

ESTETİK SANAT TARİHİ Okumalarım

Zeki Z. Kırmızı

(2005-2025)

©

Açıklama

Yazarların doğum tarihleri esas alınarak dizinlenmiştir. Doğum tarihi bilinmeyen yazarlar ister istemez en arkaya yerleştirilmiştir.

Zeki Z. Kırmızı

İçindekiler

- **Lev Nikolayeviç Tolstoy:** Sanat Nedir?
- **Friedrich Nietzsche:** Nietzsche Wagner'e Karşı/ Wagner Olayı
- **Claude Lévi-Strauss:** Bakmak Dinlemek Okumak
- **Michel Lequenne:** Marksizm ve Estetik
- **John Berger:** Portreler. Sanatlar ve İnsan
- **Peter Gay:** Modernizm. Sapkınlığın Cazibesi. Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine
- **Nazan İpşiroğlu:** Alımlama: Resim
- **Howard Becker:** Sanat Dünyaları
- **Martin Meisel:** Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi
- **Larry Shiner:** Sanatın İcadı
- **Donald Kuspit:** Sanatın Sonu
- **Tzvetan Todorov/ Bertrand Focroulle/ Robert Legros:** Sanatta Bireyin Doğuşu
- **Tzvetan Todorov:** Ya Sanat Ya Hayat
- **Jacques Rancière:** Özgürleşen Seyirci
- **Jacques Rancière:** Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika
- **Frank Lentricchia/ Jody McAulife:** Katiller, Sanatçılar ve Teröristler
- **Mario Perniola:** Sanat ve Gölgesi
- **Daniel Arasse:** Yakın Bakış. Resim Okumaları
- **Zehra İpşiroğlu:** Alımlama: Yazın
- **France Farago:** Sanat
- **Dominique Paquat:** Bir Güzellik Öyküsü
- **Peter De Bolla:** Sanat ve Estetik
- **Miguel Tamen:** Sanat Neye Benzer
- **Darian Leader:** Mona Lisa Kaçırıldı
- **Caroline Lewine:** Biçimler: Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ
- **Pascal Gielen:** Sanatsal Çokluğun Mırıltısı
- **Richard Leppert:** Sanatta Anlamanın Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi

LEV NIKOLAYEViÇ TOLSTOY (1828-1910, Rusya)



Tolstoy, Lev Nikolayeviç; Sanat Nedir? (1897), Çev. Mazlum Beyhan Türkiye İş Bankası yayınları, Birinci basım, Eylül 2007, İstanbul, 375 s.

Yüzyılın (19) sonlarına doğru, yaşı yetmişlerin üzerinde Tolstoy'un ve öfkeli. Kendini aldatılmış duyumsuyor. **Kreutzer Sonatı**'la öcünü yeterince alabilmiş, yatışabilmiş değil. Bu o dönemin ünlü besteci ve piyanist yorumcusu Taneyev'le, kendisinden neredeyse 20 yaş küçük, ama 50 yaşlarına yakın karısı Sofya arasındaki '*maşuk hallerine*' katlanamıyor. Kırıcı, kırdıkça da üzümlü kendisi kırılıyor. Huzursuz, sözcüğü daha doğru.

Müzik, öyle mi? Beethoven, hele Wagner? Görürsünüz siz. Tolstoy onlardaki kofluğu, onlardaki şatafat düşkünü beysoylu (aristokrat) süsü püsü bir eldiven gibi çarpsın da suratınıza...

Aslında bu bir şamar. Ve bu şamar Sofya Tolstoy'un yüzüne inmek için kalkıyor. Onu ve büyük davasını hiç ama hiç anlamamış şu karısının... *Kadın* zaten az çok şeytan sayılır. Bu şeytanı mutfağa ve analığa kilitlemek en iyisi ya, bu öyle zor, olanaksız ki...

Tolstoy, en inanılmaz, en sapkın, dogmatik tezlerine kılıf geçirme uzmanı. Size verdiği şey, onun yargısı elinizi güçlendirdi sanıyorsunuz. İşte Tolstoy miti... Tam bir softa... Tam bir kadın düşmanı... Sanat, müzik düşmanı... Kendinin bile. Kör yadsıma... Ama sizi elinizden tutup götürdüğü yer, sandığınız, umduğunuz yer değil. Örneğin törenlerinin altında insanın pestile döndüğü Ortodoks kilise değil. Örneğin, aristokrat sırça köşk, saltanat değil. Örneğin savaş değil. Örneğin silah, devlet değil. Örneğin erkekci bakış açıları, kör bilim düşmanlığı değil.

Ama ne diyordu, biliyorsunuz. Toplum zıvanadan çıktı, sanat, kültür, toplumsal yaşam '*dinsel*'likten uzaklaştı. Allah Allah! Dinsellik diyor bu anarşist. Sofya'nın buraya itirazı yok ama okuyor, arkasından gelen tümceleri. O da ne? Tolstoy dinsellik diyor, ama onun dinsellik dediği şey, '*evrensel insan kardeşliği*'. Haydaa! Ne yapsın şaşırmaktan başka zavallı Sofya, ağır yaralı, yitik Sofya? Durup bir de, Ortodoks Hristiyanlık ortak paydasından söz etmiyor mu? Durun biraz, bana kalırsa Sofya'nın da zaman zaman sezdiği gibi, bir dinsiz mi o? Bir kararsız, yolunu yitirmiş...

Herkese, insanların güvenle inandıkları her şeye, Kutsal Ayine, Babaya, Çara, Devlete karşı çıkan bu Tolstoy, kafa karışıklığıyla kaleme sarılıyor. Bir yandan ciddi hastalıklarla boğuşarak, sık sık, *bu son, ölüyorum artık* diyerek, ölmeyi isteyerek, ama Sofya'ya göre ölmekten ölümüne korkarak. Bunu, bu korkuyu Tolstoy'a hiç yakıştıramaz.

Bu yazının, kitabın güzelliği Tolstoy gibi bir adamın duygularına, öfkesine, başkaldırısına tanıklıktan geliyor. Hafife alınmamalı bence. Uslamlama çizgisi, kullandığı verinin kanıtlamada yetersizliği, vb. vb. onu bir kenara fırlatıp atmamızı gerektirmez.

Yine de içler acısı, iç burkan bir yanı var bu onca emeğe patlamış Tolstoy yazısının, bu kanıtlama gereksinimi arkasındaki ruh durumunun. Tolstoy'un bir peygamber kadar kavrayıcılığını, kapsayıcılığını da gösteriyor **Sanat Nedir** yazısı.

Sansürlenmiş Rusya'da. Ertesi yıl, sanırım 1898'de eksiksiz çevirisi İngiltere'de yayınlanıyor.

Yanlış yargılardan başlayıp doğru denebilecek, en azından benimsenebilecek sonuçlara ulaşan Tolstoy çizgisi, kendi ömrü içerisinde geliştirdiği, bir tekniğe dönüştürdüğü bir çizgi. Kim ne derse desin Tolstoy kendisi gibi davranmıştır. Yanlış, eksik, kusurlu olmaktan, pişman olmaktan, özür dilemekten de çekinmemiştir. Ama yaşamında onu aşan bir davaya bağlandığı noktadan başlayarak, dünya malı olmasından itibaren, kişisel ilişkilerinde haksızlık dozu da zirve yapmış olmalı. Dünyanın dört bir yanından onu anlayanlar vardı ama en yakınındaki insanların anlayışsızlığı onu dehşete düşürüyordu. Bu yüzden ters davranıyor, en çok da karısını incitiyordu. Oysa Sofya'nın istediği, beklediği şey azıcık ilgi gibi gözüküyor. Telif gelirlerine gelince... Yazı parayla satılmaz, diyen Tolstoy mu dürüsttü, yoksa çocuklarının geleceğini düşünmek zorundayım, diyen Sofya mı?

Sanat Nedir? sanki Sofya (gibileri) ile bir hesaplaşma, polemik. Ders verme, uyarı. Kokmuş, çürümüş beysoyluluğa, emeğe, çalışmaya dayanmayan bütün hayatlara isyan.

Ama biliyorum, asıl isyan Sofya'ya. Kıskançlık görünürde bunu açıklıyor, ama görünürde. Bence ahlakının katı çerçevesini kişisel duygularına çokça borçlu olmakla birlikte, Tolstoy'un yapıtının kökünü, tepkilerini kıskançlık vb. yeterince açıklamaz. Ama Tolstoy bu, kişiöğlü yargısına pek sığmaz.

Sanat Nedir için kısa bir özet almakla yetineceğim. Tezi çok yalın, polemik kabartıyor metni. Bundan yineleme, öğretmen edalı bir yineleme geleceğe kalmak endişesini tümlüyor. Tolstoy gelecek için yazıyor. Yalvaç olduğunu unutmayalım.

Önce, '*onca insanın emeğini ve zamanını yalayıp yutan*' bu sanat ne mene bir şey, buna değer mi diye sormakla başlıyor işe. Basım işçileri, sahne işçileri, boya üreticileri, vb.

Sonra nedir sanat sorusuna başlangıçtan günümüze verilmiş yanıtları özetliyor oldukça kabaca. Baumgarten'le başlıyor, ama daha eskilere açılmak kaçınılmaz. Belli ki birkaç kaynağa başvurmuş bu özet için. Yani ikinci el bir bölüm çalışması bu... Yanlış mı? Bütün kaba saba özetler gibi yanıltıcı olabilir diyorum yalnızca. Hiç kuşkusuz tıpkı şiiri tanımlamak gibi, *estetik*'i tanımlamak da neresinden tutarsan orasına göre yapıldığından, bütün tanımlar doğru, ama bir o denli de yanlış, eksik en azından. Bunun kanıtı da şu ki, hiçbir tanımlama girişimi yetmez, doyuramaz bir türlü. Ha, Tolstoy'un işine gelen durum da budur. Bırakın zevzekliği, çelişkili açıklamaları, sadede gelin, deme hakkı doğuyor kendiliğinden. Bir kanon var: Phidias, Sophokles, Homeros, Tiziano, Raffaello, Bach, Beethoven, Dante, Shakespeare, Goethe vb. Öyle bir gelenek ki bu, çizgi tartım çizgisini oluşturur. Cesaret ister bu *kanon*'a diklenmek. '*Bütün estetik bu plan üzerine yapılandırılıyor*' (43) Oysa, '*insanlar sanatın anlamını*

ancak bu etkinliğin ereğinin güzellik, yani haz olmadığını gördüklerinde anlayacaklardır (45) Demek ki, put kırıcıdır Tolstoy, işe sanatın ereği: haz özdeşleşimini kırarak başlıyor. Peki sanatsal üretim sürecinin altına giren o emekçiler ne diyor bu işe? Onların emeğine kurulmuş bir tuzak olmasın, temelinde güzellik olduğu söylenen sanat kavramı. (46)

Öyleyse, sanatı doğru kavramak için önce onu bir haz aracı olarak görmekten vazgeçmek gerekiyor, o insan yaşamının koşullarından biri. ***‘Sanat, yaşadığı bir duyguyu karşısındakilere geçirmek isteyen birinin bu duyguyu kendinde yeniden üretmesi ve belirli dış işaretlerle onu ifade etmesiyle başlar.’*** (49) Sanat, insanları aynı duygular çevresinde birleştiren ilişkiler ortamı. (51) Bu çerçevede sanatın gerekliliğini tartışmak da anlamsızdır. Çünkü insan yaşamının koşullarından biridir, yinelemek gerekirse.

Ben şimdi burada, durduk yerde sormam gerek ya, sormayacağım, bu çocuk (naif) yazara, *hazzı niye güzel’e eşitliyor* diye. Belki de tüm kuramının Aşil topuğu, en zayıf halkası bu. –ZK.

Tolstoy’a göre yüksek beysoylu (aristokrat) sınıf, kullanmasına rağmen kiliseyi, hiçbir şeye inanmıyordu. İsa’yı unutmışlardı. Dinsel dünya görüşünden yoksun kalmışlardı. Bu da onların iyi ve kötüyü ayırmak için hazdan başka ölçüt kullanamamalarını getirmiştir. İyinin, güzelin temeline haz oturunca iş zıvanasından çıkmıştı. Sanatın amacı güzeli ortaya çıkarmak, dendi. (63)

Bir yandan işler böyle yürürken, insanlığın büyük çoğunluğu dışarıdadır. Sanatı başka türlü yaşamaktadır. Tartışılan sanat kavramı bir azınlığın yürüttüğü züppe retorikten başka bir şey değildir. Öte yandan insanların yaşamlarını harcadıkları bu sanatsal üretim eylemlerinin sonucunda, sanat emekçilere geri dönmez. Ama *eğer ‘sanat önemli bir şeyse, -sanata tapınanların sevdikleri bir deyişle- tıpkı din gibi bütün insanlara gerekli bir ruhsal esenlik işiyse, o zaman herkes onu kolayca anlayabilmelidir. Sanat eğer bütün halkın sanatı olmazsa, iki olasılık söz konusu demektir: Ya sanat öne sürüldüğü gibi önemli bir iş değildir ya da bizim sanat olarak adlandırdığımız sanat önemli bir iş değildir.’*(76)

Ayrıca sanılanın, gösterilenin tersine bu azınlık sanatı içerik olarak da son derece yoksuldur. Satışı iyidir, satıştır gerçekte (Kanon’u unutmayalım). Duygularımız çok önemli gelir bize. Oysa bunlar, gurur, cinsel tutku, yaşamdan duyulan iç sıkıntısı olarak indirgenebilir. İşte varlıklı sınıfların dönüp dönüp anlattıkları bunlardır. (80) İnançsızlık kaynaklı yoksullaşmanın yanı sıra ayrışma, karmaşıklık, tımar, süs püs, bulanıklık, gizem kaçınılmazdı.

