

Cage'in yaklaşımı, o güne kadar yaygın olan geleneksel müzik ve müzik malzemesi anlayışına uymaz. Çünkü Cage'e göre, yüzyıllardır yapılan sadece aynı malzemenin (notaların) farklı versiyonlarının tekrar tekrar kullanılmasıdır ve bu bir anlamda müzisyenin katı kurullarla kısıtlanıp, sınırlanmış bir alanda belli müzik malzemesi ile çalışmaya

---

<sup>336</sup> Fırıncioğlu, a.g.y., s. 84.

<sup>337</sup> Boran, Şenürkmez, a.g.y., s. 253.

zorlanmasıdır. Oysa Semih Fırıncıoğlu'nun Cage üzerine yazdığı kitabında Cage'in, sanatta neden kurallar olduğunu sorguladığını ve gerçekte sanatın kurallara en az gerek duyulan ortam olması gerektiğini düşündüğünü, ifade etmektedir.<sup>338</sup>

En yakınındaki Morton Feldman, Cage'in “her şey müziktir” düşüncesinin, onu giderek daha toplumsal ve daha az sanatsal bir bakış açısına yönelterek sanatı, toplumla buluşturmak için sanattan vazgeçtiğini<sup>339</sup> belirtmiştir. Fakat Cage'in bu hedefinin gerçekleşip gerçekleşmediği ayrıca tartışılacak bir konudur.

Batı dünyası yüzyıllardır hep perde temelli olan tampere ve tonal sistem ile armoni üzerinden gelişmiştir. Tını üzerinden sesler, müzikal olan ve olmayan olarak ayrılmıştır. Fakat Cage, böyle bir ayrıma karşı çıkar ve gürültü dahil her sesi kabul eder. Onun Varese etkisinde geliştirdiği ses kuramında iki ilke vardır: İlki, müzik bir “sesler örgütü”dür ve en geniş kapsamda ele alınmalıdır. Yani var olan ve duyulan her türlü ses, müziksel bir malzemedir. İkincisi ise bu geniş ses malzemesiyle karşı karşıya kalacak olan bestecinin, geleneksel beste yöntemlerinin dışında yöntemler geliştirmesi gerektiğidir.<sup>340</sup> Zamanla geliştirilen Rastlamsal müzik bu yöntemlerden biri olacaktır.

Batı müziği geleneğinde bir yapıt, melodi, armoni ve ritm'den oluşur. Fakat modern müzik anlayışıyla birlikte bu değişmiştir. Bu yapı, Batı'nın kendi geleneğine uygun oluşturduğu bir uygulamadır. Fakat bugün bilinmektedir ki birçok toplumun müziklerinde armoni olmadığı gibi, bazı halk müzikleri de sadece ritme ve vurmalarına dayanarak icra edilmektedir. Cage bu konuda, “Ses ve ritm, çok uzun zamandır 19. yüzyıl müziğinin kısıtlamalarının boyunduruğundaydı. Bugün özgürleşmeleri için savaşıyoruz”<sup>341</sup> der.

Sesleri özgürleştirme ve ses üretme, keşfetme yolculuğunda Cage, kendi üzerinde çok etkili olmuş ve onda, her nesneden vurarak, gererek, sürterek ses çıkartma saplantısı yaratmış olan film yapımcısı Oskar Fischinger'den söz eder. Bir süre birlikte çalıştığı Fischinger; “Dünyadaki her şeyin bir ruhu vardır ve titreşime sokulduğunda bu ruh,

---

<sup>338</sup> Fırıncıoğlu, a.g.y., s. 14.

<sup>339</sup> Feldman, a.g.y., s. 104.

<sup>340</sup> Boran, Şenürkmez, a.g.y., s. 252.

<sup>341</sup> Fırıncıoğlu, a.g.y., s. 13.

duyulmaya başlar” demiştir. Bu, belki de Cage’in müziğinde, günlük yaşamdan nesnelere kullanmaya başlamasının ve “müzikal sesler” yerine her türlü sesi müzik malzemesi olarak algılamasının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Çünkü bu söz, Cage’i çok etkilemiş ve etrafındaki her şeyi daha dikkatli dinlemeye, çevresindeki gürültü denilen seslerin de müzikal öğeler taşıdığını fark etmeye başlamasına neden olmuştur.<sup>342</sup>

### 3.1.2. Cage’in Yaşam- Sanat-Müzik Anlayışının Dayandığı Temeller

Sanatın bir işlevi olmalı,<sup>343</sup> hayatımıza, çevremizde olup bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli<sup>344</sup> diyen Cage, kendi yaşam anlayışını da Zen Budizmi ve Çin felsefesinin “Değişimler Kitabı” (I Ching) üzerine temellendirmiştir. İlginç olan, onun bu yaklaşımıyla modernist, fakat “her rastlantısal seste, her görüntüde güzelliğin var olduğunu, bu nedenle de onu müzelerde aramak zorunda olmadığımızı söyleyişi,<sup>345</sup> ile de postmodernist bir yaklaşımı sergiliyor olmasıdır. Michael Nyman’ın “ilk postmodernist”<sup>346</sup> dediği Cage’in, 4’33 adlı eseri, bu düşüncesini doğrular niteliktedir çünkü yaptığı, bildiğimiz notalarla yapılan bir müzik değil, belirtilen süre içerisinde kendiliğinden oluşan doğal seslerle yapılan bir müziktir.

Postmodernizm karmaşasını burada da görmek mümkündür. Aynı anda farklı akımlar içinde yer alan ve hem modernist, hem avangard, hem de postmodern olarak tanımlayabileceğimiz bazı sanatçı ve besteciler arasında Cage de vardır ki onu, sanat anlayışını ve müziğini daha ayrıntılı tanıdıktan sonra, belli bir yere konumlandırmak mı yoksa özgünlüğüyle ve etkisiyle dönemselleştirme dışı mı bırakmak gerektiğine karar vermek mümkün olabilecektir.

---

<sup>342</sup> A.g.y., s. 11.

<sup>343</sup> Antmen, a.g.y., s. 204.

<sup>344</sup> Fırıncıoğlu, a.g.y., s. 204.

<sup>345</sup> Kuspit, *Sanatın Sonu*, s. 67.

<sup>346</sup> Kenneth Gloag, *Postmodernizm in Music*, Cambridge University Press, New York, 2012, s. 42.

### 3.1.2.1. Hint-Zen Budizm Etkileri

Cage'in yaşam-sanat-müzik anlayışında Zen Budizm'e ilgisinin ve klasik Çin düşüncesinin temel eseri olan I Ching<sup>347</sup> "Değişimler Kitabı"nın etkisi büyüktür. Cage'in, bu kitaptan yola çıkarak bestelediği "değişimler müziği", başkalarınca belirlenmiş sıkı kurallara bağlı olmayan ve dayatmalardan uzak bir hayatın ifadesidir. O, seslere anlam yüklemekten kaçınmış ve sanata anlam yerine yukarıda sözünü ettiğimiz gibi görev yüklemiştir. Ona göre sanat, anlatılan bir nesne değil, yaşanılan bir deneyimdir.

Cage'in yeni, farklı ve bazıları için aykırı ya da saçma bulunan fikir ve uygulamaları, çağdaş müzik üzerinde çok etkili olmuştur. Örneğin; Cage'in, müzikte zar atma yoluyla raslantının getireceği sonuçları deneme girişimi, seslere özgürlük verme yanında denetime karşı olma düşüncesinin bir uygulamasıdır.<sup>348</sup> Cage'in buluşu olduğunu belirttiğimiz, şansa bırakılmış müzik olan ras(t)lamsallık yöntemi, bestecinin yorumcuya özgürlük tanınması ve yorumcunun da besteye katkıda bulunması düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Peter Bulkholder'in Cage'in müziğe ve hayata bakışını çok net ortaya koyan değerlendirmesi şöyledir: "Schoenberg, müziğinin kesintisiz ve devamlı gelişen bir gelenek içindeki yerini tartışırken; Cage, müziğinde süreklilik, hafıza ve geleneğin tümünün reddedilişinden bahseder. Cage, müzik ve düzyazıda geçmişi hatırlamak ve geleceğe bakmak yerine, an'ı deneyimlemeyi savunur."<sup>349</sup>

Cage'in yaşamında 1944-46 arası yıllar en bunalımlı dönemidir ve bu dönemde müziği, müzikteki ifadeyi ve müziğin toplumdaki yerini, amacını, müzikle iletişim kurulup kurulamayacağını sorgular. "Cage'in iletişim konusundaki kuşkuları onu, sanatlardaki duygusal içerik kavramının bütünüyle asılsız olduğu, duyguyu, izleyici/dinleyici

---

<sup>347</sup> I Ching, "Değişimlerin Kitabı" diye de bilinen tarihte yazılmış ilk bilgelik, felsefe ve fal kitabıdır. Yaşamı yöneten değişim sürecini anlamak için kullanılacak bir araç, bir rehber niteliğindedir. Belli prensip ve metod dahilinde 64 hexagramın kullanımı ve yorumuna dayalı olarak kullanılan bir bilgiye ulaşma yöntemidir. Tom Riseman, I Ching, çev. Ayşe Bali, Dharma Yayınları, İstanbul, 1992, s. 3.

<sup>348</sup> Evin İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 252.

<sup>349</sup> Muhammad Ahmedizadeh, "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm", *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2014, s. 80.

konumunda olan kişinin kendi deneyimlerine göre yarattığı görüşüne ulaştırır.”<sup>350</sup> Bu dönemde yazdığı “Amores” (1943), “The Perilous Night” (1944) duygusal bestelerine örnektir ve geleneksel anlayışla duygularını müziğinde ifade etmiştir. 1946-48 arasında yazdıklarında ise ifade kaygısı kaybolmuş yerini, “gamut tekniği” ne bırakmıştır. Bu teknikte, az sayıda notadan oluşan dizilerle hazırlanmış piyano için şiirsel, derin ve Fransız Erik Satie’nin müziğinden etkilendiği eserler verir. “Sonatas and Interludes”, “In a Landscape” (1948) bu etkileri taşır ve bu dönemde yazdıkları, otuz yıl sonra başlayacak olan Minimalizm ve New Age akımlarının ilk örnekleri kabul edilir.<sup>351</sup>

Cage’in bunalımlı ve zor dönemden kurtuluşu, Doğu düşüncesi ve Zen Budizm’le tanışması sayesinde olur. 1946’da Hintli Gita Sarabhai ile tanışır ve ondan Hint geleneğinde müziğin amacının, ilahi etkilere açılabilme için, zihnin dinginleştirilmesi”<sup>352</sup> anlamını taşıdığını öğrenir. Cage, aradığı cevabı bulmuştur. Ayrıca bu dönemde Doğu sanatlarını tanıtan yazar A. Coomaraswamy ve Columbia Üniversitesi’nde Japon filozof, Daisetsu Teitaro Suzuki ile de tanışır ve Suzuki’den Zen anlayışında, bütün seslerin eşit değerde kabul edildiğini öğrenir. Böylece rasyonel akla inanmayan Zen düşüncesinin güçlü bir savunucusu olur ve sanatçının bilinçli yaratıcı gücünü terk etmesi gerektiği düşüncesini kararlı biçimde sürdürerek kompozisyonlarında kullanacağı notalara karar vermek için zar atmak gibi yöntemlerle ‘raslantı’ yaklaşımını geliştirir. Daha sonra saf-yalın müzik yazma yolunda rastlantı kapsamında kaynağı ne olursa olsun doğal hallerinde ya da elektronik olarak yükseltelen seslerin her türlü gürültüsünü kullanmaya başlar. Copland’a göre Cage, gürültü üretim fenomenlerine yoğunlaşarak pratik olarak müzik alanından çıkmıştır<sup>353</sup> ve onun belirsizlik ilkesi, sadece müzikte değil sanatın diğer alanlarında da etkili olur.

Aynı dönemde Cage için önemli bir gelişme de 1948’de, Merce Cunningham ve dansçılarıyla birlikte gösteriler (happening) düzenlemek için North Carolina’daki, Black Mountain Koleji’ne gidişlerinde, daha sonraki yaşamında ve kariyerinde çok belirleyici yeri olacak kişilerle tanışmasıdır. Bunlar, ressam Robert Rauschenberg, piyanist David Tudor

---

<sup>350</sup> Fıncıoğlu, a.g.y., s. 20.

<sup>351</sup> A.g.y., s. 20.

<sup>352</sup> A.g.y., s. 21.

<sup>353</sup> Copland, a.g.y., s. 166.

ve bazılarının Cage ile birlikte “New York Okulu” diye de tanımlayacakları, Morton Feldman, Christian Wolff ve Earle Brown’dur.

Cage, 1949’da Avrupa’ya gitme fırsatını yakalar ve Paris’te ilk kez “belirsizlik” kuramı üzerine kurulu müziğini, Fransız besteci Pierre Boulez’a dinletir ve onu müziğiyle etkiler. Cage, daha sonraki gelişlerinde müziğini daha geniş kitlelere ulaştırma imkanı bulur.

Cage, içine doğduğumuz gerçekliği kabullenerek farkına varabilmek, gerçeklikten kaçmak yerine gerçeklikle yüzleşmek, anlam aramak yerine olduğu gibi kabul etmek gerektiği inancını taşımaktadır ve bütün çabası, bu duruma farkındalık yaratmak ve dikkat çekmek olmuştur. Onun düşüncesinde müziğin, genel anlamda da sanat ürünlerinin, anlaşılabilir bir şey değil, algılayanın (alınlayanın) denetimindeki yani seçimindeki bir deneyim olduğu düşüncesi hakimdir. Örneğin; günlük yaşamımızın her anını doldurmuş olan “gürültü”, böyle bir deneyimdir. Cage’in gürültü yorumu şöyledir: “Mozart dinlerken, sokağın sesleri gürültü, sokağı dinlerken Mozart’ın müziği gürültüdür”.

### **3.1.3. Cage’in Besteleme Yöntemleri**

Cage’in sanatını, müziğini, besteleme tercih ve yöntemlerini doğru anlayıp değerlendirebilmek için onu besleyen ve seçimlerini, sanatını, müziğini biçimlendiren özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından günümüze uzanan Batı müziğindeki gelişim-dönüşüm ya da evrilme sürecinde onun nereye konumlandırıldığına bakmak yararlı olacaktır:

20. yüzyılın başlangıcından itibaren Yeni-klasikçi bir estetikle yazan Stravinsky ve diziselci Schoenberg etkisinde iki koldan ilerleyen dönemin müziği özellikle 1940’ların sonunda yeni bir avangardın oluşma sinyallerini vermeye başlamıştır. Çünkü savaş sonrasında düşünsel alanda oluşan yeni yapılanma ve Avrupa’da özellikle Almanya’da müzikte savaş yıllarının yoğun yasaklarından kurtulan yeni yaratıcı neslin yasaklı bu bestecilere ve oniki ses sistemine yönelmesi, bu sonucu doğurmuştur. 20. yüzyılda Batı müziğindeki değişimi (evrimi) daha önce de belirttiğimiz gibi genelde iki koldan ele almak yaygındır. Fakat Cage’i bu yüzyıl müziği içinde konumlandırırken, Richard Kostelanetz’in sınıflandırması çerçevesinde onu ele almak biraz daha ayrıntılı ve doğru olacaktır:

Kostelanetz'a göre, Batı müziğinde 1930'lardan günümüze uzanan süreçte bestecilerin kullandığı üç temel besteleme yöntemi-dili geçerlidir. 'Ana akım' (mainstream), 'kaotik' (chaotic) ve 'dizisel' (serial). Bunların ilki, çözüme giden tonal ve ritmik disonaslara (uyumsuz seslere) yer vermesine rağmen Rönesans sonrası tonalite ve armonilemede kullanılan klasik form geleneğinden en az ayrılanı ana akım müzik-besteleme dilidir. Önceleri Stravinsky'nin 1930 ve 40'lı yıllarındaki eserleri için kullanılan Yeniklasikçilik (Neoclassicism), kendisinin de dizisel dilde yazmaya başlaması nedeniyle pek kullanılmaz olmuştur. Savaş sonrasında Amerika'da ana akımcılar arasında Barber, Copland, Bernstein; İngiltere'de Britten; Rusya'da Shostakovich, Khachaturian; Almanya'da Hindemith sayılabilir.<sup>354</sup>

'Kaotik müzik' geleneği ise yaygın olarak radikal atonaliteyi kullanan Ives ve Cowell ile klasik yapıları tamamen terk ederek müzikal sesler yerine ses üreticilerden elde edilen müzikdışı sesleri kullanan Varese gibi Amerikalı besteciler tarafından kullanılmıştır. İşte Cage atonal ve yapısal müziğin en etkili örneği olarak bu kaotik besteciler içinde yer almıştır.<sup>355</sup> 50'li yılların başında kolaj uygulamalarını da kapsayan bu türde hem kaydedilen yapay hem de kaydedilen doğal seslerin kullanımıyla oluşan 'somut müzik' tekniklerine örnek olarak Cage'in "Williams Mix"ini (1953) verebiliriz.<sup>356</sup> Cage, bu eserini gerçek sesleri kullanarak üretmiştir ve malzemeyi organize etmek amacıyla sesleri altı katagoriye ayırmıştır. 1. Şehrin sesleri, 2. Kır sesleri, 3. Elektronik sesler, 4. Elle-çalarak üretilmiş müziği de kapsayan sesler, 5. Rüzgar ve nefesle üretilen şarkı söylemeyi de kapsayan sesler, 6. Amfikatörle yükseltelen çok küçük sesler.<sup>357</sup> Bu grupta ayrıca Harry Partch, Morton Feldman, Christian Wolff ve Earle Brown da yer alır.

Üçüncü yöntem olan 'Dizisel' müzik dili, Schoenberg'in geliştirdiği dildir ki öğrencileri Webern, Berg ve 2. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Amerikalı Babitt,

---

<sup>354</sup> Kostelanetz, a.g.y., s. 221.

<sup>355</sup> A.g.y., s. 222.

<sup>356</sup> A.g.y., s. 230.

<sup>357</sup> James Pritchett, "The Music of John Cage", *Music in the Twentieth Century*, ed. Arnold Wittall, Cambridge University Press, 2000, s. 90.

Alman Stockhausen, Belçikalı Pousseur, Arjantinli Ginastera, Fransız Boulez, İngiliz Searl, İtalyan Berio’da bu dili kullananlar arasındadır.

Amerikalı genç besteciler için Dışavurumcu bir estetikle tanıdıkları II. Viyana Okulu bestecileri Schoenberg, artık yaşamayan Berg ve Webern’in müziği ilgi konusudur. İlimli oniki sesçilerden sonra asıl yeni kuşak, daha kapsamlı ve bütünsel bir on iki ses ilkesini Schoenberg’de değil Anton Webern’de keşfetmişlerdir.<sup>358</sup> İşte yukarıda sözünü ettiğimiz yeni avangardçılar, Schoenberg’i bir yenilikçi ve öncü olarak kabul etmelerine rağmen rehber olarak Webern’i kabul ederek, Schoenberg’in yapısal işlem ve estetiğini reddetmişlerdir. Bu savaş sonrası kuşağın en önemli iki öncü temsilcisi Fransa’da Pierre Boulez ve Almanya’da Karlheinz Stockhausen’dır. İlk dizisel eserini 1955’te yazan Boulez, bir röportajında dönemi ve düşüncelerini şöyle açıklamıştır:

*Savaştan sonra hepimiz çevremizdeki dünya gibi müziğin de kaos içinde olduğunu hissettik. Sorunumuz geçmişte neyin iyi neyin kötü olduğunu bularak yeni bir müzik dili yaratmaktı. 1950 yılı sıralarında ve sonraki üç yıl boyunca müzik üzerine(...) çalıştığımız bir döneme girdik. Tam diziselleştirmeye (serialization) yapmaya çalıştığımız şey, bestecinin iradesi lehine önceden belirlenmiş sistemi yok etmektir.<sup>359</sup>*

“Rakam bilimiyle besteleme” de denilen “tam dizisellik” yöntemiyle yani Schoenberg’in dizisel yöntem ya da dizisel müziğinden farklı olarak sadece seslerin değil sesle doğrudan ilgili olmayan ritm, dinamikler, ses rengi gibi öğelerin de kontrol altına alınıp her bir görünümü orijinal on iki ses dizisine ait bazı formların permütasyonu olan kompozisyonların yapıldığı bu dönemde Babbit, Nono, Berio, Penderecki, Lutoslawski gibi besteciler, avangard bir konumu temsil ettiler.<sup>360</sup> Amerikalı Babbit, 1948’de ilk olarak tam diziselleştirmeyi ve kısa süre sonra da Stockhausen, bu sistemin yeni bir uygulama alanı olan “elektronik müzik”i kullanmaya başladı. Fakat genel olarak uygulamadan kaynaklanan katı bir dizisellik, büyük teknik zorluklar, dinleyici üzerinde yarattığı kaotik izlenim,

---

<sup>358</sup> Copland, a.g.y., s. 162.

<sup>359</sup> A.g.y., s. 163.

<sup>360</sup> A.g.y., s. 164.



sürekliliği olmayan, ne olacağı kestirilemeyen, atematik, kafa karıştırıcı bir müzik, yoğun tam bir denetim, rakamların karmaşası ve kulakta istenilen etkinin bırakılmaması gibi sonuç ve sorunların ortaya çıktığı bir ortamda bu derece planlı bir müzik yerine, rastlantının ya da belirsizliğin belirlediği “planlanmamış bir sonuç planlama”<sup>361</sup>yı hedefleyen Cage’in müziği öne çıkmıştır.

Bu konumlandırmayı yaptıktan sonra Cage’in kendi geliştirdiği rastlantıya dayalı yöntemini daha kapsamlı olarak inceleyebiliriz.

### **3.1.3.1. Ras(t)lamsallık (Şans, Aleatori, Belirsizlik)**

Raslamsal müziğin kaşifi olan Cage’in besteciliğe Raslamsallık prensibini getirmesi, geleneksel müzikten kökten bir kopuş anlamına gelmektedir. Başlangıçtan beri Cage’te hakim olan belirsizlik düşüncesi daha da gelişmiş ve bunun sonucunda Cage, bestecilerin sesleri denetim altında tutma alışkanlığından vazgeçerek, oldukları gibi kabul etmeleri gerektiğini savunmuştur.

Cage müzik uğraşısına tonal ve atonal müzik yazarak başlamış fakat sonra bu yöntemlerden vazgeçerek değişik malzeme, ses, sessizlik ve süre kullanımına odaklanmıştır. Çünkü Satie ve Webern sayesinde müziğin en temel elemanının hem ses hem de sessizlik için ortak olan süre yani zaman kavramı olduğu gerçeğini keşfedilmiştir. Bu keşifle birlikte müziğin perde (yükseklik), gürlük, tını ve süre gibi niteliklerden oluşan malzemesi-nesnesi olan ses’in yerini öncelikli olarak süre almıştır. Bu nedenle yıllarca tampere sistem, tonal sistem ve armoni ile bir yapıtın yapısal bütünlüğünün sağlanması hep sesin perdesi üzerinden gerçekleştirilirken artık süre bu görevi üstlenmiştir.<sup>362</sup> Bu gelişmeden sonra seslerin müzikal olan ve olmayan ayrımına karşı çıkarak her sesin müzikte kullanılabileceğini savunur ve 1935-51 yılları arasında Zen-Budizm ile tanışarak rastlantıya dayalı bir yaşamda, müziğin amacının ilahi etkilere açılabilmesi için zihnin dinginleştirilmesi olduğunu ileri sürer..

---

<sup>361</sup>A.g.y., s. 166.

<sup>362</sup>Fırıncioğlu, a.g.y., s. 89.

1950’de “gamut” tekniğiyle yani belli sesleri seçerek zaman içinde bazen bir arada bazen de ayrı ya da art arda çalınacak biçimde kullanarak başladığı ‘Sixteen Dances and Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra’ adlı eseri<sup>363</sup>nin bestelenme yöntemini değiştirerek, doğanın raslantıya dayalı işleyiş biçimine daha çok uyacağı düşüncesiyle sesleri kendisinin belirlemesi yerine şansa bırakmayı dener. Böylece “rastlantı yöntemi”yle besteleme fikrine sahip olan Cage, kişisel sanatın temelini oluşturan “estetik seçim” anlayışından ve ifade, amaç, niyet gibi kaygılardan ilk kez bu yapıtla uzaklaşmaya başlamıştır.<sup>364</sup>

Cage, bir anlamda Jackson Pollock’ın, tuvalin üzerine boyayı, rastgele serpmesiyle oluşturduğu ”Action Painting” (Hareket Resmi) benzeri resim yapma tarzını, müziğe uygulayarak<sup>365</sup> “I Ching” adlı Çin Kehanetler kitabından esinli eserler vermiştir. Bu kitap doğrultusunda rastlamsallığı, yapıcı bir öge olarak kullanıp bestelediği “Music of Changes” (Değişimler Müziği)’de, yıldız falı, oyun kartları, zarlar ve daha bir çok şans işlemlerinden yararlanmış, ne çalınacağını tespit etmekle birlikte uygulamayı tamamen şansa yani rastlamsallığa ve icraya bırakmıştır. Bu durumda icra, icracının o anki duygularına bırakıldığı için her icra, farklı bir yapı ve etkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Yani icracı, bir tür yönlendirilmiş doğaçlama<sup>366</sup> yapar. Bu, Rastlamsal müziğin en çarpıcı özelliğidir.