Bakar mısınız Tolstoy’un verdiği şiir örneklerine: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Maeterlinck, resimde Pissaro, müzikte Liszt, Wagner, vb. Anlaşılmazlık sanat yapısının kötülüğünün göstergesidir onun için. *‘Yüce sanat yapıtlarının yücelikleri bu yapıtları herkesin alılmayabilmesinden, anlayabilmesinden gelir.’*(111) İnsanları eğitim düzeyinden bağımsız olarak etkiler, akli etkinliklerden farklı olarak. Halk üstün sanatı anlar, anlayacaktır, anlamıştır her zaman.

Seçkin sanat, beysoyluluğun isteklerini karşılamak için sanata benzer bir şeyler üretmek zorundadır. Şu yöntemleri kullanır bunun için: 1. Ödünçleme, 2. Öykünme, 3. Şaşırtma, 4. İlginç olma. (116) Bir heyecanın estetikle ilgili olması için bir insandan ötekine geçen, aktarılan bir duygu olması gerek. Tabii sanat böyle olursa, bu başa uygun tarak olan eleştiri de farklı olmaz. *‘Eleştirmen her zaman sanata kapılma yetenekleri en az olan insanlar’dır.* Beğeni prototiplerini fabrikasyon üretilen yayırlar. Sisteme yardımcı olurlar, onu güçlendirirler.

Varlıklı sınıfların malı olan sanat hemen meslekleşti, kurumlar doğurdu. Eğitim sisteminin parçasını oluşturdu. Al gülüm, ver gülüm sistemi çıktı böylelikle ortaya. *‘Bu*

üçlü, yani sanatçıların profesyonelliği, eleştiri ve sanat okulları, günümüzde insanların büyük çoğunluğunu gerçek sanattan habersiz bıraktığı gibi, sanat adına üretilmiş en bayağı ürünlerin, en kaba sanat taklitlerinin sanat olarak benimsenmesine yol açtı.’ (139)

Wagner’e, Niebelungen operasına biraz daha yakından bakmaya çağırır okurunu Tolstoy. Ne görkemli kofluktur aristokratların alkışlara boğduğu bu koca ve kof sahne gösterisi. Tolstoy usta bir anlatıcı olarak Niebelungen’i öyle özetler ki, gülünç, bozuk, sarkık, kötü ne varsa beliriverir gözümüz önünde. Bunlar sahte yapıtlardır. Özenti, kopya, ikincil... Aynı şey Beethoven’in birçok yapıtı için de böyledir. Flaubert için de. (Ya Balzac nerede?) Ondan hiç söz etmiyor Tolstoy. Aslında Balzac’ı da küçümsemesi için birçok neden var, ama bunlar farklı olmalı-ZK.

‘Bir insan başkasının yarattığı yapıtı okurken, dinlerken ya da izlerken herhangi bir etkinlikte bulunmaksızın ve bakış açısını değiştirmeksizin, kendini o yapının sahibiyle ve o yapıtı kendisinin kavradığı gibi kavramış, algılamış, benimsemiş öteki insanlarla birleştirip bütünleştiren bir ruh durumu içine girerse, böylesi bir ruh durumunu yaratan yapıt, sanat yapıtıdır.’ (167) Sanat yapıtı sınırları yok eder. Hem kişiliğimiz yalıtılmışlığından kurtulur, hem de başka kişiliklerle kaynaşıp bütünleşir. Sanatın başlıca çekici gücü de burada yatar. Yani, evrensel kardeşlik duygusuna yaptığı katkıda... Bunu sağlamayan yapıta sanat denemez. Bunun bileşimi de bellidir: özgünlük, açıklık, içtenlik. Bunların ağırlıkları yapının artamını belirler.

Sanat, daha az iyi, insan gönenci için daha az gerekli duyguları dışlayarak yerine daha iyi, gönenc için gerekli duyguları geçirir. Duyguların değerlendirilmesinde ise, *‘belirleyici olan şey, din bilincidir.’* (173) Bu din bilinci, toplumda akan bir ırmağın doğrultusu gibidir. Yaşayan bir toplumun aktığı bir yön vardır ve bunun bilinci, yani akış yönünü gösteren bir din bilinci. Her toplumda var bu, Tolstoy’a göre. Demek ki insanın ilerleyişi, dinin kılavuzluğunda gerçekleşmektedir. Beğenelim beğenmeyelim, Katoliklik, Protestanlık, vb. kült dinleri değil, ama günümüzün din bilincini kabul etmek zorundayız. Sanat da bu din bilincini kavrama oranında öne çıkarılmalıdır. Gelelim, din bilinci derken Tolstoy’un kastettiği şey şu: *‘En gelişmiş uygulamasıyla, maddi ve manevi, bireysel ve genel, geçici ve sürekli gönenc ve esenliğimizin bütün insanların kardeşçe yaşamalarında ve kendi aramızdaki sevgi birlikteliğinde olduğu bilinci.’* (176) İsa ve geçmiş zamanların en iyi insanların simgelediği, Dünya Kardeşliği yolu. İşte Tolstoy’u son anda ‘ciddi’ye almamızı sağlayan U dönüşü. Bizi kiliseye, ritüele sürüklemesini beklerken başka bir yerlere uçurmuştur. Üstelik, gerçekte çok daha naif, uçucu, basit ve sıradan bir yere. Bu noktada sıkı bir eleştiriye dayanamayacak denli zayıf temeller üzerinde bir ‘öngörü’, bir ‘vaaz’ bu. Ama tüm güçlü söylemler gibi, kapılıp benimsenmeye de o denli yakın. Tolstoy’u ermişliğin, yalvaçlığın sınırlarına taşıyan da bu yeğlilik olsa gerek. Çok yaşlı çok çocuk pervasızlığı... Neden yalvaçlaşamadığına gelince o kökenlerde, kaynaklarda duran ve zamanı gelince başına kaldıran ‘kuşku’nun onu hiç terk etmeyişiinde aramak gerek bu nedeni. Bir U dönüşü daha neden olmasın. Şunu söyleyebilir durduk yerde ve yerle yeksan olur perde: *‘Hiristiyanlığın evrensel birlik ilkesi.’* (177) Bu noktalardan sonra bir tutarlılık, sağlam adımlarla kurulmuş güvenli bir yoldan, kurtuluştan söz etmek, sanatı, güzeli kavrayabileceğimizi ummak ham düş olur artık. Hiristiyan ideali geçmişin ideallerinin yerine alçakgönüllülüğü, tevekkülü, temizliği, acımayı ve sevgiyi koymadı mı? Varsıl kahramanlar yerlerini yoksul Lazarus’a bırakmadı mı, Maria Magdalena değil, artık Magdalena’ydı kahraman, pişman olmuş, nedamet getirmiş... Evet, sonuç; Hiristiyan bilincinin özü, İncil’de söylendiği gibi (Yohanna, XVII,21) her insanın tanrının oğlu olduğunu kabul etmesi ve bu yüzden her insanın Tanrıyla ve diğer insanlarla birliği’ olduğuna göre, Hiristiyan sanatının içeriğini de; *‘insanların Tanrıyla ve birbirleriyle*

birlik içinde oluşlarını sağlayan duygu' (179) oluşturur. Tolstoy'a göre Hristiyan sanatı iki türe ayrılır: 1. İnsanın dünyadaki konumu ve Tanrıyla ilişkisini anlatan dinsel sanat, 2. Gündelik yaşama ilişkin, herkesin anlayabileceği, en yalın duyguları anlatan, evrensel sanat. İlk söz, resim, yontu ağırlıklıyken ikincisi söz yanı sıra, resim, yontu, dans, mimarlık gibi sanatlarda dile gelir. Örneklere gelince, Schiller (**Haydutlar**), Hugo (**Sefiller**), Dickens (**İki Şehrin Hikayesi**), Beecher-Stowe (**Tom Amcanın Külübesi**), Dostoyevski (**Ölü Bir Evden Anılar**), Eliot (**Adam Bede**)... Diğer sanatlarda da örnekler verir Tolstoy. Ama Beethoven (**Dokuzuncu Senfoni**) konusunda ilkelerini çiğneyecek değildir. Ölçütünü acımasız uygular: Çöpe. *'Toplumumuzda sanat diye adlandırılan şeyin insanlarımızın ileri gitmesine en ufak bir katkıda bulunmak şurada dursun, tam tersine, toplumsal hayatımızın iyileşmesinin karşısındaki en büyük engel olduğu görülmektedir.'* (202)

İsa öğretisini gerçek anlamda benimseyemediğimiz için hastayız. Bundan kurtulmanın biricik yolu da: öğretiyi eksiksiz benimsemek... Üstelik yalnızca gerekli değil, zorunludur da bu. İnsanoğlu yaşamın ona sunabileceği gönence ancak kendi arasında birleşebildiğine ulaşacaktır: bütün insanların kardeşliğiyle. Oysa sanat, günahkar kadınlara benzetildi: süslü, takıp takıştırmış, her zaman satılık, baştan çıkarıcı ve yıkıcı. Yani annelik dışında, doğurma dışında her şey.

Geleceğin sanatı üst sınıfların sanatıyla ortak yan taşımayacak, yepyeni temeller üzerinde yükselecektir. İnsanların kardeşliğini vurgulayan bir din bilincini taşıyacak, sanatçısı halk olacak, para kazanma yolu olmayacak, istilacı bezirganları tapınağından kovacak, savaşa, silaha karşı duracaktır. Duygularda ayrıksılık, seçkincilik değil genellik, anlaşılabilirlik; biçim/biçem konusunda belirsizlik/gizemlilik, karmaşıklık, istifçi büyüklük değil, kısalık, açıklık, yalınlık...

Hem bilim için de görev farklı değildir. O da toplumun din bilincini kavramak zorundadır. Bilimi de sanat gibi ayrıcalıklıların eğlence aracı olmaktan kurtarmak gerekir. Tolstoy son dileği, bilim için de kendisinin yaptığı türden bir çalışmanın yapılması, asıl önemli olanın dinsel, ahlaksal ve toplumsal bilimlerin olduğunun berkitileceği bir çalışmanın.

Sanat yüce iştir, ne keyif, ne avuntu, ne eğlencedir. Bilinçli bilgiyi duygulara aktaran bir organdır. ***'Günümüzde insanların ortak dinsel bilinci, insanların kardeşliklerinin bilincidir; insanların bir ve beraber olmak için karşılıklı olarak birbirlerine atılışlarından kaynaklanan esenliğin bilincidir. Gerçek bilim bu bilincin hayata uygulanışının farklı biçimlerini gösterirken, sanat bu bilinci duygulara taşımalıdır.'*** (230).

'Sanatın üzerine düşen büyük görevler vardır: Sanat, ama gerçek sanat, dinin güdümündeki bilimin de yardımıyla, günümüzde mahkemeler, polis, teftiş, denetleme, hayır kurumları, vb. dışsal birtakım önlemlerle gerçekleştirilen bir şeyi, insanların özgür, mutlu, barış içinde bir arada yaşamalarını sağlamalıdır. Sanat zoru, şiddeti hayatımızdan uzaklaştırmalıdır.'

'Bir tek sanat yapabilir bunu.' (230)

'Çağımızda sanatın görevi, insanların esenliğinin onların bir araya gelmelerinde, birleşmelerinde olduğu gerçeğini akıl alanından duygu alanına geçirmektir; sanatın akıl alanından duygu alanına geçireceği bir başka gerçek de, varlığını sürdürmekte olan şiddetin egemenliğinin yerini ilahî egemenliğine, başka bir deyişle hayatımızın en yüce amacı olarak bizlere sunulmuş olan sevginin egemenliğinin alması gerektiğidir.' (231)

Bu makaleyi yazdıktan sonra birtakım ekleri de olmuştur Tolstoy'un. Şiir örneklerinin sergilendiği ilk ek, arkasından ***Niebelungların Yüzüğü***'nün (Wagner)

özet, **Sanat Nedir'in İngilizce Baskısına Önsöz** (ki Rusya'daki sansüre değinir bu metinle ilgili olarak).

Tabii Mazlum Beyhan Tolstoy'un sanata ilişkin görüşlerini içeren diğer önemli metinleri de kitaba eklemiştir. Bu iyi olmuş gerçekten. Yanlış anlamaya yer kalmamış böylelikle.

Guy de Maupassant'ın Yapıtlarına Önsöz kendi sanat kuramının bir tür uygulaması, oldukça kötü bir uyarlaması olarak değerlendirilebilir. Zaman zaten genel olarak Tolstoy'u ne Maupassant konusunda, ne de diğer sonuçlarında doğrulamadı. Örneğin, **'Bel Ami son derece iğrenç bir kitap'**, türünden tümceler içeriyor metin. Sokakta, ahlak elden gidiyor, diye yaygara koparan cühela taifesinden birini bazen Tolstoy'dan ayıranın ne olduğunu yaman merak ediyor insan. Ama ayıran bir şey vardır. Hem de birçok şey. Bozuk saat meselesi...