Cage, 1951’de yine farklı bir çalışmasını sunar. Bu, 12 radyo, 24 çalıcı ve bir şef için bestelediği “Imaginary Landscape No. 4” adlı eseridir. Çalıcıların belli talimatlar doğrultusunda hareket ederek radyoları açıp-kapaması ile oluşturulan etkinlik sonucunda ortaya çıkan müzik, o anda radyolardaki programların bilinmemesi nedeniyle yine tamamen Raslamsal bir müzik olmaktadır. Ayrıca 1952’de bu kez çevredeki değişik sesleri kaydederek topladığı malzemeyi kolajlayarak “William Mix” adlı eserini oluşturmuştur. Cage rastlamsal müziğin yazımında grafik notasyon kullanılmıştır.

---

<sup>363</sup> Cage, a.g.y., s. 25.

<sup>364</sup> Fırıncıoğlu, a.g.y., s. 27.

<sup>365</sup> *Yüzyılın 100 Bestecisi*, Yeni Binyıl Eki, s. 28.

<sup>366</sup> Yönlendirilmiş Doğaçlama, icracının bazı direktiflere bağlı kalmasıdır.

Cage'in etkisiyle Feldman, Wolff ve Brown da rastlantısal müzik düşüncesi içinde eserler vermişlerdir.

## 3.2. ÖRNEK MÜZİK YAPITI: 4'33''

### 3.2.1. Eserin Oluşma Öyküsü

Robert Rauschenberg'in "Beyaz Tablolar"ından etkilenen Cage, 4'33''ü benzer bir düşünceyle yaratmıştır. Aslında sessiz bir parça yazma fikrinin aklına 1949'da geldiğini fakat ciddiye alınmayacağı endişesiyle vazgeçtiğini çünkü kolay tarafından yapılmış bir iş ya da şaka gibi görünmesini istemediğini belirtmiştir. Fakat Cage'i bu yapıtı biçimlendirmeye asıl yönelten Rauschenberg'in 1951 yılında yaptığı beyaz boyalı tabloları olmuştur. Alışılmış bakış açısıyla değerlendirildiğinde, ardında kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan, hiçbir simgeselliği, anlatsı olmayan bu resimler Cage için yönlendirici olmuştur. Zira bunlara boş kanvaslar diye bakmanın olanaksız olduğunu çünkü tabloların yüzeyine düşen ışıklar, gölgeler, tozların görülebileceğini ve dolayısıyla bunun işitsel karşılığının yaratılabileceğini düşünür.<sup>367</sup>

### 3.2.2. Sessizlik Yok

Burada John Cage'in Avrupa'dan döndükten sonra 1951 yılında Harvard Üniversitesi'nde sestem yalıtılmış bir deney odasında sesle ilgili yaşadığı ilginç deneyimden söz etmemiz gerekiyor. Çünkü o deneyim, onun müziğini ve hayatı algılayışını değiştirmiştir. Cage o odada kendisini çok şaşırtan iki ses duymuştur: Biri tiz, diğeri pes olan iki ses. Kendisine, odadan çıktıktan sonra açıklandığına göre, ses geçirmeyen bu odada duyduğu ince ses sinir sisteminin, pes ses ise kan dolaşımının sesidir.<sup>368</sup> Bu deneyim sonucunda Cage; sessizlik diye bir şeyin olamayacağını, her zaman duyulacak bir sesin var olduğunu net olarak algılamış ve yaşadığı sürece sesin olacağına ikna olmuştur. Bu nedenle de müziğin geleceğinden korkmamak gerektiğini çünkü mutlak bir sessizliğin olmadığını

<sup>367</sup> Fırıncioğlu, a.g.y., s. 35.

<sup>368</sup> Hitchcock, a.g.y., s. 244.

gibi bir kişinin kendi bedeninin seslerini duyabileceğini görmüştür. Cage bu deneyimiyle eğer yaşam varsa sesin de var olacağını dolayısıyla yaşadığımız ortamda sessizliğin, sesin olmaması ile değil, dinlenmemesiyle ilgili olduğunu, 1952 yılında 4'33'' ile ortaya koymuştur. Bu çalışmasıyla Cage, her sesin müzik olduğunu, olabileceğini göstermiştir. Sözü edilen her türlü ses, gürültüyü de kapsamaktadır.<sup>369</sup> David Tudor'un yorumu ise şöyle olmuştur: Eğer bir konserdeyseniz, geleneksel anlamda kasıtlı bir biçimde size dinletilene dinlersiniz fakat 4'33'' örneğindeki dinleme, kasıtsız, doğal, kendiliğinden oluşmuş seslerin gerçek anlamda dinlenmesidir.<sup>370</sup>

### 3.2.3. Eserin Anlamı

“Seslendirilen sessizlik.”<sup>371</sup> 4'33'' süren kathartik bir meditasyon. Hiçbir şey anlatmaya çalışmayan ama her şeyi anlatan bir yapıt.<sup>372</sup> 4'33'' te Cage, belirgin bir biçimi yaratmamış sadece yapıtı oluşturan sınırlar yani süreyi belirlenmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi aslında Cage'in “belirsizlik” fikrinin başlangıcı, 1940 yılında keşfettiği hazırlanmış piyano'ya dayanmaktadır. Fakat bu fikrin 1952'de geldiği nokta, 4'33'' ya da bilinen diğer adıyla “Sessizlik”tir. 1952'de yine Black Mountain College'da gerçekleştirilen bu performans, sanat ile hayatın tamamen rastlantı üzerine kurulduğu bir zeminde gerçekleşir.<sup>373</sup> Yorumcunun dört dakika otuzüç saniye susması demek olan bu eser, sessizliğin de müziğe dahil ve müziğin bir ögesi olduğu mesajını verirken aslında müzik tarihinin en radikal ve avangard eseri olma özelliğine de sahip olmuştur. Bu çalışmasıyla Cage sessizliğin, sesle eşdeğer olduğunun kabul edilmesi gerektiğini, söz konusu sessizliğin aslında birçok sesle dolu olduğunu ortaya koyarak sessizliğin ve her türden sesin müzik yapmak için kullanılabileceğini göstermek istemiştir. Bu sıra dışı eylem, müziğin geleneksel yapısını altüst etmiş, dikkati yorumcudan dinleyiciye çevirmiş ve etrafımızı

---

<sup>369</sup> Parman, a.g.y., s. 109.

<sup>370</sup> Hitchcock, a.g.y., s. 245.

<sup>371</sup> Brandon Taylor, *Avangart-Garde and After: Rethinking Art Now*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1995, s. 36.

<sup>372</sup> Aktaran: Fırıncioğlu, a.g.y., s. 33.

<sup>373</sup> Antmen, a.g.y., s. 223.

saran fakat varlığını fark etmediğimiz ya da önemsemediğimiz çevresel seslerin müzik yapmak için sonsuz olasılıklar sunduğunu ortaya koymuştur. Bugün, çığır açan bir eser olarak kabul edilen 4'33'', Cage'in şans operasyonları, deneysel müzik ve görsel sanatlarla ilgisinin bir bireşimidir. Cage'in amacı aslında konser sonrası "kovun bunları şehirden" tepkileri veren dinleyicide şok yaratmak değil onların ilgisini, müzikal notasyonun içindeki bir yapı olan sessizliğe çekmektir.

Eylem-müzik (action-music), süreç müziği ya da yeni müzik tiyatrosu da denen bu tarz müzikle aslında Cage, dinleyiciyi pasif değil müzikal etkinliğe katılan aktif alıcı-dinleyici olmaya davet ederken, aynı zamanda onları, besteci olmaya da davet etmiştir.<sup>374</sup> Arkadaşı ve akıl hocası Duchamp esinli 4'33''ü önceleyen büyük ölçüde Duchamp'ın şans yöntemini kullanarak hayatın belirsizliğini ortaya koyma amaçlı üç iplik parçasını boşluğa bırakarak yaptığı "3 Standard Duruş" (1913-14) adlı çalışması olmuştur. Cage'in kendisi de daha sonra "şans yöntemi/operasyonu" nu kendi müziğinde kullanmaya başlamıştır. O, 1954'te bir mektubunda "Asla sessiz(lik) olmayacak"<sup>375</sup> diyerek etkisini bütün 20. yüzyıl boyunca sürdürür. Cage'in çağdaşları olan görsel sanatçılar da onun şans yöntemini ve benzeri uygulamalarını kullanarak eserler vermiştir.

Özetle, Cage, beste yapmak için katı kuralların gerekmediğini, ressamın renkleri özgürce seçmesi gibi bestecinin de sesleri özgürce seçme hakkının olduğunu, her nesnenin sanat eseri olabildiği gibi her sesin de müzik olabileceğini ortaya koymuştur.

Sanat/müzik yapıtının uğradığı değişimi ya da belki de evrimi diyebiliriz, Cage'in ve ondan öte 4'33''ün, müzik ve müzik tarihi için önemini vurgulayarak ortaya koymaya çalıştık. Fakat 4'33''ün, Cage'in kendi yaşam ve müziğinin yönünü belirleme konusunda çok önemli olan şu ayrıntıyı de belirtmekte yarar vardır. Cage'in 'en önemli eserim' dediği bu yapıt, onun müzik anlayışını en iyi biçimde ifade ederken aynı zamanda Cage'i zor bir çıkmaza da sokmuştur. Cage için iki yol vardır bu noktada: Ya müzik yapmaktan, bestelemekten tamamen vaz geçecektir ya da yeni metodlar icat ederek yola devam edecektir. Çünkü geldiği ya da müziği getirdiği noktada artık her ses müzik kabul

<sup>374</sup> Hitchcock, a.g.y., s. 275.

<sup>375</sup> <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386#slideshow>, (07.01.2018)

edilecekse, ‘müzikal kompozisyon’a gerek kalmamıştır.<sup>376</sup> Cage ikinci yolu seçmiştir ve bu doğrultuda hedefi, tasarladığı amaçsızlığı, kasıtsızlığı amaçlı bir tarzda araştıran çeşitli stratejiler geliştirerek üretmeyi sürdürmek olmuştur.<sup>377</sup>

### 3.2.4. Yeni bir Alımlayıcı-Dinleyici

Cage, sürekli olarak her zaman görülecek ve duyulacak bir şeyin varlığını vurgulamıştır. Çünkü o, boş bir mekan veya boş bir zaman diye bir şeyin olmadığını bunu yaratmak istesek bile örneğin sessizliği yaratamayacağımızı söyler.

Cage’in bütün seslere açık olan deneysel müziği, dinleyiciyi şaşırtan ama aynı zamanda yeni bir deneyim yaşatan da bir müziktir. Bu yeni müzik, notaya alınmış seslerle notaya alınmamış olan çevresel sesler ve sessizliklerdir. Cage böylece aslında bestecinin de bir dinleyiciye ve müziğin de o an duyulan bir besteye dönüştüğünü belirtir.<sup>378</sup> Sessizliğin ses yokluğuna değil fakat var olan seslerin dinlenmediğine işaret ettiğini, önemli olanın dinleme ve duyulanı anlamlandırma olduğunu söyler ve bununla da, merkeze dinlemeyi yani algıyı yerleştirdiğini gösterir. Her an, her yerde rastlantılarla oluşan ve biçimlenen sesler vardır. Müzik, sestir ve her türlü ses müzik olarak algılanabilir. Şu çok önemlidir ki “müzik diye bir şeyin olup olmadığına ya da neyin müzik sayılıp sayılamayacağına gerçekte dinleyici karar verir ve öyle de olmalıdır.”<sup>379</sup> Cage uygulamalarıyla müziği dinlerken yapıt yerine sürece odaklanılması gerektiğini ve müziğin toplumsal yarar gözetilerek yapılması gereken toplumsal bir etkinlik olduğunu ortaya koymayı ister. Onun bu hedefine ulaşip ulaşamadığı tartışılabilir. Yerleşik uygulamada bir konser, müzisyenlerin müziği seslendirmeye başlayıp bitirdikleri süreyi kapsarken Cage’e göre bir konser, dinleyicilerin sesleri dinlemeye başladığı anla dinlemeyi bıraktıkları an arasındaki süredir. Hatta dinleyicinin konser salonuna adımını attığı andan itibaren duyduğu her türlü ses, müzisyenlerin çıkardıkları seslerle aynı düzeyde ele alınabilir. Benzer biçimde müzik dinlemek, pencereyi açıp belirli bir süre sokağın sesini dinlemek de bir konser olarak

<sup>376</sup> Morgan, a.g.y., s. 363.

<sup>377</sup> A.g.y., s. 362.