S. T. Semyonov'un 'Köylü Öyküleri' İçin Önsöz, Von Polenz'in 'Köylü' Adlı Romanına Önsöz de polemikçi, kışkırtıcı yanlarıyla dikkati Tolstoy'un ve onun vaazının üzerine çeken yazılar.

Gogol Üzerine, Çehov'un 'Duşeka' Adlı Öyküsüne Sonsöz diğer yazılar.

Kitapta önemli ikinci çalışma kuşkusuz ünlü **'Shakespeare ve Dram Sanatı Üzerine'** adlı yazı. Büyük haksızlıklar içeren yazı, bir kuramın, üstelik çok da tutarlı çatılmamış bir kuramın uygulamada nasıl vahim sonuçlar doğurabileceğinin de kanıtı. Aslında üzerinde durulacak çok şey yok. Tolstoy'un tezi şu: Shakespeare sıradan bir yazar, ondan çok daha önemli çağdaşları var. Onun önemi *kanonik* bir söylemden geliyor. Bunda da Goethe'nin Shakespeare üzerine yazmasının çok önemli bir yeri var. Şişirile şişirile bir büyük anlatı üzerine anlatı anıtı dikildi: sahte, aldatıcı bir put. Çünkü Shakespeare dediğimiz şey varsılların eğlenceliğinden ve ahlaksızlığa övgü düzmekten başka bir şey değil. İçinde Hristiyanca hiçbir şey yok elbette.

'Benim, insanlar aslı esaslı olmayan, hiçbir gerçek nedene dayanmayan sahte Shakespeare övgülerinden ne kadar çabuk kurtulursa o kadar iyi olur diye düşünmem bundandır. İlk olarak şu nedenle: Bu yalandan kurtulmalarıyla birlikte insanlar, temelinde dinsel bulunmayan tiyatrunun bugün sanıldığı gibi önemli ve iyi bir iş olmak şöyle dursun, en bayağı, en hor görülecek bir iş olduğunu anlayacaklardır. Bunu anlayınca da çağdaş tiyatro için insanlarda en yüksek düzeyde dinsel bilinç geliştirecek, bu bilinci berkitecek yeni oyun formları bulacak, yaratacaklardır. İkinci olarak, bu hipnozdan kurtulan insanlar, Shakespeare'in ve ona öykünenlerin tek amacı izleyicilerini eğlendirmek olan beş para etmez, ahlaksız yapıtlarının kimseye hayatı öğretemeyeceğini, temelini dinselliğin oluşturduğu gerçek oyunlar henüz yaratılmadığına göre, hayatı öğrenmek için bambaşka kaynaklara başvurmaları gerektiğini anlayacaklardır.'(375)

Görüldüğü üzere Tolstoy'un sanat üzerine düşüncesi (kuramı diyemiyorum) kendi sanatını açıklamaktan, aydınlatmaktan son derece uzak, ama kendisini açıklamakta iyi bir kılavuz olabilir.

(2008)

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900, Almanya)



Nietzsche, Friedrich; Nietzsche Wagner'e Karşı/ Wagner Olayı
(Nietzsche contra Wagner, 1895/ Der Fall Wagner-Ein musikanten-
Problem, 1888), **Çev. Osman N. Toklu,**
Ara Yayınları, Birinci basım, Ağustos 1991, İstanbul, 91 s.

(2019)

CLAUDE LÉVI-STRAUSS (1908-2009, Fransa)



Levi-Strauss, Claude; Bakmak Dinlemek Okumak (Regarder, Ecouter Lire, 1996), Çev. Ömer B. Albayrak, Yapı Kredi Yayınları, Birinci basım, Eylül 2016, İstanbul, 151 s.

(2020)

MICHEL LEQUENNE (1921, Fransa)



Lequenne, Michel; Marksizm ve Estetik (Marxisme et esthétique, 1984), Çev. Erhan Bener, Yiğit Bener, Aslı Aydın, Yazın Yayınları, Birinci basım, 2000, İstanbul, 164 s.

Troçkist yaklaşımli Lequenne'in yazıları çok şey anlatmadı bana. Belki gereken dikkati veremedim.

(2000-2005)

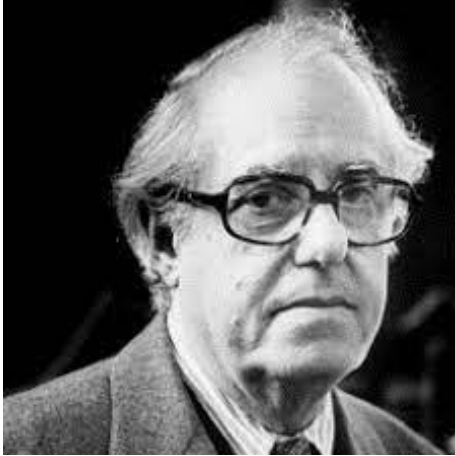
JOHN BERGER (1926-2017, İngiltere)



Berger, John; Portreler. Sanatlar ve İnsan (Portraits, John Berger on Artist, 2015), Çev. Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, Birinci basım, Mayıs 2018, İstanbul, 500 s., Resimli, Büyük boy.

(2018)

PETER GAY (1923-2015, ABD)



Gay, Peter; Modernizm. Sapkınlığın Cazibesi. Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine (Modernism, 2017), Çev. Sibel Erduman, Everest Yayınları, Birinci basım, Eylül 2017, İstanbul, 621 s., Resimli.

1923 Berlin doğumlu tarihçi ve Freud uzmanı Peter Gay, daha sonra ABD yurttaşlığına geçiyor ve 2015 yılında, 92 yaşında yitiriyor yaşamını. *Aydınlanma, Weimar Cumhuriyeti, Freud* üzerine çalışmaları, yayımladığı 25 kitabı arasında öne çıkanlar. İzleyebildiğimce Türkçemizde *Modernizm* dışında iki çalışması daha yeni yayımlandı: **Weimar Cumhuriyeti**¹ ve **Romantikler Neden Önemlidir?**². Okuduğum kitabı **Modernizm**³ ise sondan bir önceki kitabı.

*Modernizm*⁴ üzerine genişletilmiş bir genbilik (*ansiklopedi*) maddesi olarak da görülebilirdi bu kılavuz kitap, eğer yazarı kişisel deneyim ve dahası tartışmalı siyasal görüşlerini işin içine katmasaydı. Hemen belirtelim, kendisi **Önsöz**'ünde (2007) "*Yaptığım seçimlerde politik görüşümün, en azından bilinçli olarak, beni yönlendirmediyimin altını çizmeliyim,*" (s.16) diyor. Ama üçüncü bölümde tam da bunu yapıyor öte yandan. Yine de yararlı, derli toplu, hafif (olumsuz anlamda değil), kendi içinde tutarlı, çağcıl (modern) sanatı ana çizgi ve örnekleriyle önümüze getiren bir çalışma olarak belli bir okur kitlesine salık verebileceğim bir kitap. Daha doğrusu, modernizmi belirlenmiş, sınırlı bir bağlam içinde ele alan, kavramaya çalışan bir okur yaklaşımı için gerçekten kılavuzluk yapabilir, ayrıntılarda yitip giden sayısız şeye (olgu, kişi, kurum, akım, vb.) karşın. Kuşkusuz Peter Gay kaba çizgilerle yetinmek zorunda kaldığı için kınanamaz. 600 sayfa içerisinde yaptığı bir tür kayra (*mucize*) sayılmalı. Çünkü kitabın kapağı kapatıldığında, 19.yy. ikinci yarısından 20.yy.'ın

¹ Peter Gay; **Weimar Cumhuriyeti** (*Weimar Culture: The Outsider as Insider, 1968*), Çev. Eren Buğralılar, İletişim y. Birinci basım, Ocak 2023, İstanbul, 246 s.

² Peter Gay; **Romantikler Neden Önemlidir?** (*Why the Romantics Matter, 2015*), Çev. Kerime Dalyan, Yapı Kredi yayınları, Birinci basım, Ağustos 2023, İstanbul, 112 s.

³ Gay, Peter; **Modernizm. Sapkınlığın Cazibesi. Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine** (*Modernism. The Lure of Heresy: From Baudelaire to Beckett and Beyond, 2007*), Çev. Sibel Erduman, Everest Yayınları, Birinci basım, Eylül 2017, İstanbul, 621 s., Resimli.

⁴ Yazılarında *Modernizm* karşılığı *Çağcılık* sözcüğünü kullanıyorum ama burada kitabın genel havasına uyma gereği duyduğum için *Modern* ve türevi sözcükleri kullanmayı yeğliyorum ne yazık ki. Zzk.

sonlarına 150 yıllık tarihe sığan *Modernizm* anlatısı sanki avucumuzun içindeymiş gibi bir duygu çok da uzakta kalmıyor.

Modernizm başlıklı giriş bölümünde hem kavramla ilgili kendi tanımını, yaklaşımını dile getiriyor Gay hem de derli toplu bir *Modernizm* tanımı yapıyor. *Modernizm* tarihsel anlamda tanımlanabilir, koşullara, eğilimlere bağlanabilir, bir tarihsel bağlama ilişkilendirilebilir, her ne denli sınırlar yer yer bulanıyor olsa da.

Aynı önsözde, yaptığının bir sınıflandırma (*kataloglama*) işlemi olmadığını, ‘*modernizmin tüm akım ve önde gelen figürlerini(n)*’ ekin (*kültür*) içindeki varlıklarını incelemek ve olabilirse tek bir kültürel bütünlük içinde tanımlamak olduğunu, Freud’u büyük önemine karşın kapsam dışında bıraktığını belirtiyor.

Ben kitabı özetlemeyecek, bir iki noktaya değinerek geçeceğim. Yapıtını iki kavram ve *modernizm* ölçütü (*kriter*) üzerine oturttuğunu baştan öne sürüyor, ilki ‘*sapkınlığın çekim gücü*’, ikincisi de ‘*kendini incelemeye bağlılık*’, kendini bir nesne olarak gözlemlemek. (26) İlki için bir ölçüt denebilir mi, kuşkuluyum. Ama Peter Gay sıkça gönderme yapsa da tarihin sınırlarını toplumbilimi, tinbilimi, vb. öteki kavrama biçimlerine taşırmamaya çabalıyor. Aslında tarihsel yordamının biraz böyle kapsayıcı, bütünlüklü bir yordam olduğu kanısındayım öteki çalışmalarına bir göz attığımda. Tabii çağcılığın yanlış okumalarına, onu yaratan iklime ya da tarihsel önkoşullara değinmeden olmazdı. Belki de kitabın düşünsel açıdan en önemli bölümü giriş bölümüdür desek yanlış olmayacak. Yanlış okumalara bir örnek olarak, birçok *modernist*in demokrat olmasına karşın *modernizmin* demokratik bir devini olmadığı yönündeki Gay görüşünü verebiliriz. Haklı olduğu açıktır. Ona göre *modernizm* ikili bir tinsel kurtuluş sağladı hem yüksek ekin (*kültür*) tüketicileri hem de üreticileri için. “*Belki de değer verdikleri en büyük yanılsama, tüm yanılsamaların üstesinden geldiklerine dair inançlarıydı. Ama gelecek nesil onları nasıl yargılsa yargılasın, en iyi örneklerde, kendilerinden daha uzun yaşayan ve bizden daha uzun yaşayacak olan eserler bıraktılar.*” (53)

*

Kitabın birinci bölümü (***Kurucular***) ayak sesleri duyulan çağcılık akımının kurucu yol açıcılarını ele alıyor. Burada özellikle öncelenen sanatçılar başta Charles Baudelaire (şair) olmak üzere, Edouard Manet (ressam), Théophile Gautier (yazar), Oscar Wilde (yazar), ‘*Paris Onuncu Yıl Sergisi*’, *izlenimcilik*, Claude Monet (ressam), Paul Durand Ruel (çağcıl sanatçı yapıtlarının alsatıcısı), Alfred Lichtwark (müzeci). Bu ana kişiliklerin ötesinde daha birçok önemli adın da *kurucular* bölümünde geçtiğini bilmemiz gerek.

Kitabın ikinci büyük bölümü: ***Klasikler***. Sanat dalları ayrı ayrı işleniyor bölüm boyunca. Peter Gay öncelikle (ve biraz da işin doğasına uygun olarak) resim ve heykel sanatını öne alıyor. Burada örnek olarak seçtiği sanatçılar ve kavramlar; *portre sanatı*, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, James Ensor, Edvard Munch, Lovis Corinth, Ernst Ludwig Kirchner, ‘*Köprü*’ devinimi (Almanya), Max Beckmann, Vasili Kandinsky, Kazimir Maleviç, Piet Mondrian, ‘*dada*’, ‘*gerçeküstücülük*’, René Magritte, Joan Miró, Salvador Dali, tek kişilik orkestra Pablo Picasso, Marcel Duchamp, ‘*taklit-karşıtlığı*’, David Smith, Henry Moore, Barbara Hepworth, Vladimir Tatlin, Constantin Brancusi.

İkinci altbölüm düzyazı ve şiire ayrılıyor ve burada ele alınan sanatçılar: Virginia Woolf, Edouard Dujardin, Knut Hamsun öncülüğünde Henry James, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Franz Kafka, T. S. Eliot.

Üçüncü altbölüm dans ve müziğe ayrılmış: Öncüler olarak Richard Wagner, Claude Debussy, Gustav Mahler’e göz atıldıktan sonra çağcı sanatçı olarak Arnold

Schönberg, Igor Stravinski, Edgard Varése, John Cage, dansçılar olarak da George Balanchine, Sergey Dhiagilev inceleniyor.