<sup>378</sup> Cage, a.g.y., s. 92.

<sup>379</sup> Fırıncıoğlu, a.g.y., s. 35.

nitelenebilir. Bu yaklaşımı, yerleşik anlayışla karşılaştırdığımızda konser olabilmesi için birisinin (bestecinin) belirli kurallarla, belirli çalgılar için yazmış olduğu bir müziğin belli bir mekanda icra ediliyor olması hatta dinleyicilerin bestecinin ne yaptığını anlayacak donanımına sahip olmaları gerektiği şeklinde dayatmalar söz konusu olacaktır. Cage'e göre bu dayatmaları yapanlar, sanatın anlamayı gerektiren bir olgu olduğunu savunarak kendilerinin koydukları yapay kuralları, dinleyiciye empoze ederler. Aslında 4'33" bu anlamda ayrıca bir önem taşır. Bu önemi, müziğin ve genel anlamda sanat ürünlerinin anlaşılabilir bir şey değil, algılayanın denetimindeki bir deneyim olması gerektiğini vurgulayan bir yapıt<sup>380</sup> olmasından kaynaklanır. Fakat bu ve benzer çalışmalar dinleyici için pek öyle kolay anlaşılır olmamış, öncü ve avangard konumlarını koruyarak dinleyici kitlesine umulduğu oranda ulaşıp yeterince talep edilmemiştir.

### 3.3. POSTMODERNİZMİN MÜZİĞİNDE 4'33" ve JOHN CAGE'İN ETKİSİ

#### 3.3.1. Postmodernist Cage

Modern müziğin habercileri olan izlenimcilerle başlayarak Schoenberg, Berg, Webern ile süren arayışlar-yenilikler ile Schaeffer'ın daha sonraki elektronik müziği doğuracak olan somut müziğine eklenen Cage'in müziği, birçok bestecinin günümüze dek yürüyeceği yolu açmıştır.

Modernizmle başlayıp Postmodernizm ile birlikte tamamen yaygınlaşıp yerleşen müzik nesnesi olarak her tür sesin kullanılabilirliği konusundaki müzikal obje algısındaki değişimin belirleyici rolü olanların en önemli örneği, ortaya koymaya çalıştığımız gibi John Cage olmuştur. Onun, gürültü ve sessizlik dahil her sesin müzik yapmaya elverişli olduğu fikri, etkisini hiç bir zaman kaybetmemiştir. Lyotard'ın, Cage üzerine yazdığı "Birkaç Sessizlik" adlı makalesinde avangard sanata örnek olarak yer verdiği Cage'in müziğini, yoğun gerilimli, uyumsuz tiz sesler, abartılmış, çirkin sessizlikler diye

---

<sup>380</sup> A.g.y., s. 36.

tanımlamış<sup>381</sup> olsa da Cage'in etkisinde gelişmiş olan akımlar, tavırlar, besteci ve anlayışlar günümüzde de etkilerini sürdürmeye devam etmektedirler.

Yapılan deneysel çalışmalar ile oluşan yeni algı, müziğin tanımını ve anlamının değişmekte olduğunu gösterirken Varese, Cowell, Babbitt, Crumb gibi deneyciler arasında yer alan Cage'in pratik ve düşünsel olarak bu sürece eklenmesi daha sonra gelişecek yeni ve farklı yaklaşımların temel dayanak noktasını oluşturmuştur.

Amerikan bestecileri ve Avrupa'da özellikle başlangıçta Boulez aracılığıyla Fransa'da etkisi hissedilen Cage'in, manyetofon müziğiyle yetinmeyip, gerek en akla gelmedik gereçleri ses elde etmek için kullanması, çeşitli gürültüler için hazırladığı şans işlemlerine dayalı parçalar yazması, gerekse "hazırlanmış piyano"suyla farklı tınılar elde etmesi onu, ilerici bestecilerin adı en çok geçenlerinden biri konumuna yükseltmiş ve etkisinin bütün dünyaya yayılmasını sağlamıştır.<sup>382</sup> Onun, icracıya özgürlük ve icracının kısmen eseri biçimlendirmesi düşüncesi, çağdaş müziği etkilemiştir.<sup>383</sup> Cage'in etkisinin olduğu üç akımı örnek verebiliriz: Happening, Fluxus ve Minimalizm.

### 3.3.2. Happenings (Performans)

Cage'in fikirleri, 1950 ve 60'larda özellikle "doğaçlama tiyatro"<sup>384</sup> olan happening (performans-oluşum) ve fluxus (oluş, akış) gruplarında yer alan diğer besteciler tarafından geliştirilmiştir. 1960'lı yıllar, resimde kübist ve dadacıların başlatmış olduğu kolaj ve müzikte Cage'in ilk örneklerini verdiği "happening"ler aracılığıyla yaygınlaşan yeni akımlar ve bunlar arasındaki etkileşimlerin yoğun yaşandığı bir dönemdir. Cage'in 1960'ların başlarında sahne sanatlarına getirdiği yenilikler, 20. yüzyıl müzik tarihini etkileyen olaylardır.<sup>385</sup> Bu dönem, mevcut harekete karşı olan sanatçılar için yeni bir akım

---

<sup>381</sup> J. François Lyotard, *Politics and History of Philosophy*, ed. Victor E. Taylor, Gregg Lambert, Roudledge, New York, 2006, s. 252.

<sup>382</sup> Mimaroglu, a.g.y., s. 161.

<sup>383</sup> Ansari, a.g.m., s. 20.

<sup>384</sup> Lyotard, a.g.y., s. 244.

<sup>385</sup> İlyasoğlu, a.g.y., s. 248.



oluşturma olanağını taşıyan, sanatsal evrimin doruk noktasındadır. Bu oluşumun biçimlenmesinde en büyük payı taşıyanlardan biri John Cage'tir.

Happening'lerde her performans, izleyicinin tepkisine bağlıdır. Dolayısıyla her performans farklı sonuçlar ortaya koyacaktır. İzleyici ile performans sanatçısının karşılıklı ve direkt teması üzerine kurulu olan "Happening" kavramını ilk kez 1959'da Cage'in öğrencisi Alan Kaprow kullanmıştır. Fakat ilk "müzikal happening"ler, John Cage tarafından, 1952 yılında, Black Mountain College'de yapılmıştır. John Cage, David Tudor, Merce Cunningham ve Robert Rauschenberg'in aynı anda, sahne yerine bizzat izleyicilerin arasında gerçekleştirdikleri bu "isimsiz etkinlik", tiyatro, dans, resim, şiir, görsel sanatlar ve müziğin birlikteliğinden oluşmuştur. Sanatların teatral etkiye boyun eğmesini "soytarılık" olarak nitelendirmiş olan Nietzsche<sup>386</sup>, bu tarz oluşumları nasıl yorumlardı bilinmez ama happening, "şimdi" ile ilgili sembolik bir form'dur. Doğaçlama temeline dayanan, yapılanmamış, notaya dökülmemiş o anda yaşanan yorumlardır. Böylece daha önce Berio'nun sadece müzik tarihinin değişik stillerinden derledikleriyle oluşturduğu kolaj tekniği, metnin ve seyircinin de katıldığı bir etkinliğe dönüşmüştür. Bu happening uygulaması 1980 ile 90'larda tüm sanatların birleştiği "performans sanatı"na dönüşmüştür.<sup>387</sup> Alınıp satılan bir meta-mal olarak görünen sanata bir tepki olarak sanatçının kendi vücudundan başka bir sanat malzemesi kullanmayan Performans sanatı, biraz Dada biraz alternatif tiyatro ve biraz happening hareketinin bireşiminden türemiştir.<sup>388</sup> Cage'in başlattığı happeninglere dayanan Performans sanatı ve enstalasyonlar (yerleştirmeler) günümüzde de etkinliğini sürdürmektedir.

### 3.3.3. Fluxus

Cage'in 1950'li yıllardaki deneysel müziği, akan sesler, akış anlamındaki "fluxus akımı"nın temelini oluşturur. Cage, New York'ta, New School'da sanattaki belirsizlik konusunda deneysel bestecilik üzerine bir seri dersler vermiştir. Bu derslerin takipçileri

---

<sup>386</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik*, Sanatlar için Küçük Bir Kılavuz, çev. A.Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 84.

<sup>387</sup> İlyasoğlu, a.g.y., s. 272.

<sup>388</sup> Taylor, a.g.y., s. 26.

arasında bu akımı oluşturan La Monte Young, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins ve George Maciunas gibi müzisyenler vardır. Cage, 1960-70’li yıllarda çok etkili olan, sanatı “burjuva hastalıklarından kurtarmak” hedefindeki estetik kaygıdan uzak, radikal Fluxus hareketinin ilham kaynağı, öncüsü ve temsilcisi olarak kabul edilir. Fakat Cage’i bir öncü ve temsilciden ziyade bir esin kaynağı olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Çünkü Ben Vautier “Eğer John Cage, Marcel Duchamp ve Dada olmasaydı Fluxus da olmazdı”<sup>389</sup> diyor. Yine Fluxusçu Maciunas, Cage’le ilgili olarak ”Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo’dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp’dan. Kolaj fikrini Dadacılar’dan. Bunların hepsi John Cage’le sonuçlandı” diyerek, Cage’in hazır-nesne fikrini, hazır-sese, Fluxusçuların ise hazır-nesneyi, hazır-eyleme dönüştürdüğünü söylemiş<sup>390</sup> olduğunu hatırlamak gerekir.

Fluxus, minimal yapıdadır, kısa metin, kısa performans ve kısa bir etkinliktir. Olayların rastlamsallığı, izleyicilerin katılımı, Duchamp’ın “sanat yapıtının izleyiciyle tamamlanması” fikrini doğrulayacak niteliktedir. Fluxusçular, dadacıların savunduğu gibi amaçlanmadan kendiliğinden oluşmuş günlük malzemelerle yapılan sanat ile “modern sanat”ın ciddiyetine karşı bir sanat karşıtlığı tavrını sergiler. Su damlacıklarının, kum tanelerinin, kalemin yazmasının oluşturduğu müzik dışı seslerin etkileri araştırılır.<sup>391</sup> Fluxus ve Cage, sonraki kuşağın minimal müziğine kaynaklık eder.

### 3.3.4. Minimalizm

Minimalizmin temelinde de yine Cage’in 1946-50 yılları arasında özellikle az sayıda nota içeren basit diziler içeren gamut tekniğinde yazılmış hazırlanmış piyano için lirik, düşünceli parçalarının olduğu kabul edilmiştir.<sup>392</sup> Daha sonra Postmodernizmle deneysel örneklerin sürmesinin yanısıra 1970’lerde, bugüne ulaşan gelenekselden yararlanan, kolay anlaşılır nitelikteki Philippe Glass, John Adams, Steve Reich ve Terry

---

<sup>389</sup> Aktaran: Elif Dastarlı, “1960 Sonrası Sanat Hareketleri, Fluxus”, [http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/51186/38250/1960\\_sonras%C4%B1\\_sanat\\_hareketleri-fluxus.pdf](http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/51186/38250/1960_sonras%C4%B1_sanat_hareketleri-fluxus.pdf), (18.04.218)

<sup>390</sup> Antmen, a.g.y., s. 204.

<sup>391</sup> İlyasoğlu, a.g.y., s. 272.

<sup>392</sup> Fırıncioğlu, a.g.y., s. 20.

Riley'in bol tekrara dayanan müziği ile Arvo Part'ın geleneksel biçimli (dinsel minimalist) müziği gibi örneklerin oluşturduğu 'minimalizm' denen bir türü yaratmıştır. Karşıt bir hareket olarak müzikte minimalizm, Avrupa'da egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına karşı sade ve yalınlığı savunan bir tepki sonucunda gelişmiştir.<sup>393</sup> Söz konusu bestecilerin temsil ettiği Minimal müziği Mimaroglu, "alfabenin ilk birkaç sayfasındaki sözcükleri ard arda dizip roman yazma" gibi tanımlayarak eleştirir. Ona göre minimalizm, müziğin ve ilgili olduğu diğer sanatların evrimlerini durdurmuştur.<sup>394</sup> Ayrıca alıntı ve kolaj, minimalist anlayışta önemli yer tutmaktadır. Temel ilkesi, sürekli yinelenen motiflerin küçük değişimlerle eser boyunca tekdüze bir tarzda sürmesi üzerine kurulan Minimal müzik, Uzakdoğu etkisiyle geliştirilmiştir.