Mimari ve tasarımda çağcı (*modernist*) öykü Walter Gropius'la başlıyor. Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Josef Hoffmann, 'bauhaus' üzerinde duruluyor.

Tiyatro ve sinemada ise, Henrik Ibsen, Alfred Jarry'yle başlayan açılış August Strindberg, George Bernard Shaw, 'Alman dışavurumcu tiyatro', George Kaiser, Carl Sternheim, 'tamamen modern tek sanat: sinema' alanında ise D. W. Griffith, Sergey M. Eisenstein, Charlie Chaplin, Orson Welles büyüteç altında.

Kitabın üçüncü bölümü **Bitişler**. Bu bölümde Peter Gay çağcı düşünce ve sanatın bitiş evresini ve yerini bıraktığı yeni anlatım biçimlerine göz atıyor.

Egsantrikler ve Barbarlar adlı alt bölümde 'Modern-karşıtı Modernistler'i ele alıyor önce. T. S. Eliot'a dönmesi gerekiyor bu yüzden. Sonra Charles Ives (müzik), Knut Hamsun (yazar), *Barbarlar: Hitler Almanyası ve yakılan kitaplar*, *Barbarlar: Stalin'in Sovyetler Birliği*, *Barbarlar: Mussolini'nin İtalya'sı* (fütürizm) ele alınıyor genel olarak. Zurnanın zırt dediği yer de burası. Faşizmi Sovyet düzeni (Stalin) ile öylesine rahat, tasasız eşitliyor ki dar kafalı Anglosakson akademik (entelektüel) bakış açısının bildik hortlağı yine yırtıktan uzanarak gına getiriyor. İlkel (Batı-kapitalist) tarih bakışının belirtgen (*tipik*) ve yavan örneklerinden biri daha diyor insan ister istemez. Sorun Stalin eleştiri yasağı ya da aklama, paklama sorunu değil, kimse yanlış anlamasın. Burada yöntembilimsel büyük bir yanlış yapılıyor ve dolayısıyla tüm taşlar da birlikte yerlerinden oynuyor: "Aslında 1920'lerin sonlarında siyaset bilimciler ve gazetecilerce kullanılmaya başlayan kritik sözcük 'Totaliterlik', kısaca iki rejimin, bütün karşılıklı düşmanca söylemlerine karşın özünde kardeş ve inanılmaz derecede benzer olduğunu beyan eder. Elbette iki rejim de yıkıcı güçlerini, avangard sanatçıları devletin belirlediği çizgiye çekilmeye ve estetik muhalefetin kalanını da sessizliğe zorlamakta kullandı. Sınırları içindeki modernistler üzerinde etkileri tıpatıp aynıydı: zorunlu boyun eğme ve iş birliği veya sessizlik, hatta belki de ölüm." (460) Arkadan şöyle diyor Peter Gay: "Elbette Sovyetler iktidara gelince, esas olarak yabancı ziyaretçilerin gözünü boyamada avangard tabloları kullanacak kadar bilgiliydiler." (463)

Ölümden Sonra Yaşam mı? başlıklı ikinci alt bölümde 1945 sonrasına odaklanıyor tarihçi. Gunther Grass üzerinde ayrıntılı duruyor. Tabii Jean-Paul Sartre, Samuel Beckett, Eugéne Ionesco, 'absürt tiyatro', 'fransız yeni romanı', Nathalie Sarraute ve oradan ABD'ye (bir pratik zekâ çağına) sıçraması: 'soyut dışavurumculuk', Jackson Pollock, Hans Hofmann, 'pop art', Andy Warhol, Roy Lichtenstein, 'başarı', Gabriel Garcia Marquez ve Frank O. Gehry'nin Bilbao'daki Guggenheim Müze binası. Peter Gey girişte olduğu gibi bu son bölümde de kendi kişisel deneyimine başvuruyor, doğrudan gözlemlerini aktarıyor.

Kitabın 551-621 sayfaları arasında ayrıntılı ve içeriğe uygun açıklamalı bir kaynakça (**Bibliyografya Denemesi**) veriliyor ki önemli, değerli. Bunu da belirtmiş olalım.

(2023)

NAZAN İPŞİROĞLU (1923-2015, Türkiye)



**İpşiroğlu, Nazan; Alımlama: Resim (2000),
Papirüs Yayınları, Birinci basım, 2000, İstanbul, 159 s.**

Bu nefis ve oldukça yalın yapıt, ardçağcı (*postmodernist*) yaklaşımlar içerse de verdiği örnek çözümlemelerle, *alımlama estetiği* üzerine çok gerekli bir girişi simgeliyor.

(2000-2005)

HOWARD BECKER (1928, ABD)



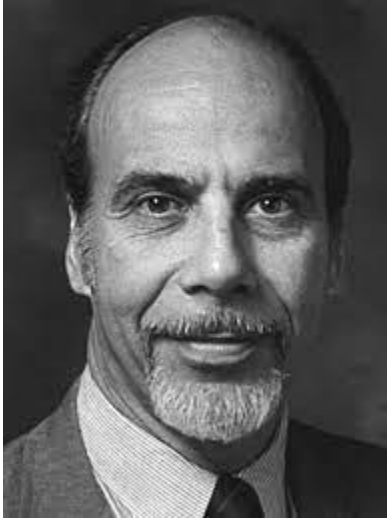
Becker, Howard; Sanat Dünyaları (Art Worlds, 1982), Çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, Birinci Basım, 2013, İstanbul, 444 s., Büyük boy.

Becker'in kitabını hayranlıkla okudum. Bir tür sanat toplumbilimi, az rastlanır bir alana ilişkin, kapsamlı, kavrayıcı ve daha önemlisi neredeyse ilkençliğimden beri yaratım ortaklaşmacılığı (kollektivite) konusunda sorgulamalarımın yanıtı **Sanat Dünyaları**. Aynı zamanda gençliğinde caz sanatçılığı yapmış Becker'in sanatın ortamlarını çoğulcu bakış açısıyla görünür kıldığı, bence klasik(leşmiş) yapıtı belli bir çizgide kurgulanıyor. Üretimden dağıtıma oradan tüketime yaratıcı sürecin çokboyutlu yapısını ortaya çıkarmakla kalmıyor, bireysel yaratıcılık kavramına okkalı bir darbe indiriyor. Bireyi sanattan sürgün etmek değil kuşkusuz bütün derdi. Ama bireyi tanrılaştıran yerleşik kanıları silkelemek, olağan ölçü(t)leri sürece uygulamak vb. dertleri var. Toplumbiliminin yaratıcı yönlemsel yorumunu ve araştırma tekniklerini sonuna dek kullanan Becker, örneğin sanat ve zanaat ilişkilerinin yepyeni bir yorumunu, *şöhretin sanat değerinin girdilerinin başında geldiğini*, sanat dünyalarındaki yeni dinamikleri, değişim olanaklarını doyurucu bir yetkinlikle ortaya koyuyor. Beni mutlu kılan bir okumaydı Sanat Dünyaları ve bunun için Ayrıntı Yayınevi'ne gerçekten bir kez daha teşekkür borçluyum.

Kendisi şöyle diyor: “Onlu yaşlarımdan itibaren barlarda, gece kulüplerinde ve striptiz kulüplerinde piyanistlik yaptım. Bu deneyimlerden ve biliyordum ki sanat eserlerinin oldukları şey haline gelmesi için, çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekiyordu. Bu deneyimlere dayanarak sezgilerim bana bu tür ağları ve faaliyetleri çalışmanın, sanatı düşünmenin verimli bir yolu olacağını söylüyordu.” (15) “Sanat Dünyaları gibi bir kitap yazmanın kendisi de bir süreçtir. Ben sanat hakkında bir kitap yazmak için yola çıkmadım. Sadece, sanatın ortaklaşa bir faaliyet olduğu konusundaki sezgimin peşine düşmek ve beni nereye götüreceğini görmek istedim.” (22)

(2015)

MARTIN MEISEL (1931, ABD)



Meisel, Martin; Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi (Chaos İmaniged: Literature, Art, Science, 2016), Çev. Mehmet Moralı, Koç Üniversitesi Yayınları, Birinci basım, Temmuz 2019, İstanbul, 431 s., Büyük boy.

Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi⁵ Columbia Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde *emeritus* profesör Martin Meisel'in son derece yoğun çalışması ve söylencebilimden bilime, oradan sanata birçok alanda karmaşa (*kaos*) kavramının izini sürüyor. Kitap sekiz bölümden oluşuyor ve resimlerle bolca desteklenmiş. **Belirsizlik ve Karmaşıklık**'tan ne anlayabileceğimizi sorguladığı birinci bölümü ("*İnsan mitosunda ve deneyiminde, kozmos kaostan oyulup çıkartılabilecek ve modelleme, tasnif etme, kökenlerini açıklama beklenenecek olanı öğrenmekle kavranacak şeydir (...) Yeni kaos bilimi düzenli akışla çalkantı arasındaki, dönemsellikle öngörülemezlik arasındaki sınır topraklarındaki geçişlere ve sınır durumlarına hitap ediyordu.*", 33) **Kaosu Şekillendirmek** başlığı altında insan kökenli kaos ve düzenleme girişimlerinin anlatıldığı ikinci bölüm izliyor. "*Kaos imgesine kavramsal yaklaşımda bana en yararlı görünen kategoriler şunlardır: HİÇLİK, SALI, KARNAVAL, SAVAŞ, ENERJİ, ENTROPİ.*" (41) **Tabii Hiçlik ve Bir Şey** kaçınılmaz bir başlık olarak sıraya giriyor: "*Yalnızca kozmosun karşıtı olarak değil, varlığın karşıtı, varlığın gölgesi ve öznel uçurum, salt mağaranın idolü, ve nihai gerçeklik olarak da. Negatif rotadan ve kaotik hiçliğin entelektüel labirentinden kaçınmak ve daha gerçek maddeyle, nasıl başa çıkacağımızı bildiğimiz (...) 'ölçmeyi, saymayı ve tartmayı' bildiğimiz maddeyle başlamak daha kolay olacaktır, ya da öyle görünür.*" (64) Bir şey tanıma alındığında **Sayı: Bir ve Birçok** insan düşüncesinin ana uğraklarından birine dönüşüyor. "*Değilleme kaosu betimlenmesi için etkili bir strateji sağlar, ama düzensizliğin sınırlandırıcı ucunu hiçlik olarak kavramlaştırmak, yolu imgelenemezlik labirentine geri getirir. Paradokslu hiçliği betimleme görevi en azından özgün kaosu betimleme görevi kadar sapmaya yol açar. O zaman,*

⁵ Martin Meisel; **Edebiyatta, Sanatta, Bilimde Kaos İmgelemi** (*Chaos Imagined: Literature, Art, Science*, 2016), Çev. Mehmet Moralı, Koç Üniversitesi Yayınları (KÜY), Birinci basım, 2019, İstanbul, 431 s.

varsayalım ki bir eyle başlanıp bitirilsin.” (65) Peki toplumlara geldiğimizde **Karnaval**’i karmaşa kavramıyla nasıl ilişkilendirebiliriz? “*Bir yanda, (Sade’ın tehlikesinin kaynağı olan) karnaval boşalmasının ket vuramadığı hatta belki de güçlendirdiği Şeytani enerjiler yalnızca yıkıcı olabilir. Diğer yanda, göreceğimiz gibi, böylesi ham, ket vurulmamış enerjiler, ne kadar kaotik olsalar da, on dokuzuncu yüzyılın başlangıcının dinamik imgesinde yaratıcı ve ilerici bir şeylere dönüşebilir ve dönüşecektir de.*” (138) Ya **Savaş**? Simgeleşme, resime, yazına (Goya, Dix, Nash, Crane, Stendhal, Tolstoy, vb.) ağırlık veren bölüm en uzun bölümdür. Savaş, düzenin yırtılması mı, yoksa karmaşanın düzene sokulması mı? Ve **Enerji** (“*Bu bölümün amacı, devrimler çağında kaosun bu yeni yüzünün, koşullanmamış ya da soyut enerjinin bilimsel imgesindeki yeni bir mevcudiyet ve işlevle birlikte yükselmesinin yolunu izlemektir.*”, 218; “*Doğanın geometrisi*” olarak geçerlilik kazanan böylesi tasarlama, yapıdaki ve sistemdeki zapt edilmemiş ve öngörülemez enerjiyi zapt etme yolunda insanın duyduğu kalıcı gereklilik ve bunun karşısına çıkan, rasgelelik ve değişimdeki olasılıkları serbest bırakma dürtüsü arasındaki uzun diyalogdaki son terimdir.”, 280), **Entropi** evrenin karmaşadan alıp karmaşaya taşıyan kavramsal açıklamalar olabilir mi? **Coda, veya Da Capo Al Fine**.