Cage'in bugün çoğu hayatta olan ve aktif bir şekilde üretmeyi sürdüren Philip Glass, Steve Reich, John Tavener, Michael Nyman, Arvo Part, Henryk Gorecki, Le Monte Young, Terry Riley, Pierre Schaeffer, ... gibi birçok bestecinin müziklerinde, mutlaka bir biçimde etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Cage'e dayanan Ras(t)lamsallık yöntemi, 1950 sonrasında tüm Modern ve modern sonrası (Postmodern) üretime yön vermiştir.<sup>395</sup> Yorumcunun özgürlüğünü arttırmayı hedefleyen bu kompozisyon/besteleme anlayışının sonucunda ortaya çıkan "açık yapıt" larda yorumcu, seslerin yüksekliği, süresi, eşzamanlı tınlama koşulları, biçim öğeleri gibi konularda yapıtın düzen ve kurgusuna sınırlandırılmış bir alanda doğaçlama yapabilmekte ve müdahale edebilmekte dolayısıyla yapıt bütünü üzerinde neredeyse besteci kadar yetkiye sahip olabilmektedir. Açık yapıtın aynı zamanda bir özelliğini oluşturan bestecinin buradaki tutumu, hem bir kolaycılık ve sorumluluktan kaçış hem de her şeyi yorumcu için hazırlayıp sadece kural koyucu pozisyonunda kalması nedeniyle bir feragat olarak düşünülebilir. Fakat yöntemin amacı ve mantığı gereği, geleneksel olan "kapalı yapıt" taki gibi tek elden kotarılan değil, çok farklı kavrayış ve yorumlamalara uğratarak tekrar tekrar üretilebilen bir yapıt yani "çoğulluk"<sup>396</sup> anlayışı söz konusudur.

---

<sup>393</sup> Ahmedizadeh, a.g.m., s. 82.

<sup>394</sup> Mimaroglu, a.g.y., s. 165.

<sup>395</sup> Ö. Manav, H. Nemitlu, a.g.y., s. 245.

<sup>396</sup> A.g.y., s. 216.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### DEĞERLENDİRMELER

#### 4.1. DURUM TESPİTİ

Çalışmamızda ortaya koymaya çalıştığımız, sanat algısının değiştiği ve bu değişimin, sanat yapıtını ve tanımını değiştirerek onu sorunsallaştırdığı olgudur. Bu durum sanat yapıtının, estetik nesne olma vasfının sorgulanması gereğini doğurmuştur. Bizim çeşitli örnekler üzerinden, açıklamalar, yorumlar ve mevcut tartışmalar aracılığıyla ifade etmeye çalıştığımız Postmodern düşünüş ve algılayışın somutlaşan ifadesi olan Postmodern dönem sanatındaki bu değişimi, Heidegger ve Jameson, sanatın görselliğinden yararlanarak ayakkabı temalı tablolar üzerinden ele alarak ortaya koymuştur.

Jameson, Heidegger'in modernizmi temsilen kullandığı en vahşi, ilkel, marjinalleştirilmiş bir dünyaya indirgenmiş kırsal sefalet ve yoksulluğun ifade edildiği Vincent Van Gogh'un ünlü "Köylü Ayakkabıları" ile izleyici için minimal düzeyde dahi hiç bir özelliği olmayan belki önceki yaşamlarından kopartılmış bir ölü nesnelere kümesini yansıtan postmodernist Andy Warhol'un "Elmas Tozlu Ayakkabıları"ni karşılaştırarak aralarındaki farklılıkları vurgular. Heidegger, Van Gogh'un ayakkabılarda, sert rüzgarları, tarla yolunun ıssızlığını, toprağın sessiz çağrısını işitir.<sup>397</sup> Fakat modernizmin kutsal yapıtlarından olan Van Gogh'un ütöpik bir renk çeşitliliği içinde zengin içerikle dolu köylü ayakkabılarının yerini, daha sonra içerikten yoksun, sanatı metalaşma üzerine odaklaştıran yavanlık, derinlikten yoksunluk ve yüzeyselliğin ortaya konduğu postmodernist ayakkabı tasarımcısı Andy Warhol'un ayakkabıları, Coca Cola şişeleri ve Campbell konserve çorba kutuları almıştır. Jameson, postmodern kültürdeki bu değişimi 'duygulanımın silinmesi' olarak niteler ve iki uçtaki bu değişimler arasındaki geçişi de Sürrealist Rene Magritte'in tenselleşmiş botlarıyla simgeleştirir.<sup>398</sup> Magritte modernizmin postmodernizme doğru değişimine bir anlamda garip, ifadeden yoksun bir örnek oluşturmuştur.

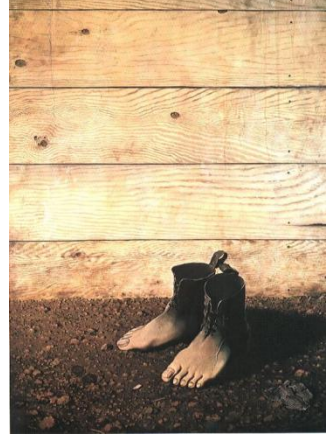
---

<sup>397</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yayınları, Ankara, 2011, s. 27.

<sup>398</sup> Jameson, a.g.y., s. 39.



Resim 11:  
Vincent Van Gogh, (1853-1890)  
Bir Çift Ayakkabı, 1887<sup>399</sup>



Resim 12:  
Rene Magritte, (1898- 1967)  
Le Modele Rouge, 1935<sup>400</sup>



Resim 13:  
Andy Warhol, Elmas Tozlu Ayakkabılar, 1980.<sup>401</sup>

Postmodernizmin düşünsel altyapısını oluşturan ve Postmodern felsefe'nin öncülleri arasında yer alarak 1930'larda 'sanat eserinin kökeni'ni sorgulayan Heidegger, sanatın o güne kadar hakikat değil, güzel ve güzellikle uğraştığını çünkü hakikatin mantığa,

<sup>399</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent\\_van\\_Gogh\\_-\\_A\\_pair\\_of\\_shoes\\_\(1887\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_A_pair_of_shoes_(1887).jpg)

<sup>400</sup> <https://www.pinterest.com/pin/407083253791789642/>

<sup>401</sup> <http://www.dougsartgallery.com/Andy-Warhol-Shoes.html> ), (02.12.2017)

güzelliğin ise estetiğe ait olduğunu söylemiştir.<sup>402</sup> Hakikat yapıtta gizlidir ve çiftçi yaşamının bütün gerçeği Van Gogh'un bu yapıtındaki ayakkabılardadır.

Gadamer, Heidegger'in çıkış noktasının, sanat yapıtının nesneden ayrımı olduğunu ve sanat yapıtının da bir nesne olduğunu, fakat nesne olmaktan öte bir anlama geldiğini, simge olarak bir şeye gönderimde bulunduğunu ya da allegori olarak başka bir şeyi ima ettiğini söyler. Böylece sanat yapıtını nesnel ve şey olarak gören geleneksel anlayışlardan, sanat eserinin nesne olmayıp kendi içinde bir dünya taşıyıcı olduğunun kabul edildiği bir konuma gelinmiş olduğunu belirtir. Fakat eğer bir sanat yapıtı, ticaretin konusu olmuşsa o zaman o sanat yapıtı artık bir nesnedir. Çünkü o eser, dünyasız ve yurtsuzdur.<sup>403</sup> Tıpkı Warhol'un "Elmas Tozlu Pabuçları" gibi. Oysa Heidegger'e göre her sanat yapıtı kendi içinde bir dünya -ve yeryüzü- kurar. Eser, estetik değerlerle donatılmış bir araç değildir. Sanat yapıtının kaynağı ve kökeni sanattır. Sanat, sadece sanat yapıtında gerçektir.<sup>404</sup>

Heidegger'in 'sanat yapıtı' tanımının değişmeye başlamasına örnek olan yaklaşımı ve Jameson'un görsel sanat yapıtına yansıyan bu belirgin değişimi tespiti, modernizm kavramının ve modernist dilin, değişen dünyanın yeni toplumsal yaşamı içindeki ilişkileri anlatmaya yetmediğinin ya da fazla geldiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Böyle durumlarda yeni sanat ve yeni dil arayışlarının ortaya çıkması kaçınılmazdır. Doğal olarak bu arayışların düşünsel alt yapısını oluşturanlar dönemin düşünürleridir. Postmodern felsefenin mimarları da Nietzsche, Heidegger, dilbilimci ve yapısalcı Saussure, antropolog ve kültürbilimci Levi-Strauss, psikanalist Lacan, göstergebilimci Barthes, Derrida, Lyotard, Foucault, Levinas, Deleuze, Kristeva, Baudrillard'dır. Dolayısıyla en belirgin özelliği "Çoğulluk" olarak beliren Postmodern başlığı altında sayılabilecek birçok görüş, Postmodern felsefenin temel yorumlarından birini oluşturmuştur. Savaş sonrasında ruhunu yansıtan "Her şey mübah" (Anything goes) motto ve anlayışıyla da örtüşen bu dönem, düşünsel anlamda birçok alanda, Nietzsche'nin "Tanrı Öldü" sözü ile başlayarak süren "Son'lar" ın ardından Kuspit tarafından 'Sanatın Sonu' nun da ilan edildiği bir dönemdir.

---

<sup>402</sup> Heidegger, a.g.y., s. 35.

<sup>403</sup> A.g.y., s. 90.

<sup>404</sup> A.g.y., s. 106.

Kuspit, postmodern dönemi, sanatın sonrası anlamında “post-sanat” olarak alırken Ranciere, sanatın modernini ve post’unu aynı gerçekliğin iki ayrı yönü<sup>405</sup> olarak kabul eder. Fakat asıl olan şudur ki, bugün “Her şey sanat” anlayışıyla yeniden birleştirilmeye çalışılan ‘sanat’la ‘hayat’, modern sanatın 18. yüzyılda güzel sanatla zanaatın birbirinden ayrılmasıyla başlayan kopuşun bir telafi çabasıdır. Larry Shiner, bir zamanların belli bir amaç için üretilen şeyler olarak kabul edilip sergilenen sanat ürünlerinin, müze, sergi ve konser salonuna yani kurumsallığın ifadesi olan sanat mekanlarına taşınıp oralarda (güzel) sanat eseri olarak sergilenmesiyle yani estetik görünüm için üretilen şeylere dönüşmeleriyle birlikte başlayan değişimi, 200 yıldır süren Avrupa icadı bir “sanat” diye tanımlamaktadır.<sup>406</sup>

#### 4.1. Sanatın Hedefi Duygu mu Düşünce mi?

Diğer sanatların tersine Antik dönemden beri “liberal sanatlar”dan biri olmuş olan müziğin, ortaçağın sonlarından itibaren saray eğlence ve ritüellerindeki öneminin artması nedeniyle müzikal icra ve besteleme konusunda statüsü yükselmiştir. Fakat müzik anlayışındaki asıl büyük değişim 17. yüzyılda gerçekleşmiştir. Çünkü matematiksel oran ve “kürelerin uyumu”<sup>407</sup>na dayanan bir armoni (uyum) olarak anlaşılan Pythagorasçı görüş doğrultusunda yapılan mevcut eski çoksesli müzik idealine meydan okuyan yeni bir müzik anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu sözü edilen anlayış, daha 1581’de ‘Eskiçağ ve Modern Çağ Müziği Üzerine Diyalog’ adlı yapıtında Vincenzo Galilei’nin (Galileo Galilei’nin babası) savunduğu tek sesli ve melodinin hakim olduğu insani duyguları daha uygun biçimde temsil edebilen aynı zamanda da metinde ifade edilen düşünce ve duyguları müziğin önüne çıkaran bir anlayıştır.<sup>408</sup> Aslında burada ortaya çıkan müziğin, temsile ve duyguları ifadeye dayanan yönünü savunan yeni melodik ifadecilik taraftarları ile eski çok sesliliği savunanlar arasında ortaya çıkan bu ikilik ve tartışma, bir anlamda bugün de süre gelen

<sup>405</sup> Ceren Selmanpakoğlu, *Hiçliğin Özgürlüğü*, Ajansal Sanat, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 25.

<sup>406</sup> Shiner, a.g.y., s. 21.

<sup>407</sup> Pythagoras’a göre, gezegenler arasındaki mesafeler müzikal oranlara sahiptir ve dönüşleriyle oluşan bizim duyamadığımız sesler bir armoni/uyum oluştururlar.