Kitabı çok önemli bulmakla birlikte beğendiğimi ve yararlandığımı söyleyemem. Çok fazla alan, düşünce, kavram, örnek üst üste biniyor ve bunun Türkçe düşünce evrenimizde seçik biçimde karşılanması kolay değil. Kuantumdan Oedipus’a, entropiden matematiğe, felsefeden sanata (Pieter Bruegel, Hieronymus Bosch, Rubens, Goya, Turner, Dix, Dada, Fütürizm, vb.), kutsal kitap evren (yaratı) tasarımlarından söylenceler evrenine ve oradan videoart’a, karnavalardan Bahtin’e, yazına (Sophokles, Platon, Lucretius, Shakespeare, Calderón, Milton, Blake, Çehov, Faulkner, Wells, Beckett, vb.) ayrıca müzik ve bilim evreninden öyle geniş bir gereç yığını söz konusu ki bağlantı ister istemez bir yerde kopuyor. Okurun egemenlik alanı da sınırlı çünkü.

(2022)

LARRY SHINER (1934, ABD)



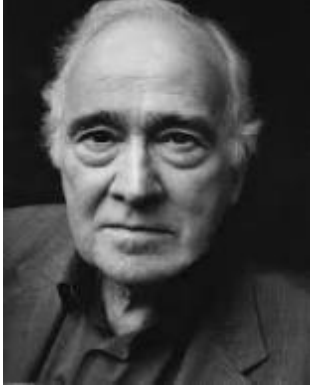
Shiner, Larry; Sanatın İcadı (The Invention of Art: A Cultural History, 2001), Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, Birinci basım, 2004, İstanbul, 441 s., Büyük boy.

Kitap sanatın 'tarihselliğine' vurgu yaparak, sanatı fetişleşmekten kurtarma ve eski zanaat-sanat bütünlüğüne ilişkin tasarımı güncelleme yönünde başarılı bir girişim gibi görünüyor.

İkna edici bulduğumu söyleyebilirim. Örnek ve resimler kitabı daha da çekici kılıyor.

(2007)

DONALD KUSPIT (1935, ABD)



Kuspit, Donald; Sanatın Sonu (The End of Art, 2004), Çev. Yasemin Tezgiden, Metis yayınları, Birinci basım, Şubat 2006, İstanbul, 222s.

Kuspit, New York'ta sanat tarihi, felsefe hocası. Yapıtının temel yaklaşımıyla buluşmakla birlikte ardyapısalcılık (*poststrukturalizm*), ardçağcılık (*postmodernizm*) ve yeni kimi kavramların kafamdaki sırasını, yerleşimlerini bozması beni epeyce düşündürdü. Hesaplaşması ardçağcılıkla değil yapıtın benim anladığım, ardçağcılık da içinde olmak üzere çağcılık (*modernite*) sonrası hemen tüm arayışları çöküşün belirtisi olarak aynı sürecin halkaları gibi değerlendiriyor. Sanırım usu (*akıl*) korunmaya değer buluyor.

Çarpıcı bir bilgi:

Hirst'in yüz binlerce dolarlık izmarit dolu kül tabağını (*evim evim güzel evim*, 1996) temizlik görevlisi çöp sanıp sergilendiği yerden kaldırmış, boşaltmıştır.

Özet:

1. SANATTA NÖBET DEĞİŞİMİ

Frank Stella 2001 yılında 'Yüksek Sanat' başlığı altında topladığı çağcılığı (*modernite*) öfkeyle aşığılar. Neyi kastetmektedir bu kavramla. Şöyle bitirir kıyıcı eleştirisini: 'Modern başlangıçlar yeni binyılın en zevk yoksunu, en sanat karşıtı sergisi olma yolunda iyi bir başlangıç yapmıştır.' (22) Ona göre Modern Sanat Müzesi ticari eğlence merkezine dönüştürülmüştür (*popülerleştirme*). Modern sanat sıradanlaştırılmıştır. Önemli bir tartışma noktası buradan uç verir: toplumsal kimlik, sanıldığı gibi bireyselliğin kaynağı mıdır gerçekten? Yoksa onu engeller mi? "Bireyin zorunlu davranışlara itilerek yitirdiği bireysellik ve gerçeklik duygusunu keşfetmesini sağlayan şey estetik deneyimdir, çünkü insanın gerçekçi değilse de yüce bir mutluluk olarak tanımlanabilecek bir ölçüte göre yaşamasını sağlarken toplum içinde, paradoksal bir biçimde, toplumsal gerçekliğin eleştirel açıdan sınanmasının öncülüğünü yapar." (29)

2.ESTETİĞİN KÖTÜLENİŞİ: DUCHAMP VE NEWMAN

Stella, sanatın estetik ardı özelliğini imlemiş, sanatın sonunun geldiğini duyurmuştu. Yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru *osmotik* bir geçişti yaşanan. Buna sanatın ardçağcı sonu da denebilirdi.

İlginçtir, Marcel Duchamp da bu estetik *osmozu*, boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla...sanatçıdan izleyiciye bir aktarım olarak tanımlar. Yapıt, sanatçının duygularının maddi anlatımı olabilir, ama onlara ilişkin kavrayışın saltık göstergesi ya da kanıtı olarak kabul edilemez. Yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçı gibi izleyici de bir tür '*aracı*' işlev görür. Estetik yargılarda bulunurken öznel duygularını ussallaştırır izleyici, sanatçının açıklaması gibi. Duchamp sanatın estetik açıdan değerlendirilmesine karşı çıkar. Peki, estetik yoksa sanat eserinden geriye ne kalır: mekanik bir çizimden başka hiçbir şey... '*İçinde hiçbir beğeni kırıntısı yoktur, çünkü tüm resim geleneğinin dışındadır.*' (37) Duchamp şöyle bir bakıp algılayalım istiyordu '*hazır-nesne*'lerini: hem gündelik ürün hem de albenili, çekici bir sanat yapıtı. Peki nedir bu *hazır-nesne*? Başta kimliksizdir, çünkü ne sanat yapıtıdır ne değildir. İzleyici onu sanat yapıtı olarak görse sıradanlaşır, sıradan bir nesne olarak algıladığında ise ağır (ciddi) sanat olur. '*Kısacası, Duchamp'ın hazır-nesnesi izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır.*' (39) Tabii, ona göre estetik edim her zaman toplumsal edimdir, buna karşılık Barnett Newmann'a göre estetik edim, her zaman toplumsal edimden önce gelir, başlangıçtaki, en eski edimdir, sanat yapıtından önce gelir, yapıt olsa olsa estetik edimi görünür kılar. *İdeadır* (Asal estetik kök-zzk). Yapıtsa tersine, tarihsel ve toplumsaldır. Doğuştan iyelenen kişisel bir hak olarak estetik hem trajiktir hem de kafa tutar, travmanın kabul edilmesi olduğunca özerkliği de imler. Karşıt gibi görünseler de Duchamp ve Newmann, estetiğin gerçek sanat yapıtı ile bir ilgisi olmadığında birleşirler. Estetik maddi olanın aylasıdır (*hale*). Newmann'da şafak, Duchamp'ta alacakaranlık... Newmann'ın sanatçısı cennetten kovulmadan önceki *Âdem*, Duchamp'ınki ise kovulduktan sonrakidir. Bu iki sanatçıya göre sanat yapıtı, moda terimle '*anti-estetik*' ya da (Kuspit'in deyişiyle-zzk) *postestetik* hale gelir, yani estetik değerinden tamamen yalıtılır, arındırılır.

Sanatın böyle bir dünyada tek yapabildiği, sanki dünyanın çirkinliğini göstermek devrimci bir sanat edimiymiş gibi, çirkin gerçekliği kusarak protesto etmek ve tam olarak güzelleştiremese de iyiye doğru değiştirmektir (Leon Golub). '*Gerçekten de, güzelliği hayal edememesi postestetik modern sanatın yaratıcı ama yetersiz olduğunun bir göstergesidir. Güzelliğe karşı kırgınlık duyulması, güzelliğin yadsınması, bunun sonucunda da tek yönlü, estetik açıdan yetersiz bir sanatın – kolay kolay sanat denemeyecek şeyin- ortaya çıkması postestetik sanatın temel özelliğidir.*' (47)

Oysa Adorno'nun belirttiği gibi, sanat düşüncüyü dışavurmaz; düşünce ile anlatım arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak onları estetik deneyimde birleştirir. (48) Postestetik sanatsa, nesnelerin inceliğine duyulan saygıyı ve beraberinde konunun doğruluğunu duyusal olarak açığa vurmak için biçimi ve konuyu uzlaştırmaya yönelik estetik girişimi içeren o eski güzellik kaygısını yitirmiştir. Bunun yerine biçimi konu için yapı iskelesi ya da konunun duyurulduğu bir düzlem gibi görür. Postestetik dünyada sanat yapıtı gözdağı verilen bir vaiz kürsüsü gibidir (52). Üstelik estetiğe ve güzelliğe içkin **etik**, göz ardı edilir. Sanatçı dünyanın gerçeğini bize öğretmeyeceği gibi, acılara katlanmak ve üstesinden gelmek için yardım da etmeyecektir. (52) Ama estetik özerklik kişisel özerkliğin başlangıcı, hatta temel parçası değil mi? Kuspit ekliyor:

“İnsanlar estetik deneyim olmadan tam olarak insan olamazlar.” (53). William Gass’ın dediği gibi: ‘*Ne dünyanın doğruluğu ne de Tanrının iyiliği size güzelliğin vereceği ödülü veremez.*’

“Son olarak, kendi başına güzellik yaratmayan; çiçeklerin, manzaraların, yüzlerin, ağaçların, gökyüzünün güzelliğinin tesadüf eseri olduğu bir dünyada, dünyanın nesnelere ve fikirlerine orada olması gereken çizimleri, yontuları, öyküleri, masalları ve senfonik büyüleri eklemek; düşündürmek ve değerlendirmek amacıyla üretmek; nitelikleri kimseye zarar vermeyen ama en dikkatsiz gözü bile ödüllendiren, o yüzden de hakikaten çıkar gözetmeyen bir ilginin odağı olmayı hak eden şeyler doğurmak sanatçının görevidir.” (54)

3.YENİ UFUKLAR AÇAN ENTROPİ: MODERN SANATIN PARADOKSU

Duchamp ve Newmann; estetiği, sanat yapıtı ve sanat üretimi sürecinden ayırarak kötülemişlerdi. Duchamp’a göre usdışı *psikodinamik* bir süreç, Newman’a göre ilk yaratıcı süreçti estetik. Her ikisine göre de ne denli saf ve yoğun olsa da duysal deneyimin önemi yoktur. Böylece onların dünyasında sanat yapıtı kendilerini yalnızca anlığa (*zihin*) sunacaklardır. (Duyumsama yanıltıcı, aldatıcıdır.)

Kuspit modern sanat tarihine ‘*entropi*’nin (bozunum) egemen olduğunu söylemektedir. Öyle ki *modern* sanatın yaratıcı imgelem ve sezgiyle neredeyse hiçbir ilgisi kalmamıştır. Baudelaire ve Coleridge’in incelediği ‘*yaratıcı imgelem*’ yerini toplumsal çıkara terk etmiştir çoktan. Sanat düşüngüsel (*ideolojik*) ileti gönderme aracı olmuştur. Ne var ki estetik sonrası (*postestetik*) sanatta ileti ham, çiğdir, olduğu gibi yansıtılır, *haberdır*. İncelik taşımaz. Ne denli yalınkatsa o denli iyidir. Sonuçta amaç ‘*sanatsız*’ olmaktır, çünkü sanat devrimci anlığa değil, duyulara seslenen, dikkati dağıtan bir yanılsamadan ibarettir.

Duchamp ‘düşünsel anlatım’ ile ‘hayvansal anlatım’ ayrımını yaparak entropik bölünmeyi duyurmuştur. İlkini göklere çıkarmıştır sonra. Duchamp’ın duysal resmi küçümsemesi usdışıdır (Robert Motherwell). Dolayısıyla Duchamp’ın eleğine Picasso, Matisse, Cezanne takılacaktır. Peki, diye soruyor Kuspit, Duchamp’ın duysal, hayvansal olana kini nereden kaynaklanıyor? Artık tinçözüm (*psikanaliz*) alanındayız ve yanıt açık: **Büyük Cam ve Veriler** (1913-25). Bir korkudan söz ediyoruz. Bu Duchamp yapıtında *kadın* hiçbir şeyin gizleyemeyeceği biçimde aşağılayıcı ve nefretle dolu anlatılmaktadır. Alaya alınıp horlanmaktadır. Beden erotik bir makine, mekanik bir nesneye indirgenir. Beden ve cinsel örgenler parçalanır. Arzunun günah keçisi kadındır yapıtta anlatılan. Peki bu anlıksal sorgulama cinsellikten kurtulmayı sağlıyor muydu? “*Duchamp’ın cinsellik konusunda saplantılı olduğu açık.*” (62)

Sanatçının anlamadığı şeydu: çelişki usla duyular arasında değil, usla duygular arasındaydı. O bu yanlış yargıyı bir kez oluşturduktan sonra yapıtının duygularla dolup taşmasına şaşmamak gerekir (donuk duygular). Matisse’in tersine yapıtları sevinçten yoksundur.