<sup>408</sup> Shiner, a.g.y., s. 111.

tartışmanın köklerinin geçmişe dayandığının bir göstergesi olarak çok önemlidir. Eski çokselliği savunanlar müziği, liberal sanatlar<sup>409</sup>daki matematik ve astronomiyle ilişkisi bağlamında ele alırken, ifadeler daha çok retorik ve şiir benzerliği/yakınlığı üzerinden değerlendirmektedirler. İşte bilim ve sanatta bir geçiş yüzyılı olan 17. yüzyılda oluşan bu dönüşüm, müziğin retorik ve şiire doğru itilmesi, bilim ve sanatlar konusunda ileriki kuşaklar için belirleyici olabilecek bir ölçüt oluşturmuştur. Bugün hala sanat ve müzikteki bu evrilmenin sürdüğünün kanıtlarını ortaya konan sanat ve müzik yapıtlarında izlemek mümkündür. Bu dönemde diğer önemli bir gelişme de eserlerle ilgili ‘beğeni’nin rolüne yapılan vurguya her geçen gün artan şekilde rastlanmaya başlanmasıdır. Sanatlar hala öncelikle hizmet ettikleri amaçlara yani işlevselliklerine bağlı olarak değerlendiriliyor olmalarına rağmen üretilen yapıtlar klasizmin estetiği bağlamında ele alınıyordu. Resim, şiir ve müzik taklit sanatları ve bu sanatların nesnesi ‘güzellik’, aracı ‘akıl’ ve amacı zevk yoluyla eğitimi.<sup>410</sup> Fakat ressam, şair ve besteciler güzelliği yaratan değil zaten var olanı keşfeden kişilerdi.

17. yüzyılda ortaya çıkan ve Shiner’in üç dönem halinde ele aldığı sanattaki köklü dönüşüm, 1680’de başlayıp 1830’da biter. Bu süreç yeni bir güzel sanatlar sisteminin oluşma sürecidir ki bu süreçte sanat zanaatten, sanatçı zanaatçıdan ayrılmış, “sanat” bağımsız bir tinsel alan olarak kabul edilmiş, sanatçılık meslek olmuş ve estetik kavramı da beğenin yerini almıştır.<sup>411</sup> Bu dönem, felsefede de güzellik üzerinden estetik tartışmaların en yoğun yaşandığı dönemdir. Tartışmalar Fransız, İngiliz ve Alman Estetik anlayışları üzerinden yapılmış olup her biri güzellik’e farklı yaklaşımlar sergilemiştir. Örneğin Fransızlar estetik’e ussal, İngilizler deneysel, Almanlar ise eleştirel yaklaşmaktaydılar. Güzel’in doğru ve iyi ile bağlantısının sorgulanmasıyla süren tartışmalarda Fransız Boileau (1636-1751); güzel olan doğrudur ve usa dayanır derken İngiliz Shaftesbury (1671-1713) güzellikle iyilik doğruluktur görüşünü sergiler. Güzel, Diderot’ya (1713-1784) göre ereğe uygun olan iken, Moses Mendelssohn’a (besteci F. Mendelssohn’un dedesi) göre ise

---

<sup>409</sup> Liberal (özgür) sanatlar, antikçağ ve Ortaçağ’da eğitimde geçerli olmuş sanat ve bilim dallarıdır. Trivium: Retorik, gramer ve mantık’ı içerirken, Quadrivium: Aritmetik, geometri, müzik ve astronomi’yi içerir.

<sup>410</sup> Shiner, a.g.y., s. 117.

<sup>411</sup> A.g.y., s. 124.



yetkinliktir. Fakat Alman Baumgarten (1714-1762), bu görüşlere karşı çıkararak “Estetik” adlı eserinde, estetik yargının düşünüşe değil görmeye dayandığını savunmuştur. Kant (1724-1804)’ın da desteklediği bu görüş açısından güzellik ile doğruluk ve iyilik kavramlarının birleştirilemeyeceği sonucuna varılmıştır. Shaftesbury güzelliğin nesnelliğini savunurken Kant, güzelliğin öznelliğini savunmuş ve güzellik için nesnel bir ölçüt aramanın boşunallığını ifade etmiştir.<sup>412</sup> Fransız Dubos ise güzelliği duygu ve hayalle bağlantılandırarak psikoloji yönünden ele alır. Bunların yanı sıra Hume, nesnel güzellik kavramını reddederek usun yerine hayal gücünü koyar.<sup>413</sup> ‘Güzelliğin ölçüsü nedir?’ sorusu sanat yapıtını değerlendirme aşamasındaki tartışmaların temel sorusudur.

İşte estetik özne’nin yani alımlayıcının estetik nesne’yi yani ‘sanat yapıtı’nı estetik bir beğeni yani güzel ya da çirkin şeklindeki estetik bir yargıyla değerlendirebilmesi ile ilgili tartışmaların odağında olan “sanat yapıtı”, merkezi konumunu günümüzde de hala korumaktadır. Bugün artık sanat yapıtındaki güzelliğin nesnel mi yani sanat yapıtından mı yoksa öznel mi yani sanat yapıtını alımlayan öznenen mi geldiği üzerine yapılan tartışmaların ötesine geçilmiştir. Çünkü “sanat yapıtı” dediğimiz estetik nesnenin estetik anlamda değerlendirilebilmesini sağlayacak ortak ölçütler ya değişmiş ya bireysel-tekil beğeniye dönüşmüş ya da böyle bir kaygıdan arınmıştır.

Sanat tarihi bize şunu da göstermiştir ki sanatçının yaratımı olan yapıt, alımlayıcıları tarafından farklı algılarla içerik veya biçim üzerinden farklı yorumlanmış olsa da onun, sanatçının bir tasarımı olduğu gerçeği hiç değişmeyecektir. Değişen sadece bu tasarımın dünkü değerlendirilme kriterlerinin bugün pek de dikkate alınmıyor olmasıdır. Zaten Postmodernizmin ve günümüz sanatının böyle bir hedefi olduğu da iddia edilemez. Danto’nun da dediği gibi 20. yüzyılda sanat, güzel olmak zorunda değildir. Çünkü sanatçıların böyle bir kaygısı yoktur. Örneğin popartçı Warhol’un 1964’te yaptığı Brillo Kutusu, Danto’ya göre “sanatın sonu” dur fakat sanatın bittiği anlamında bir son değil modernizmin doyum noktasına ulaştığı ve postmodern çoğulculuğa yol açtığı bir sonudur. Warhol’un birbiriyle tıpatıp aynı olan kutularıyla anlattığı, sıradan nesneyi ya da gerçek

<sup>412</sup> Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, M.E.B. Yayınları, Ankara, s. 11.

<sup>413</sup> Schiller, a.g.y., s. 9.

şeyleri sanat eserine dönüştürenin yorum olduğudur ve fark, algısal değil kavramsalıdır.<sup>414</sup> Artık sanat yapmak, bir sanat yapıtı yerine bir sanat ürünü ortaya koymak, aslında anlatılmak istenileni belirli sınırlandırma ve kuralları göz ardı ederek daha özgürce ifade edebilmek anlamına gelmektedir. Dadacılarla başlayıp 1950 sonrası ve özellikle postmodern dönemde sanatçıların iğrenç, pis, çirkin olanı yaşamın özünü buldukları gerçekler olarak sanata dahil etmeleri, sanat ve beğeniye yönelik gelişen yeni estetik-karşıtı bir kuramın sonucudur. Bu kapsamda vurgulanmak istenen, asıl güzel olanın biçim ve maddede değil düşüncede olduğu ve sanatı sanat yapanın aslında sanat yapıtının (ürününün) biçimi değil onun arkasında yatan düşünce ve kavramının ne olduğudur.<sup>415</sup>

Kuspit, postmodern dönemde modası geçmiş olarak görülen modern sanatın, yeniden modernleşme kılıfı altında yok edildiğini, sanatın postmodernleşmesinin altında, bilinmeyen ve dolayısıyla denetlenemeyenin yarattığı korkunun yattığını iddia eder. Sanatın denetlenebilmesi için de şeffaf yönetilebilir olan post sanata dönüştürülmesi gerekir. Sanat hayatla bütünleştirilmeye çalışıldığı için de postmodern dünyada denetim ve yönetim, modern dünyada olduğundan daha çok hakimdir ve yönlendirilen sanat olarak pop sanat görünümünde gerçekleştirilmiştir.<sup>416</sup> Bu yönlendirmede baş aktör medyadır ve neyin güzel olduğuna piyasa karar vermektedir.

Danto, “Sıradan Olanın Başkalaşımı” adlı kitabında, “sanat yapıtı, ne türden bir sıfat ki kendini sanat yapıtı olarak kabul ettirebiliyor?”<sup>417</sup> diye soruyor ve yine kendisi yanıt veriyor: Gündelik nesnelere, sanat dünyasının kurumsal çevresi tarafından ‘sanat yapıtı’ olarak görüldüğünde, sanat yapıtı özelliğine sahip olabiliyorlar. Örneğin Danto’ya göre eğer sıradan pisuvarlar bu statüye sahip olamazken, Duchamp’ın pisuvarı sanat yapıtı olmayı başarabiliyorsa, bunun açıklaması, kurumsal sanat kuramının yönlendirdiği ‘sanat dünyası’nın belirleyici olmasıdır.

---

<sup>414</sup> Terry Barret, *Neden Bu Sanat?: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, çev. Esra Ermert, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2015, s. 32.

<sup>415</sup> J.Nejdet Erzen, *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011, s. 86.

<sup>416</sup> Kuspit, *Sanatın Sonu*, s. 120.

<sup>417</sup> Artur C. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Esin Berktas, Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 27.

Danto bir sanat yapıtına, bir tür ‘ifade’ denildiğini; çünkü ona, onu yapanın bir duygusu ya da hissinin neden olduğunu ve onun da bunu ifade ettiğini söyler. O halde bir sanat yapıtı ile bir eylem; bir duygunun ifadesi olmakla, bir niyetin uygulaması olmak arasındaki fark bakımından birbirlerinden ayrılır. Fakat bunun yanısıra sanat yapıtlarını, duyguların ifadesi olan fakat sanat yapıtı olmayan bir dizi eylemden ayırt edemeyeceğimiz de çok açıktır. Bu sonuç bizi Wittgenstein’in sanatın tanımlanamaz oluşu fikri<sup>418</sup> yanında Goethe’nin doğadaki ve sanattaki güzelliği açıklamanın olanaksızlığı<sup>419</sup> fikrine götürmez mi?

Buraya kadar, “Sanatta güzel olan nedir?” sorusuna estetik kapsamında verilebilecek net yanıtlar olmadığı yönünde az çok fikir sahibi olduktan sonra, “Müzikte güzel olan nedir?” ya da “Bir müzik yapıtını güzel yapan nedir?” şeklindeki mevcut ya da olası sorulara da verilebilecek net yanıtların olamayacağı açıktır. Bir müzik yapıtının güzelliğini sağlayan onun melodi, ritm ve armoni gibi yapısal özellikleri mi yoksa içerik ve biçimi midir? Böyle bir soruyu ya da soruları yanıtlama çabası bizi doğal olarak yine genel anlamda sanat yapıtı konusunda yaptığımız sorgulamaya götürecektir. Besteci ve onun sanatını algılayışıyla yorumlayışını, eserin analizini ve alımlayıcının algısını belirleyen özellikleri ele almak gerekecektir ve yine benzer yanıtlar alınacağı çok açıktır.

19. yüzyılda müzik üzerine düşünen Tolstoy, “Sanat Nedir? adlı eserinde sanatın ve güzelin neliğini sorgularken, müzikte güzelin ne olduğunu da sorgulayarak müzik, güzel olmaz, müzik, ‘hoş’ olur demektedir. Çünkü güzel, ancak göze hoş gelen, görüp de beğenilen şeyler için kullanılabilir<sup>420</sup> değerlendirmesini yapmıştır. Nietzsche de müzikle ilgili değerlendirmeler yaparken dikkatli olmamızı gerektiren fikirler öne sürmüştür. Ona göre müziksel güzellik yoktur ve müzik güzeli amaçlamaz çünkü ondan üstündür ve müzik, bütün sanatların anasıdır.<sup>421</sup> Aynı şekilde estetik yaşantıda duyguların, beğeni yargılarında oynadığı rol de hep tartışmalı konularından birisi olmuştur. Antikçağ düşünürlerine göre

---

<sup>418</sup> Danto, a.g.y., s. 25.

<sup>419</sup> Anton Webern, *Yeni Müziğe Doğru*, çev. Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 13.

<sup>420</sup> L.N. Tolstoy, *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015, s. 17.

<sup>421</sup> Pierre Laserre, *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 15.

estetik haz sonucu oluşan duygular, sanat yapıtlarının en önemli özelliğidir ve Aristoteles'in tragedyanın korku ve acı duyguları arayıcılığıyla izleyicide uyandırdığı arınma (katharsis), bu duruma bir örnektir. Fakat Shaftesbury, Hume ve Burke gibi deneyci-duyumcu İngiliz düşünürler, estetik nesnelere öncelikle insanların duygularına seslendiğini savunurken Croce ve Collingwood gibi Hegelci düşünürler, sanat yapıtını insanda belirli duygular uyandıran bir olgu olarak görmenin, onu bir araç olarak görmek demek olduğunu, bunun da estetik bir yaklaşım olamayacağını belirtirler. Örneğin Croce'ye göre bir müzik yapıtı, farklı insanlarda farklı duygular uyandırabilir fakat estetikçinin görevi, bu farklı duyguları değil, o müzik yapıtının kendisini, biçimsel özelliklerini ve dile getirdiği nesnel anlamı incelemektir.<sup>422</sup>

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; sanat yapıtı ile ilgili beğenin hem duyuşsal, hem de bir yargı olması nedeniyle düşünsel diye iki yönü vardır. Bedrettin Cömert, estetik yaşantının bu birbirini tamamlayan özelliğini şöyle ifade etmiştir:

- 1) *Estetik nesne duyuşaldır; görülür, iştilir ya da duyuşsal biçimiyle zihinde canlandırılır; insana bu duyuşsal özellikleri nedeniyle haz verir;*
- 2) *Estetik nesne aynı zamanda düşünölen, seyrine dalınan bir nesnedir; yalnızca duyuşlara hoş geldiğı için değil, bir anlam içerdiği, bir değer taşıdığı için de insanı ilgilendirir.*<sup>423</sup>

“Son söz” olarak; aslında bütün çalışmamız boyunca vurgulamaya çalıştığımız Postmodern dönem ve günümüz sanat/müzik yapıtının sorunsallaşarak estetik nesne olma niteliğinden uzaklaştığı ve dolayısıyla tanımıyla birlikte değerlendirilme ölçütlerinin de değıştiğı gerçeğini göz önünde bulundurarak, bu estetik nesne tanımlarına yenilerini eklemek gerekeceğı gerçeğidir. Çünkü kayıp ‘güzel’in peşindeki Estetik’in “Estetik nesne”si de uzun zamandır kayıptır.

---

<sup>422</sup> Cömert, a.g.y, s. 51.

<sup>423</sup> A.g.y., s. 48.

## SONUÇ

Estetik açıdan “Sanat yapıtını değerlendirmek” daima bir sorun olagelmıştır. Sorunsallaşmasının nedeni, yapıtların “Güzellik” temelinde ele alınması ve güzel’in hem yapıttan/nesneden hem de alımlayıcıdan/öznenen kaynaklanan nesnel ve öznel bakış açılarıyla değerlendirilebilmesi sonucunda ortaya çıkan farklı yaklaşımların geçerli olabilmesidir. Bu durumda iki olasılığın varlığından kaynaklanan sorunun sürekliliği kaçınılmaz olmaktadır. Fakat bu sorunun kalıcılığına rağmen değişen bir yönü vardır, o da dönem dönem bu anlayışlardan birinin daha öne çıkıp yaygınlaşması ve geçerlilik kazanmasıdır. İşte postmodern dönemde öne çıkarak baskın olan, daha çok öznel yaklaşım olmuştur yani modernizmin biçimciliğine bir tepki olarak algılanabilecek bu yeni durum, herkesin sanatçı kabul edildiği ve her şeyin sanat olduğu kabulüne dayanan bir durumdur. Peki bu durum olumlanmalı mı yoksa red mi edilmelidir? Postmodern anlayışa göre böyle soruların tek cevabı olamayacağı ortadadır.

Sonuçta farklı algı ve yaklaşımların sanat anlayış ve yapıtına yansımaları da farklı olmuştur. Dolayısıyla estetik açıdan sanat yapıtlarını değerlendirirken de beğeni ve güzel’i ya da anlamı belirleyen ölçütler de aynı oranda farklılaşmıştır. Günümüzde de geçerliliğini koruyan bu soruna çözüm arayışlarına Hume’un (1711-1776) yazdığı ‘Zevkin Standartları’ adlı makalesi<sup>424</sup> örnek olarak verilebilir. Fakat estetik değer ve sanatsal değerlendirmelerin bağımsız olma özellikleri, konu ettiğimiz dönemde çok net biçimde görünmektedir.

Özetle biz bu çalışmada değişen sanat yapıtı algısının/anlayışının postmodern dönemdeki durumunu incelerken müzik yapıtına örnek olarak Cage’in 4’33’’ü seçtik. Bu yapıt, değişimin ulaştığı en uç örnekti ve bizim gözümüzde bunun ötesi yoktu. Bu örneği de Duchamp’ın sanat yapıtı olgusuna, Pisuvan’la getirdiği yeni boyutun etkisinde yaklaştık. Çünkü her iki örnek yapıt da bizde şok etkisi yaratan ve bize alışılmış bakış açılarımızı sorgulatan aynı zamanda bilindik sanat nesnelere dışındaki nesnelere de farklı açılardan yaklaşmamızı ve onları fark etmemizi sağlayan yapıtlardı. Onlar bu yapıtlarıyla estetiğe, sanata, sanatçıya ve sanat yapıtına yeni bir anlam kazandırmış oldular. İşte bütün sanat

---

<sup>424</sup> <https://dusunbil.com/estetik-tadin-miyari/> (10.04.2018)

tarihi boyunca en başta sorduğumuz sanatın ve sanat yapıtının neliği sorularının en yoğun biçimde yeniden sorulmasını sağlayarak sanatı güzelliğın ötesine taşıyan bu örnekler, postmodernizm ve sonrası için çok belirleyici örnekler olmuştur ki etkileri günümüzde de sürmektedir.

Çalışmamıza 20. yüzyıldan itibaren sorunsallaşan “Sanat yapıtı” nı, estetik bir yaklaşımla değerlendirilme’ aşamasındaki Sanatçı, Sanat Yapıtı, Alımlayıcı ve hepsini içine alan toplumsal boyutları olduğunu ortaya koymaya çalıştığımız araştırmamızın sonunda şunu söyleyebiliriz:

Sanat tarihi boyunca sanatın görevi nedir? tartışmalarında sürekli gündemde kalmış bir sorun olan sanat yapıtının estetik kaygılar taşıyarak üretilmesi, sunulması ya da değerlendirilmesi konusundaki sorun, hiç sonlanmayacak gibi görünmektedir. Günümüzde estetiğın yadsındığı ya da her şeyin sanat nesnesine dönüştürülerek nesnelerin ve hayatın estetize edildiği tartışmasız gerçek bir olgudur. Bu durumda felsefi bir akıl yürütmeye sanatı ve hayatı anlamlandırma çabası olarak tanımlayabileceğimiz estetik’in, şimdilik her alanda anlam yitimi yaşanan günümüz dünyasında beyhude bir çabanın peşinde olduğu çok açıktır. Fakat yine de her şeye rağmen en ‘güzel’i sanat yapıtına, “Sanat yapıtı, kendine ait bir dünya açar”<sup>425</sup> diyen Heidegger’in gözünden bakarak, yaratılan dünyaların sunduğu zenginlikleri fark edebilme çabası olacaktır.

---

<sup>425</sup>Heidegger, a.g.y., s. 91.

## KAYNAKLAR

ADORNO, T. W., *Kültür Endüstrisi*, çev.N. Ülger, M. Tüzel, E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

AKAN Nesrin, *Platon'da Müzik*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2012.

AKAY Ali, *Postmodernizmin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul 2013.

ANDERSON Perry, *Postmodernite'nin Kökenleri*, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

ANTMEN Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

ARAT Necla, *Ernst Cassirer ve S.K. Langer'da Sembolik Form Olarak Sanat*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1977.

----- *Etik ve Estetik Değerler*, Telos Yayınları, İstanbul, 1996.

ARTUN Ali, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

BADİOU Alain, *Başka Bir Estetik, Sanatlar için Küçük Bir Kılavuz*, çev. A.Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

BAĞLI Mazhar, *Modernizme Direnen Estetik*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.

BARAN G. Aylin ve grup, *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2013.

BARRET Terry, *Neden Bu Sanat?: Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, çev. Esra Ermert, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2015.

BAUDRİLLARD Jean, *Sanat Komplosu*, çev. E.Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.

- BATUR Enis ve grup, *20. Yüzyılda Sanat*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- BENJAMİN Walter, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, 2015.
- BEST Steven, Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- BİNBİRÇİÇEK Emel, *J.P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni*, Pales Yayınları, İstanbul 2017.
- BOTTOMORE Tom, *Frankfurt Okulu*, çev. Ü.Hüsrev Yolsal, Say Yayınları, Ankara 2013.
- BOZKURT Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995.
- BORAN, İlke, Kıvılcım Y. Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, YKY Yayınları, İstanbul, 2002.
- BOZKURT Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995.
- BRANDON Taylor, *Avangart-Garde and After: Rethinking Art Now*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1995.
- BUTLER Christopher, *Postmodernism*, Sterling Publishing, New York, 2010.
- BÜRGER Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- CAGE John, *Silence*, Wesleyan University Press, The United States of America, 2013.
- CEVİZCİ Ahmet, *Felsefe Ansiklopedisi*, Ed: A. Cevizci, Ebabil Yayınları, Ankara, 2007.
- CHEVASSUS B. Ramaut, *Müzikte Postmodernlik*, çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayınları, İstanbul, 2004.



COPLAND Aaron, *Yeni Müzik (1900-1960)*, çev. Ali Cenk Çevik, Yazılama Yayınevi, İstanbul, 2015.

CÖMERT Bedrettin, *Estetik*, De Ki Yayınları, Ankara, 2008.

DANTO Arthur, C., *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Esin Berktaş, Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

----- *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Barabsel, Sel Yayınları, İstanbul 2013.

----- *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Z.Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.

DELLALOĞLU BESİM F., *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, İstanbul, 2014.

DESCARTES Rene, *Compendium Musicae*, By Thomas Harper, London, 1653.

EKREN Uğur, *Felsefenin Perspektifinden J.S.Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, Sentez Yayınları, İstanbul, 2017.

EREN Işık, *Sanat ve Bilgi İlişkisi*, Asa Yayınları, Bursa, 2006.

ERZEN J.Nejdet, *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

FARAGO France, *Sanat*, çev. Özlem Doğan, Doğubatı Yayınları, Ankara, 2006.

FEATHERSTONE Mike, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

FELDMAN Morton, *Sekizinci Cadde'ye Selamlar*, çev. Duygu Dölek, Lemis Yayın, İstanbul, 2015.

FIRINCIOĞLU Semih, *John Cage: Seçme Yazılar*, haz. ve çev: Semih Fırincioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2011.

FOSTER Hal, *Gerçeğin Geri Dönüşü-Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. E.Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

FUBİNİ Enrico, *Müzikte Estetik*, İtalyan Dışişleri Bakanlığı çevirisi ile, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, 2003.

GANN Kyle, *No Such Thing As Silence, John Cage's 4'33''*, Yale University Press, New Haven, 2010.

GİDDENS Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.

GLOAG Kenneth, *Postmodernizm in Music*, Cambrige University Press, New York, 2012.

GOMBRİCH E. Hans, *Sanatın Öyküsü*, çev. E. Erduran, Ö. Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.

GOODMAN Nelson, *Language of Arts*, The Bobss Merrill Company, New York, 1968.

GUİLBAUT Serge, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, çev. E.Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009.

GÜLMEZ Bahadır, *Edebiyat Müzik ve Resimle Yaşamak ya da Roland Barthes*, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2008.

HEGEL G. W. Friedrich, *Tüze (Hukuk) Felsefesi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 2006.

HEİDEGGER Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, De Ki Yayınları, Ankara, 2011.

HİTCHCOCK H. Wiley, *Music In The United States: A Historical Introduction*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, USA, 1974.

- HOPKİNS David, *Dada ve Gerçeküstücülük*, Dost Kitabevi, Ankara, 2006.
- HORKHEİMER Max, Theodor W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1995.
- HÜNLER Hakkı, *Estetik'in Kısa Tarihi*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2011.
- İLYASOĞLU Evin, *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- İPŞİROĞLU Nazan, İPŞİROĞLU Mazhar, *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.
- JAMESON Fredric, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*, çev. Nuri Plümer, A. Gölcü, Nirengi Kitap, Ankara, 2008.
- JİMENEZ Marc, *Estetik Nedir?*, çev. Aytekin Karaçoban, Doruk Yayınları, İstanbul, 2007.
- JUSDANİS Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- KANDİNSKY Wassily, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, çev. Gülin Ekinci, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 2001.
- KANT Immanuel , "*Aydınlanma Nedir*", Çev. N. Bozkurt, Say Yayınları, Ankara 2010.
- Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, çev. Ahmet Fethi, Hil Yayın, İstanbul, 2010.
- KELLNER Douglas, BEST, S., *Postmodern Teori*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- KORUCU Semih, *Müzik, Duyumların Güzel Oyunu*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- KOSTELANETZ Richard, *On Innovative Music(ian)s*, Limelight Editions, New York 1989.

KOSUTH Joseph, *"Art After Philosophy And After: Collected Writings"*, ed. Gabriele Guercio, The Mit Press, London, 1991.

KRİSHAN Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınları, Ankara, 2013.

KUSPİT Donald, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

LASERRE Pierre, *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2007.