Arnheim, *entropiyi* iki boyutuyla görmüştü, bir yanıyla yalınlığa yönelik bir çaba, diğer yanıyla düzensiz yıkım. İlki ‘özdeşyapı’ (*homojenite*) boşluğu’na yol açar (izgaramsı sıralılık), ikincisi parçalanmaya, tıpkı Pollock’un resimlerinde görüldüğü gibi. Kuspit, buradan yola çıkarak, modern sanatı entropi/yaratıcılık eytişmesi (*diyalektik*) ya da Arnheim kavramlarıyla; çözüşme(*catabolic*)/özümseme(*anabolic*) güçleri biçiminde anlamayı öneriyor. “*Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi –yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama*

yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması- postmodern sanatın temel yöntemidir.” (69)

Karayergisel (*ironik*) olarak, incelikli *deja vu* ile trajik aşılmış (*demode*) olma duygusu sapıkça *entropiktir*: burada yaratıcılık tükenmiş, eleştirel bilinç terk edilmiş, yeni olanın çarpıcı olayı (*sansasyon*) yerini yeniden bıkmaya bırakmış, sanatın amaçsızlığı öne çıkarılmıştır. Deney (atölye) dışlanmış, sokağa çıkılmış, gösteri (*show*) kutsanmıştır. Herkesin toplumdışı (*marjinal*) olduğu sokakta sanat da toplumdışlaşmış, *her şeyden bir şey*’leşmiştir. Kalabalığın içinde öteki (*marjinal*), aynılığın kaynağı olmuştur. Terörizmin dip, içsel uslamaması egemen olmuştur sanatsal (!) eyleme: parçalama. Birey böyle ele geçirilebilirmiş gibi. Oysa bireyliğin silindiği yerde (siperde ölümün karşısında: Beckmann, Kirchner) benlik bilinci sarsıntılı (*travmatik*) bir biçimde yaşanır, yakalanır. Ardçağcı medya sanatçısının önünde kitle rahatlar. Kendisini gündeliğin parçası gibi sunar, taşıdığı yaratıcı gizemden ötürü olmasa da hayranlığı yine de sağlar, izleyicisine ayna tutarak onu huzursuz etmeden oyalar, çevreye yatırım yapar. Tanıdık olanı yabancılaştırarak yıldırı (*panik*) yaratmaya yeltenmez, uygun, yararlı iyileştiriciler (draje) olduklarına inandırırılar kitleyi.

Kuspit, R. Arnheim’in ayırımından modern sanatın iki soyutlama örneğini (*model*) üretir: geometriye yönelik soyutlama (Kandinsky, Klee, Mondrian, Sol LeWitt, vb.), davranıya (*jest*) yönelik soyutlama (Pollock, de Kooning, Max Beckmann, vb.) Sonuçta her iki yaklaşımdan doğan şey, *entropik* olanın yaratıcı olduğudur. (76)

“Modern sanat açık bir biçimde gündelik olanı kucaklayıp onunla özdeşleştiğinde aslında sanatın düşmanını kucaklayıp onunla özdeşleşmiş demektir, yani intihar etmektedir. Ortaya çıkan şey en iyi olasılıkla sözde Sanat’tır.” (77)

Allan Kaprow yüceltilmiş sanat anlayışıyla dalga geçerken, izleyici *spor*u olan bu sanatın yok olacağını belirtmeden geçmez. Kapalı sanat dizgesi zamanını doldurdu, anlamsızlaştı ama onu sevindiren açık dizgeden de tedirgindir biraz:

“‘Günümüzde sanatçı olmayan sanatçıların teknolojik arayışları...’ gelecekteki sanatın ‘kaynaklarını sunmaktadır.’” (81) New York’a Saygı (Jean Tinguely, 1960) kendi kendini yok eden bir makinedir. Ama çoğu sanatsonrası (postart) yapıtı Tinguely’nin makinesi kadar anlaksıl (zekice) değildir (83) Sıradanlığını ciddiye alır en azından. Sıradanlıktan zevk almakla yetinenler çoktur (83) “Peki bunlardan hangisi doğru? Günlük yaşamın sanattan daha ilginç olduğu mu, yoksa sanatın ancak günlük yaşamla karıştırıldığında ilginç olduğu mu? Halbuki günlük yaşamla karıştırılması, salt sanat galerisi olarak adlandırılan bir yerde sergilenmesi ve böylece salt sanat olarak kurumsallaştırılma yoluna girmesi nedeniyle kazandığı sanat kimliğini yitirdiği anlamına gelir. Açıkça görüldüğü üzere temizlikçi gerçek eleştirmendi.” (88)

Ard(post)sanatçı günlük deneyimden başka bir deneyim olanaksızdır, diyor. Yüksek, özgün sanatçılara gereksinim yoktur (Kaprow). Ardsanatçı çok daha halkcıldır (*popüler*), bu yüzden herkes ardsanatçı olmak ister, zaten ayırımında olsun olmasın herkes günlük yaşamı varsa eğer, ardsanatçıdır. (90) Kaprow’a göre ardsanatçının örneklerinden biri Andy Warhol’dur. Belki de yeni olan; ‘deneyim pazarlamacılığı’nda ‘alıcıya (müşteri) deneyimler yaşatma’ya geçilmesidir. Warhol için bu sanat deneyimidir: **Stratejik Deneyimsel Modüller** (Bernd Schmitt). Artık, ardsanatçının halkın önünde sergilediği kişilik, sanat olarak sunduğu nesnelerden çok daha önemlidir. **“Deneyim pazarlaması postsanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak postsanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmış, her iki deneyimi birleştirip çarpıtmıştır. Amaç gündelik nesneleri estetik nesneler**

olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır; bu sırada da estetik sıradanlaştırılmaktadır.” (95) Dil ve nesnenin göndermeler oyunu içindeki etkileşimi kurallaştırmış (*norm*), amaç belirsizlik yaratmak değil çıkmaz yaratmak olmuştur. Esasta kişilik piyasası olan *sanatsonrası* dünyasında iki tür kişilik ambalajından ilkinde örnektir Andy Warhol, ki kayıtsızlığı yeniliklere açıklık olarak pazarlar. İkincisine örnek ise saldırgan eril (*maço*) tehditleri sahicilik olarak pazarlayan Julian Schnabel ve benzerleridir. Ne olursa olsun günümüzde insan olmaya gerek yoktur, bilgili tüketici ol yeter. İzleyici satın alıcı ve tüketici (*müşteri*) olmuştur. (102) Alıcının bir ürünün kullanım değeriyle ilgili kafası karışıkça onu bir başka ürünle değiştirebilir. Bu da piyasayı hareketlendirir. **“Değerinin belirlenmesi için gelecek kuşakların yargısını beklemek zorunda olan bir sanat yapıtının hiçbir değeri yoktur.”** (102) Piyasada kazanan eser iyi bir ürün olmasa da iyi iş yapandır. Ticari saygınlık ile eleştirel saygınlık birbirlerinin yerine kolayca kullanılır olmuştur. Sanatsonrası dünyasında sanat kumardır.

4.BİLİNÇDİŞİ KÜLTÜNÜN ÇÖKÜŞÜ: BOŞA KÜREK ÇEKMEK

Modern sanat, coşumculuk (*romantizm*) döneminde bilinçdışının ayırımına varılmasıyla, insanların içlerine yönelmeleri sonucunda bilinçdışının buluşuyla başlar (103) Ardsanat kendine bir temel (anlam) bulmak için düşüncüye (kurama) yönelirken bilinçdışına saldırır ve onu da bir düşüncüye indirger. Marksist eleştirmen Benjamin Buchloh’a göre burjuva *paranoyaktır* ve bunalım geçirir. Ardsanat düşüncüsüne göre sanatı güdüleyen, öznel değil, toplumdur. (105) Ardsanat sıradan, gündelik sanattır; bayağı (*kitsch*) ya da yüksek sanat değildir. Gündelik gerçeğe eleştirel yaklaştığını savlar, ama onunla uyum içerisindedir. Yeniden üretme (mekanik reproduksiyon) gücüne sahip olmasıyla kitle tüketimine uygunluğunu gösterir. Bu özelliği onu toplumsal bir gösteriye dönüştürür, aylanın (*hale*) yerini gösteri alır. Halk yığınlarına ulaşmanın tek yolu da artık sanatın gösterileşmesidir, böylece, ünlü olur, kutsallaşır. Ardsanatçı varolan durumları (*statüko*) ne denli hedef alsada ayırımında olmadan onaylar, pekiştirir. Her şeyin boşluğunu sergiler, eğlenceli kılar. Varoluşu gerçekdışı yapan bir *kinizm* ardçağcılığın içsel özelliğine dönüşür. Varoluşun kişiselliği, anlamı yok olur. Ama gerçek oradadır ve sonunda gelir sizi bulur. (107) Böylece ardsanatçı yüksek eleştirel amaçlar adına sahiplenme savında bulunduğu şey tarafından ayrımsamadan sahiplenilir, içine almaya uğraştığı şeyin içine girer. (107) Baudelaire’in korktuğu şey gerçekleşir böylece: **“Dış gerçekliğe boyun eğen sanat, kendisine saygısını her geçen gün biraz daha yitirir.”** (110)

Ardizlenimcilikte (*postempressiyonizm*), özellik Van Gogh, Gauguin, Degas ve Cezanne gibi ressamalarda, olağanın dışında (*anormal*) bilinçdışı kavrayışla olağan bilinç algısı gerilimi Kandinsky’yle kopmuştur: Soyutlama. Birçok sanatçı da dış gerçeklikle iç gerçeklik (temsil ile soyutlama) arasında uyumsuzluğu gidermeye uğraşmıştır kuşkusuz. İlkel sanata yönelik saplantı, bilinçdışı kültürünün en açık simgesidir: Picasso, Matisse, Karel Appel, Horst Antes... Ve ardsanat noktayı koyar. Bilinçdışı kültürü sona ermiştir. Esin kaynağı olarak bilinçdışını bırakır. Teknolojiye yönelik sanat da bu saldırının bir parçası olur. Çünkü hem bir seçenek esin kaynağı sunarken hem de bilinçdışının güvenilirliğini ve değerini azaltma yönünde son cesur girişim olur. (120)

Ardçağcılığın savsözü, **‘herkes için kültür turizmi’**dir (124), yaratıcılık canlılığını artık paketlenme biçimine borçludur (toplumsal yenilik). Görme yetisi zayıf olan ardçağcı göz tuhaf şeyleri ölçünler (*standart*). Sarsıcı olanı gelişigüzel olana çevirme

eğilimindedir. Modern sanatta çocukluğa ve deliliğe dönüş yaratıcılığın hizmetindeyken ardçağcı ardsanatta eğlence ve oyuna dönüşmüştür. Pazarlanabilir yenilik kaynaklarıdır bunlar. Çocuk ve deli dışarıya ait eğlendirici sapmalardır (*anormallik*). Biraz sapma yaşamın tadı tuzudur ama neyse ki günlük yaşamın bir parçası değildir. Segal'in dediği gibi eğlence bizi tinimizin yüzeyinde tutar, tinin sığ görünmesine neden olur, tinimizi ortaya çıkarıyor görünse de tersine onu bir gösteriye dönüştürür, boş görünmesi için tersyüz ediyor demektir bu da. Modern sanatta çocukluk ve deliliğe dönüş yaratıcı bir geri gidiştir, sonunda beni (*ego*) güçlendirir. Ardçağcılığa geriye gidişse hem yıkıcıdır hem tekdüzeleştirir, ama daha önemlisi bireysel yaratıcılığa hizmet etmeyen bir kitle olgusu ortaya çıkar. Yaratıcılık, yüceltme, şefkat gibi değerleri değil, karmaşa (*kaos*), sıradanlık, sapıklık, toplumsal bağlara karşıtlık gibi değerleri çağırıştırır. (128) Ardsanatçılar imgelemden yoksundurlar, buna da gerek duymazlar, sıradan gereç onlar için ham halde sanat demektir. (129) (Dışkının ardçağcı estetikleştirilmesi). Yücelikten yoksun kılma çabasıyla bilinçdışını kirletmişlerdir. "*Dışkısal postsanat hiçbir yere varamamaktadır.*" (139) "*Performans sanatı, postsanatın egemen biçimi, hatta özüdür, esas başlangıcı nesne yapımından ayrılıp Dadaizm ve Fütürizmdeki yarı teatral etkinliklere geçilmesine denk düşer. Hem daha eğlenceli, hem daha çekicidir.*" (139) McCarthy, Ortiz gibi ardsanatçılarda yaşamın gündelik biçimi onaylanır, gündelik bir bilinçdışı ile çalışırlar. Onlar için gündelik olan yaşamın tözüdür. (143) Bu yüzden ardsanatçı zeki bir toplumsal ayna konumundadır, görüntüyü çarpıtmaz bile. Artık sanat, gündelik olanın estetik aracılığıyla, görüngübilimsel (*fenomenolojik*) açıdan indirgenmesi anlamına gelmeyecek, bunun yerine, gündelik olanın ortak paydası, estetiğin eleştirisini maskaralığa indirgeyecektir, bir şeye karşı olmadan kendini ayrı, bağımsız duyumsamayı öngörecektir (nasıl olacaksa). Çoğaltma (*reprodüksiyon*) tüm sanatları çıkmaza sokar, sıradan olan her şey reprodüksiyonu yapılırca sanatlaşır. Reprodüksiyon sanatın temelidir. Özgünün yok olduğunu anımsatan bir şeydir. Ayrıca aslında toplumsal özümseme (*asimilasyon*) ve ciddiliğin sıfırlanması (*nötrleştirme*) sürecinin hem aracı hem de dışkısal sonucudur. Önerme gücünden, içsel tinden ve özgün olanın taşıdığı amacın ciddiliğinden yoksundur: özgün olanın dilsiz görüntüsüdür. (145) Temsille karıştırılır sık sık, oysa mekanik ve şeyleştiricidir. Temsilin ise imgelemi yüksektir ve dışavurumcudur. (145) *Happening*, sıradan içinde boğulmakta olan birinin sarıldığı bir şeydir, günlük umutsuzluğun derinliklerinden gelen yaratıcı umuttur, ne var ki sahte altın parıltısı, sınırlı bir umuttur. Sıkıcı ile ilginç olan arasındaki savaşı sıkıcı kazanır. *Happening* yalnızca var olduğu sürece, ilginçtir. Sunduğu eğlence gündelik olanın ağırlığından bir an için kurtarır bizi, buna ilişkin bir bakış açısı sunmaktan çok uzaktır. Sağaltıcı etkisi yoktur.

Çocukların sanatı da us sayrılarının sanatının uğradığına benzer bir yanlış anlamaya uğramıştır. O da 'ilginç' ardsanata indirgenmiştir. "*Aslında postsanat 'yapmak' demek, özellikle de hayal gücüne karşı, anal saldırganlık demektir.*" (152)

Ardçağcı dönemde özgünlüğe değer verilmez, özgün değerli sayılmaz zaten. "*Hanna Segal, sanatçının 'ürününün dışkı olarak görüleceğine dair sürekli yaşadığı korku'dan ve 'sanatsal ürünün insanın kendi dışkısı gibi' ortaya çıktığı için yaşamdan yoksun olduğunun düşünüleceğine yönelik narsisist korkusundan söz ederek bu noktaya açıklık getirir.*" (155)

5. AYNA AYNA, DÜNYEVİ DUVARDAKİ AYNA, NEDEN SANAT ARTIK EN DOĞRU DİN DEĞİL? KENDİNE İNANCINI YİTİREN TANRI

Bir zamanlar sanatçıların kutsal olduğu düşünülüyordu ama Warhol'un sanatçısı iş adamıdır. Kutsal ve yaratıcı olan her şeyi, Marx'ın dediği gibi üzerine etiket koyarak dünyasallaştırır. Sanat Warhol'la satılık *metaya* dönüşür. Onun betimlediği ünlülerin, derinlikleri bir yana, varoluşsal gerçeklikleri bile yoktur. Varmış gibi yapmaktadırlar. Onunki bir tür köpeklik (*kinism*) ya da karayergi değildi birilerinin sandığı gibi, parayla sanatı kışkırtıcı biçimde eşitlemesiydi. Serinkanlıydı acımasızca. (166) Sanatın para olduğu bir dünyada gerçek sanat nedir? Gerçek sanatçı kimdir, alımsatım gerçekliği dışında bir sanattan söz edebiliyorsak elbette. *“Derin düşünmek için zamanın olmadığı ve vaktin nakit olduğu bir dönemde estetik derin düşünceye kim inanır ki? Ekonomik açıdan varolma çabasının duygusal açıdan varolma çabasından daha önemli olduğu bir dünyada yaşam asla estetik bir olgu haline gelemez. Güncel olmakla övünen ve değişim için değişime inanan bir dünyada –her şeyin her şeye göre olduğu, hiçbir şeyin tam manasıyla kendisi olamadığı bir dünyada- sonsuz biçime olan inanç, kendini kandırmaktan ibarettir. Simülasyon dünyasında duyumsallığın, bilgisayar dünyasında aklın işi nedir?”* (171) Kısaca, bu ardçağcı dönemde sanat, zaman geçirmenin bir başka bunaltıcı yolu haline gelmiştir. (173) Jacques Barzun, ***Din Olarak Sanatın Yükselişi***'nde 19.yüzyılda, sanatın önceki dinlerin etkisinden kurtulanlar için tinsel (*manevi*) alana bir geçiş durumuna geldiğini söyler. Bugün sorulması gerekense sanat dininin neden etkisini yitirdiği, ya da sanatın neden artık tinsel alana yönelik bir geçiş olmadığıdır. (174) Barzun şöyle sürdürür: Sanatın tinsel olduğu gösterilebilir, sonucun gücü ve niteliğinin nedenle karşılaştırılamayacak denli büyük olduğu açıktır çünkü. Bu sanata yönelik tüm özdekçi (*maddiyatçı*) açıklamaların yetersizliğini de kanıtlar. (175) Gauguin önce duygu, sonra anlayış demişti, ama Warhol'un sanatında duyguya da anlayışa da yer yoktur. (176) Bu yüzden onun sanatı ölüm sanatıdır. Sanatında eleştirel bilinçten yoksundur, olsaydı *figür*leri insanileşirdi. Öncü (*avangard*) sanat bir zamanlar eleştirel, tinsel ve insancıl bir ayırım yaratmıştı (sahici bir ayım), çünkü günlük yaşamı yeterince doyurucu olmasa da değiştirerek, kimi zaman da yadsıyarak aşmaya yönelik bir şey öneriyordu (tinsel aşkınlığa duyulan varoluşsal arzu): bu özgürleşme sağlıyordu, bir anlamda kurtuluş. Günlük yaşama yabancılaşma sağlıyor, gündeliğe direniş böylelikle olanaklı oluyordu, çünkü toplumsal yabancılaşma toplumun aşılması için gerekli bir süreçti(r). Bu yüzden *“postsanat insanlığı ucuza satmış olmakla kalmaz, sanatın insanlaştırmacı potansiyelini de yok eder.”* (180) Kısa ömürlü kural (*norm*) ve değerler kaplar ortalığı. Kısa ömürlülük kuraldışı sapkın (*anomik*) toplumda var olan derin belirsizliğin doğrudan sonucudur. (182) ***“Değerlerin çoğulculuğunun, anlamların çokluğunun, günlük amaçların çeşitliliğinin yüceltilmesi ve kitle kültürünün içsel yaşamı kendi istediği şekilde yönetmesi her şeyin üzerini örter. Kişinin içsel yaşamı da kısa ömürlü normlara uymalıdır, o da her şey gibi kısa ömürlü görünmektedir.”*** (183)

Hulsenbeck'e göre, sanatın ölümü kitle toplumunda sürekli eğlenceyle karıştırılmasıyla ilgilidir. Şöyle der: *“Kitle insanı, nitelikle en küçük bir temas halinde olmadan, mükemmel bir yaşam sürülebileceğini, hatta atalarımızdan da daha uzun bir yaşam sürüleceğini kanıtlamaktadır.”* (185) Sanatçının görevi, yaratıcı niteliğin yaşamın önemli bir parçası olduğunu kanıtlamak. Ne yazık ki *“Dünya hidrojen bombalarının patlayışını iyimserlikle karşıladığı zamankinden daha az yıkıcı ya da az aptal bir yer gibi de görünmüyor.”* (186)

6. ATÖLYEYİ TERK EDİP YENİDEN YAPILANDIRMAK

Toplumdaki her şey o toplumun ekininin (*kültür*) bir parçasıysa toplum ve ekin sözcükleri birbirlerinin yerine kullanılabilir, zaten durum da onu göstermektedir. “*Eşsiz biçimde kültürel olan hiçbir nesne yoktur.*” (189) İnsan eğlence ile yaşama döndürülür, oysa eğlence, bildiğimiz gündelik yaşamın heyecan verici bir kılıfta yutturulmasıdır. Kalabalığa has olmayı erdemleştirir. “***Gösteri, modern yaşamın en büyük yalanıdır ve eğlence bu yalanı iletmenin ve yaşatmanın yoludur.***” (190) “***Her şeye rağmen anti-estetik, anti-imgelem, anti-bilinçdışı vb. ye karşın, ham olan toplumsal ve fiziksel malzemenin bilinçdışının yardımıyla imgelemsel saflaştırma yoluyla estetik açıdan aşkın sanata dönüştürülebileceğine inanan sanatçılar hâlâ vardır.***” (191) Ardçağcı sanata direnenlerdir onlar. Örneğin Alman Yeni-dışavurumcuları, soyut ve gerçekçi (*realist*) ressamalar: Sean Scully, Richard Estes, vb.

Bir sanatçının yapıtını ürettiği işlik (*atölye*) olmadan ‘başyapıt’ın hiçbir anlamı yoktur. Gürültülü sokaktan sonra işliklerin yazgısı ne oldu? Olan şu: Düşgücüne dayalı yaratıcılığı sokağın rastlantısal yaratıcılığı bastırdı.

Günümüz yeni işliğinde yaratılan sanat ne geleneksel ne öncü, ikisinin bileşkesidir. Eski ustaların tinsellik ve insancılığını (*hümanizm*), çağcı ustaların yeniliği ve eleştireliliği ile birleştirir: ***Yeni Eski Ustalar Sanatı.*** (197) Onlar eski resimlerde taze yaşam bulurlar. Onlar külleri taşıyan kupa değil, Zümrüdüanka kuşlarıdır. Güzelliği orada yakalarlar, ama çağcıl çirkinliği de, yani yaşamın çağcıl dönemde neredeyse doruk noktasına ulaşan çirkinliğine yönelik trajik anlayışı da feda etmezler. (200) Sanatsal biçim çünkü gerçekte, çirkinliği, toplumsal ve metafizik açıdan şeyleştirilmeden değiştirir, böylece çirkinlikten güzel(lik) doğabilir. Aslında çirkinliği örten, onun usdışılığını saklayıp kabul edilebilir kılan toplumsal ve metafizik katman sanatça ortadan kaldırılır. Bir şeyin içindeki usdışılığı ussallaştırmaz sanat, ama tüm kaçınılmazlığı ile varolmasına izin verir. O belleğin bir biçimi ya da dalıdır, toplumbilimlerin ya da metafiziğin değil. Yaşamın çirkinliğini toplumsal ve düşünsel açıdan anlamaya yönelik her çabanın çirkinliğin temellerinde yatan derin öznel kökleri göz ardı ettiğini gösterir. Yıkım ve ölüm hiçbir zaman yeterince öznelleştirilemez, çünkü bunlar öznenliğin ham olan noktalarıdır. Sanat, salt sunumsal dolaysızlığı ve çağrışımsal gücü nedeniyle öznel derinliğe hiçbir zaman tam bir biçim verilemeyeceğini, bu derinliğin sonul olarak bir kerede açıklanamayacağını gösterir. Öznenlikteki küçük ayrımları (*nüans*) kaydeder, çünkü öznenliğin var olduğu *şeyleştirilemeyen an*’da var olur, oysa us, zamanı şeyleştirerek zamansallığa ilişkin tüm izlerinin ve beraberinde öznel öneminin de yitmesine yol açar. Kendi kendinin yıkımıyla (ölümle) karşılaşan benlik, yokluğu ayımsadığı için duygularını yönetemez olur, usunu yitirir. Ama sanat sayesinde bu desteği alabilir, bununla (yani ölümle, yoklukla) baş edebilir insan. Bu tam bir aydınlanma sağlamasa da yaşamın belli sınırlar içinde boşuna olmadığını gösterebilir. (203) Yaşamın yıkıcı (*travmatik*) çirkinliğine karşı sanatı değil de saf usu savunmak yetersiz kalır, çünkü çirkinliğe karşı tinin bir parçasıyla değil tümüyle savunma yapılması gerekir. Oysa hiçbir kuram çirkinliğe karşı doğrucu (*adil*) olamaz. Bunun en iyi, biricik yolu güzel sanatla varlığımızı buluşturmak, özdeşleşmektir. (204) “*Bir başka deyişle, yıkım ve ölüm sanatta artık yaşama ilişkin o çıplak gerçek olmaktan çıkmış, estetik bir kılıfın ardında gizli bir gerçek haline gelmiştir. Bu kılıfı yaratabilmek için yine de yıkım ve ölüm belirli ölçüde mesafe almak gerekir. Böylece estetik açıdan bakıldığında, artık yıkım ve ölümün her şeyin üzerindeki o korkunç gölgeleri hissedilmeyecektir (...) Bizi kurban yerine koyma güçleri azalır.*” (204) Bilinçdışındaki çekiciliğini açığa çıkararak

yıkım ve ölümün çekiciliğini azaltır sanat. Bir direnç noktası (hatta başlangıç niye olmasın-zzk) oluşturur. (205)

(2007)

TZVETAN TODOROV (1939, Bulgaristan- 2017, Fransa)
BERTRAND FOCCROULLE (1953, Belçika)
ROBERT LEGROS (1945, Belçika)



Todorov, Tzvetan/ Bernard Focroulle, Bernard/ Legros, Robert;
Sanatta Bireyin Doğuşu (2005), Çev. Esra Özdoğan
Yapı Kredi Yayınları, Birinci Basım, Haziran 2011, İstanbul, 111 s.

College de Philosophie'nin Mayıs 2002'de konuyla ilgili oturumunun sunumlarını derleyen kitapta Todorov ve Focroulle bildirileri, bireyin resim ve müzikle ortaya çıkışını irdeliyor. Legros bireyleşmenin felsefi nedenlerini anımsatarak konuyu antropolojik bir bağlama yerleştiriyor. Sonundaki küçük söyleşiyle aydınlatıcı, düşündürücü bir çalışma.

(2015)

*

Todorov, Tzvetan; Ya Sanat Ya Hayat (L'Art ou la vie! ,2015),
Çev. Aziz Ufuk Kılıç,
Sel Yayınları, Birinci basım, Ekim 2016, İstanbul, 112 s.