LENOİR Beatrice, *Sanat Yapıtı*, çev. A. Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

LEVİ-STRAUSS Claude, *Mit ve Anlam*, çev. G.Yavuz Demir, İthaka Yayınları, İstanbul, 2013.

LYOTARD J. François, *Politics and History of Philosophy*, ed. Victor E. Taylor, Gregg Lambert, Roudledge, New York, 2006.

MANAV Özkan, Nemutlu, M., *Müzikte Alımlama*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

MİMAROĞLU İlhan, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995.

MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.

MORGAN Robert P., *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, Norton Company, New York, 1991, s. 364.

MURRAY Chris., *20. Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. S. Öncü, Sel Yayınları, İstanbul 2012.

OTO Fatih, *Estetik ve Sanatın Felsefi Kökenleri*, KKM Yayınları, Ankara, 2017.

ÖZAYTEN Nilgün, *Mütevazi Bir Miras, Nilgün Özayten Kitabı*, haz. Sezin Romi, SALT, 2013.

- ÖZDEMİR S.Harun, *Sanat Öldü, Yaşasın Sanat*, Hel Yayınları, Ankara, 2014.
- ÖZKAYA Serkan, *Sanatta Deha ve Yaratıcılık-Schönberg, Adorno, Thomas Mann*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.
- ÖZKİRAZ Ahmet, *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2007.
- ÖZLEM Doğan, *Tarih Felsefesi*, Anadolu Üni. Yayınları, Eskişehir, 2013.
- PARDO Carmen, “From a Train Window”, *John Cage*, ed. Carlos Maria Martinez, La Casa Encendisa, Madrid, 2007, ss. 144-162.
- PARMAN Talat, “Müzikte ve Psikanalizde Sessizlik”, *Psikanaliz Yazıları*, Baharlık Kitap Dizisi, 26, İlkbahar 2013, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss. 107-118.
- PLATON, *Devlet*, 403c, çev. C. Saraçoğlu- V. Atayman, Bordo- Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul, 2005.
- PRITCHETT James, “The Music of John Cage”, *Music in the Twentieth Century*, ed. Arnold Wittall, Cambridge University Press, 2000.
- RANCIERE Jacques, *Estetiğin Huzursuzluğu*, A.Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- RİDLEY Aron, *Müzik Felsefesi*, çev. Bilge Aydın, Dost Yayınevi, Ankara, 2007.
- RİSEMAN Tom , *I Ching*, çev. Ayşe Bali, Dharma Yayınları, İstanbul, 1992.
- ROELSTRAETE Dieter, “Çağdaş Sanat Ne Değildir?": Jena'dan Bakmak”, Ed. Ali Altun, Nursu Öрге, *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s.104.
- ROSE Margaret A., *Marx'ın Kayıp Estetiği*, çev. Aydın Çavdar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.

SCHILLER, J.C. Friedrich, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, çev. Melahat Özgü, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1961.

SCHOPENHAUER Arthur, *Güzelin Metafiziği, Sanatın ve Güzelin Sırları*, çev. Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, İstanbul, 2013.

SELMANPAKOĞLU Ceren, *Hiçliğin Özgürlüğü, Ajansal Sanat*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.

SHİNER Larry, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

SİM, Stuart, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Everest Yayınları, çev. K. H. Ökten, İstanbul, 2000.

STRAVİNSKY İgor, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, çev. Cem Taylan, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.

SUĞUR Serap ve diğer, *Klasik Sosyoloji Tarihi*, Anadolu Ün. Eskişehir, 2012.

ŞAYLAN Gencay, *Postmodernizm, İmge Kitabevi*, Ankara, 2009.

ŞEN Ü. Sevim, *Müzik Estetiği Üzerine*, Pegem Akademi, Ankara, 2015.

TANNER Michael, “Felsefe Tarihi”, *Felsefe Ansiklopedisi*, Ed: Ahmet Cevizci, Ebabel Yayınları, Ankara, 2007, ss.715-733.

TAYLOR Brandon, *Avangart-Garde and After: Rethinking Art Now*, Harry N. Abrams, Incorporated, New York, 1995.

TOHUMCU Z. Gonca Girgin, *Müziği Yazmak, Müzik Notasyonunun Tarih içinde Yolculuğu*, Nota Yayıncılık, İstanbul, 2006.

TOLSTOY Leo.N., *Sanat Nedir?*, çev. Mazlum Beyhan, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2015.

TUNALI İsmail, *Sanat Ontolojisi*, İÜ. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul, 1971.

----- *Estetik Beğeni*, Say Yayınları, İstanbul, 1983.

----- *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

----- *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.

----- *Estetik*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.

TURANİ Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.

TURHANLI Halil, *Ütopyanın Sesleri*, Çivi Yazıları, İstanbul, 2001.

TURNER Bryan S., *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, çev. İbrahim Kapaklıkaya, Anka Yayınları, İstanbul, 2002.

WEBERN Anton, *Yeni Müziğe Doğru*, çev. Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.

WORİNGER Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

VATTİMO Gianni, *Modernliğin Sonu: Postmodern Kültürde Nihilizm ve Hermenötik*, çev. Şehabettin Yalçın, İz Yayıncılık, İstanbul, 1999.

YETİŞKEN Hülya, *Estetiğin ABCsi*, Simavi Yayınları, İstanbul 1991.

YILDIRIM Vural, Tarkan Koç, *Müzik Felsefesine Giriş*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008.

ZEKA Necmi, *Postmodernizm: Jameson, Lyotard, Habermas*, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994.

ZEREN Ayhan, *Müzik Fiziği*, Pan Yayınları, İstanbul, 2010.

*Yüzyılın 100 Bestecisi*, Yeni Binyıl Eki, İstanbul, s. 101.

## MAKALELER

AKAN Nesrin, "Sanat ve Müzik Ontolojisi", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 1 Sayı/No. 2, 2015, ss. 61-72.

AHMEDİZADEH Muhammad, "Sanat Akımları Çerçevesinde Müzik ve Minimalizm", *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2014, ss. 73-85.

ANSARI Muhammad, "20. Yüzyılda Müzikte Ana Akımlar", *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2014, ss. 15- 24.

BAUDRİLLARD Jean, "Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo", çev. Oğuz Adanır, *Özne: Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları*, 14. Kitap- Bahar 2011, Jean Baudrillard, Karahan Kitabevi, Dergi, ss. 117-121.

ÇEVİK D. Beste, "Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, hayatı, eserleri ve müziğe katkıları", *BAÜ, FBE Dergisi*, Cilt:9, Sayı:1, 101-111 Temmuz 2007.

ÇORAKLI Ekin, "Müzik Eseri ve Performans Üzerine", *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, ISSN: 2149-7079, 2. Sayı Ocak/2016, s. 95. [http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi2\\_5.pdf](http://www.sahnevemuzik.hacettepe.edu.tr/sayilar/sayi2_5.pdf), (18.04.2018).

ESEN Engin, "Zamanda Değil Mekanda Olmak: Ses Sanatı Bağlamında Ses ve Mekan İlişkisi", *Düzce Üni. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını*, Cilt 1, Sayı 1, Aralık 2016, s. 45.

EKREN Uğur, "Alexius Von Meinong ve Nesnelere Teorisi", *Kutadgubilig, Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 17, Mart 2010, İstanbul, ss. 9-26.

EYİM Ahmet, "Nesne ve Olay Ontolojileri Üzerine", *Kaygı, Uludağ Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Bahar 2009, Sayı 12, ss. 67- 77.

ÖZKİŞİ Z.Gülçin, Emre DÜNDAR, "Farklı Modernist Eğilimler: Empresyonist ve Ekspresyonist Yaklaşımlar Çerçevesinde Müzik ve Modernizm", *Eskişehir Osmangazi*



*Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık 2015, 16(2), ss. 1-12.  
<http://sbd.ogu.edu.tr/makaleler/1.pdf>, (18.04.2018)

SAY Ahmet, “Çağdaş Müzik Üzerine”, *Partisyon, Müzik ve Düşünce Dergisi*, Sayı 1, Ankara, 2014, ss. 7-14.

TUNALI İsmail, “Roman Ingarden’in Estetik’ine Bakış”, *İstanbul Üniversitesi, Felsefe Arkivi Dergisi*, Cilt (Yok), Sayı 21, s. 52. (<http://istanbul.dergipark.gov.tr/download/article-file/14476>), (21.02.2018).

## **TEZLER**

ÖZAYTEN Nilgün, *Mütevazi Bir Miras: Batı’da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat*, (Doktora Tezi), İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

KAPLANOĞLU Lütfü, *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, Doktora Tezi, T.C. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, 2008.

ÜLGER, Emir, *Bir Müzik Felsefesi Olanağı Olarak Adorno’nun Estetik Kuramı*, Doktora Tezi, Ankara Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

BALKARLI CAN Serla, “*John Cage’in “Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel Orkestrası”Gamelan*”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2002.

ÇÖLOĞLU Mesut Erdem, *Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2005.

PEYKOĞLU Melis, *20. Yüzyıl Müziğinde Grafik Notasyonun Kullanımı*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2007.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<https://dusunbil.com/ludwig-wittgensteinin-bakma-tutkusu/> (10.04.2018)

<https://openlab.citytech.cuny.edu/noproblemunsolvable2017/2017/09/25/the-score-for-john-cages-433/>  
(10.04.2018)

<http://slideplayer.biz.tr/slide/8705009/> , (14.01.2018)

<https://mindonart.com/2014/12/23/meraklisina-sanatin-tarihinden-secmeler-1-pisuar-neden-sergilendi/> ,  
(03.11.2017)

<https://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/> , (03.11.2017)

<https://mindonart.com/2013/04/19/k-o-l-a-j/> , (03.11.2017)

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=117&v=LT-AGdpjiWw](https://www.youtube.com/watch?time_continue=117&v=LT-AGdpjiWw) (18.04.2018)

<https://descartesme.wordpress.com/2013/03/15/isaac-beeckman/> , (19.11.2017)

<https://birazresimtanialim.blogspot.com.tr/2015/05/izlenim-gundogumu-impression-sunrise.html>  
(06.11.2017, 11.40)

<http://www.theartstory.org/artist-munch-edvard-artworks.htm> ,( 06.11.2017)

<http://www.poetikhars.com/webblog/bibliobot/postmodern-vs-ihab-hassan-la-soylesi>  
(12.12.2017)

<http://masadergi.com/avignonlu-genc-kizlar-picasso/> , (10.11.2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=BYPXAo1cOA4>, (18.04.2018)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchamp-ile-bir-soylesi/1218>, (11.11.2017)

<https://nmbx.newmusicusa.org/cage-tudor-concert-for-piano-and-orchestra/> (08.03.2018)

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386#slideshow>, (07.01.2018)

[http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/51186/38250/1960\\_sonras%C4%B1\\_sanat\\_hareketleri-fluxus.pdf](http://content.lms.sabis.sakarya.edu.tr/Uploads/51186/38250/1960_sonras%C4%B1_sanat_hareketleri-fluxus.pdf) , (18.04.218)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent\\_van\\_Gogh\\_-\\_A\\_pair\\_of\\_shoes\\_\(1887\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_A_pair_of_shoes_(1887).jpg) ,  
(18.04.218)

<https://www.pinterest.com/pin/407083253791789642/> , (02.12.2017)

<http://www.dougsartgallery.com/Andy-Warhol-Shoes.html> ), (02.12.2017)

<https://dusunbil.com/estetik-tadin-miyari/> (10.04.2018)

[/http://filozofca.com/?page\\_id=513](http://filozofca.com/?page_id=513), (10.04.2018)

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı-Soyadı** : Nesrin AKAN

**Doğum Yeri ve Yılı** : 15.06.1961

**Bildiği Yabancı Diller:** İngilizce

<b>Eğitim Durumu</b>	<b>: Başlama - Bitirme Yılı</b>	<b>Kurum Adı</b>
<b>Lise</b>	: 1973 1978	Biga Lisesi- Çanakkale
<b>Lisans</b>	: 1978 1982	9 Eylül Üniversitesi, Eğitim Fak. Müzik Bölümü- İzmir
	2012 2015	Anadolu Üni., Açık Öğretim Fak. Felsefe Programı- Eskişehir
<b>Yüksek Lisans</b>	: 2007 2009	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni. Müzikoloji Anabilim Dalı- İstanbul
<b>Doktora</b>	: 2013 2018	Uludağ Üni. Edebiyat Fak. Felsefe Bölümü- Bursa

**Yayımlar** : - Platon'da Müzik (Bağlam Yayınları)  
- "Sanat ve Müzik Ontolojisi", İnönü Üni.Kült. ve Sanat Dergisi

**Diğer:**

**İletişim (e-posta):** nesrinakanmac@gmail.com

24/05/2018

Nesrin Akan

İmza