(2018)

JACQUES RANCI RE (1940, Cezayir-Fransa)



**Ranc re, Jacques;  zg rle en Seyirci (2008),  ev. E. Burak  aman
Metis Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2010, İstanbul, 122 s.**

Fransız düşünür Rancier'nin bu küçük çalışması benim için yaratıcı, ufuk a an bir okuma oldu açıkçası. 'Seyirci paradoksu' dediği şeyden hareketle seyretmeyi, bakmayı çözümlüyor yazar. Ona göre özgürleşme; söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların baskılama (tahakküm) ve boyun e dirme yapısına ait olduğunu anlamamızla ba lar. Bakma da konumların dağılımını onaylar ya da d n   t r r çünkü eylem kipinde. Seyirci de eyler, gözlemler, seçer, kar ıla tırır, yorumlar. Başka şeyle ilişkiler. Karşısında duran şiirin   geleriyle kendi şiirini kurar. "Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya." (18) "Cahil hoca paradoksunun anlamı budur: Öğrenci, hocanın kendisinin de bilmediği bir şeyi öğrenir hocadan. Öğrenci, bunu kendisini araştırmaya zorlayan ve bu araştırmayı teyit eden hocalık becerisinin etkisiyle öğrenir. Fakat   rendi i şey hocanın bilgisi değildir." (19) Edimle (icra) seyirciye aktarılan, sanatçının bilgisi ya da ruh hali değildir. Nedenle sonuç   de li ini kıran 'o üçüncü şeydir icra.' (20) Altını  iziyorum: "** lkin radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak bölgeler arasındaki sınırları reddetti imizde yeni bir şey   renmemize imkân veren başlangıç noktaları, Dörtyol ağızları ve kav aklarla dolar her yer. Seyircileri oyuncuya, cahilleri bilgine d n   t r memiz gerekmez illa. Cahilde i  başında olan bilgiyi ve seyirciye özgü etkinliği teslim etmemiz gerekir bunun için. Her seyirci zaten kendi hik yesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hik yenin seyircisidir.**" (22)  zg rle me sözcüğü; eylemde bulunan ile izleyen, birey ile kolektif yapı  yesi arasındaki sınırın belirsizle mesini anlatır. Uzam (mek n) ve zaman, emek ve boş zaman paylaşımı şimdi ve burada yeniden yapılandırılır.    nc  yol, neden sonuç ba ının kendini ve aptalla tırma mantığını destekleyen varsayımların i leyi ini sorgulamayı hedefler. Bir  yk  (hik ye) anlatımıyla, bir kitabın okunu uyla veya bir imgeye bakmakla eşit saymak için tiyatro sahnesine yorulan (atfedilen) toplulukçu g   ve ya amsallık ayrıcalı ını (imtiyaz) geri almayı  onerir. Yani tiyatro sahnesi yeni bir eşitlik sahnesine d n  meli. Çünkü tüm yorumlarda bildi imizi bilmedi imizle ba larız, hem yeteneğini sergileyen yorumcu (icracı) hem de yeteneklerini yeni bir bağlamda inceleyen seyirciler olmak. " zg rle mi  bir topluluk, bir hik yeciler ve tercümanlar topluluğudur." (26)

Ranciere'e göre, gerçekliği görüntüye d n   t recek hiçbir düzeneğin (mekanizma), tüm arzu ve enerjiyi midesine indiren bir canavar ve yeniden kurulması gereken yitip gitmiş bir toplumun olmadığı varsayılmalı. "Var olan şey ise sadece her yerde ve her zaman ortaya çıkabilecek uyuşmazlık sahneleridir. Uyuşmazlık da,

duyumsanabilir olanın özel bir düzenlemesi demektir – görünüşlerin altında saklanan bir gerçekliğin ve apaçıklığını herkese kabul ettiren bir verinin tek bir sunuş ve yorum rejiminin olmadığı düzenleme. Her durumun kendi içinden çatırdarak başka bir algı ve anlam rejimiyle yeniden yapılandırılmaya müsait olması demektir uyumsuzluk. Algılanabilir ve düşünülebilir olanın peyzajını yeniden yapılandırmak, mümkün olanın sınırlarında bir değişiklik yapmak ve yetenekle yeteneksizlikleri en baştan paylaşmak anlamına gelmektedir. Uyuşmazlık, algılanmış olanın, düşünülebilir ve yapılabilir olanın apaçıklığını ve ortak dünyanın koordinatlarını algılamaya, düşünmeye ve değiştirmeye muktedir olanların bölüşüm düzenini yeniden tartışmaya açar. Siyasal özneleştirme süreci de nitekim bundan ibarettir: Mümkün olanın yeni bir topografyasını çizmek üzere, verili olanın birliğini ve görülür olanın apaçıklığını yıkan, hesaba katılmamış yeteneklerin eylemi. Kolektif özgürleşme tasavvuru, genel bir egemenlik altına alma anlayışı değil, uyumsuzluk sahnelerine yapılan yetenek yatırımlarının kolektifleştirilmesidir. Kolektif özgürleşme tasavvuru, alelade bir insanın yeteneğinin, yani niteliksiz insanların niteliğinin işlenmesidir. Söylediğim gibi, bunlar mantıksız varsayımlardan başka bir şey değil. Bununla birlikte, sonu gelmeyen o fetişleştirilmiş teşhir etme çabasındansa ya da canavarın sınırsız gücünün bir türlü bitmeyen ispatındansa, bu kudretin incelenmesinde araştırılıp keşfedilecek daha fazla şey olduğunu düşünüyorum.” (46) Bu alıntıya ekleyebileceğim şey belki Derrida, biraz Foucault olabilir ama Ranciere yorumunu açıkçası oldukça yaratıcı buluyorum. Ayrıca Ranciere’in bu düşünürlerle ilişkisini de bilmiyorum.

Temel-etik ne olabilir sorusuna düşünürün yanıtı; düşüncelerin artık temsil edilen bedenler veya görüntüler tarafından taşınan, ders veren nesneler olmaktan çıkıp topluluğun oluş tarzları olarak doğrudan geleneğe dönüşmeleridir, biçiminde. “Bu model, sanatın bir hayat biçimine dönüştüğü düşüncesiyle, modernlik dediğimiz şeye de bugün hâlâ eşlik etmektedir.” (52) Ranciere’in geldiği yerde ‘estetik kopuş’ kavramı öne çıkıyor ve ona bağlı özel bir etkileycilik biçimi: “Duyumsanabilir formlarla bu formlarda bulabileceğimiz anlamlar ve doğurabilecekleri sonuçlar arasındaki bir tutarsızlık ve bağlantısızlıktan kaynaklı bir etkileycilik. Bir başka deyişle: uyumsuzluğun etkileyciliği.” (57) Buradaki uyumsuzluk, düşünce (fikir) ya da duygu çatışması değil, türlü duyusal rejimleri arasındaki çatışma: **“Estetik ayrılık rejiminde, sanatın politikaya temas ettiği nokta burasıdır. Çünkü politikanın merkezinde de görüş ayrılığı durur. Öncelikle politika, iktidarın uygulanması veya iktidar mücadelesi değildir. Çerçevesi de önce yasalar ve kurumlarla belirlenmez (...) Politika, ortak nesnelerin tanımlanmasına imkân tanıyan duyumsanabilir çerçeveleri yeniden yapılandırma etkinliğidir.”** Doğal düzenin duyumsanabilir apaçıklığını bozar politika. İktidar ilişkilerini öngören polis düzenini bozan pratiktir. **“Tersinden de olsa Platon bize şunu öğretir: Mekânın ve yeteneklerin- ve yeteneksizliklerin- bölüşümünde bir çatlak ortaya çıktığında başlar politika.** Başka bir şey yapmaya zaman bırakmayan işin/çalışmanın görünmez mekânında kalmaya yazgılı varlıklar, dünyada görülmeyeni gördürmek amacıyla, ya da bedenlerin çıkardığı bir gürültü gibi anlaşılan şeyi, ortak olanı tartışan söz olarak duyurmak amacıyla ortak bir dünyayı bölüşen kişiler olduklarını ilan etmeye vakit ayırabildiklerinde başlar politika.” (57) Bağlamı hep yeniden tartışmaya alan Ranciere yordamı Badiou’vari bir tümcülükle şöyle sürdürüyor: “Bir de bu çerçevede, görünür ve ifade edilir olanan işaretlerini değiştirmeye, görülmemiş olanı gördürmeye, çok kolayca görüneni başka biçimde gördürmeye, bağlantısı olmayanın bağlantısını kurmaya, algıların duyusal dokusunda ve duyguların dinamiğinde çatlaklar açmaya niyetli sanatçıların stratejileri vardır. Kurmacanın işi budur. Kurmaca gerçek dünyaya karşıt olan hayali bir dünyanın yaratılması değildir. Uyuşmazlıklar

meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri ya da ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirme, görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma çalışmasıdır kurmaca. Bu çalışma temsil edilebilirin koordinatlarını değiştirir, duyumsanabilir olayları algılayışımızı, öznelerle ilgilendirme tarzlarımızı, dünyamızın olaylarla ve figürlerle dolu olma şeklini değiştirir. Bu anlamda, modern roman, deneyimi belli bir demokratikleşmeye tabi tutmuştur. Klasik kurmacaya hâkim olan özneler, olaylar, algılar ve olay zincirleri arasındaki hiyerarşiyi yıkan modern roman, herkes için mümkün hayat biçimlerinin yeni baştan bölüşülmesine katkıda bulunmuştur. Fakat deneyimi yeniden tarif etmeye dönük bu mikro-politikalar ile politik ifade kolektiflerinin inşası arasında belirlenmiş bir mütekabiliyet ilişkisi yoktur.” (62) Böylelikle, karşılıklılık bir yana, düşünürün genelde tarihsiz tarihçilerin düştüğü bir yanılgısına tosuyoruz (Yani ben tosuyorum.) Küresel ölçekte ucuz bir söylem (retorik) burada da uzaktan etkisini gösteriyor. Sorun Foucault’da. Erki zamandan soyutlamak, erksizliğin erkleşmesi ya da tersi eytişmeyi gözardı etmek, tam da Ranciere’in vaaz ettiği ve eleştirdiği gibi konumdan (bugün, buradan...) geçmişe ya da alıntıda olduğu gibi klasiğe bakmak, tarihsel olgunun kanlı canlı, yaşayan yanını görmemizi ciddi biçimde ketler. Orada *şimdiden* referanslı yerleşik bir erk basamaklanmasından başka bir şey göremeyiz. (Yazık olur!) Bağlamla didişmek ya da bağlamdan oynamak (öğelerin yerinden oynaması, ateş üstünde kızdıkça sıçrayan kestaneler gibi) bize saltık demokratik bir savunma alanı sağlar görüşünü (bu çağcılardı, postmodern bulamacı) yanlış ve tehlikeli buluyorum, genelde bağlam içi bağlam meselesini kendi dünyagörüşümün halkaları gibi kavıyor olsam da. Elbette Ranciere’i yanlış anlıyor olmayı yeğlerim. Dolayısıyla iş gelip eğretileninin (metafor) erki bir töz olarak taşıyıp taşımadığına kilitleniyor, yazarın mantığı kaçınılmaz sonuca ulaşıyor: “*Bugün kûratörlerin retoriğinde çok sık karşılaştığımız metafor kavramının kavramlaştırmaya çalıştığı şey; duyumsanabilir bir biçim düzeneğinin anlamının tezahürü ile bu anlamın somut gerçekliği arasında bulunması istenen özdeşliktir.*” (68) Ben de soruyorum: Burada bir haksızlık yok mu?

Sanatın dışında kalacak bir gerçek dünya olmadığına göre sanat politikası, kendi alanı dışındaki *gerçek dünyaya* müdahale edemez. Duyuma gelmiş ortak kumaşın (arakesit, yapıt, vb.) üzerinde estetik politikası ile politika estetiği buluşur, kıvrım yapar. Gerçek, bir kurmaca yapımıdır, yani görölürün, söylenirin, edilirin düğümlendiği uzamın yapımı. Bu nedenle kendini gerçek gibi, gösteren gerçeğin yerine geçiren şey egemen, uzlaşımsal kurmacadır (bir erk dayatması). Politik eylem olarak sanatsal kurmaca da bu gerçeği didikler, tartışmalı (polemik) biçimde parçalayıp çoğaltır. “*Yeni özneler icat edip yeni nesnelerle gündelik verilere dair başka türlü bir algı ortaya çıkaran politikanın işleyişi de kurmayacaya dayalı bir işleyiştir. Aynı biçimde sanatın politikayla ilişkisi de kurmacadan gerçeğe geçiş değil, kurmaca üretmenin iki farklı biçimi arasında kurulan bir ilişkidir (...) Sanat pratikleri görülür, söylenilir ve yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur.*” (71) Yukarıdaki alıntı Ranciere’in neden önemli olduğunu da gösteriyor böylelikle. Benim eleştirdiğim şey politikayla estetiği kurmaca temelinde yakınlaştırması değil kesinlikle. Ben de bunu bireye ve gündeliğine (edimsellik, faillik) değin uzatarak yeniden düşünüyorum zaten (Kendimi bildim bileli hep böyle düşündüm aslında.) Tam burada eleştiri devreye girecektir. Eleştirel çalışma, yani ayırım çizgilerini konu alan çalışma, kendi uygulamasına (pratik) ilişkin sınırları inceler, ancak kendi etkisini öngörmeyi (erkleşmeyi demek istiyor sanırım) yadsır; bu etkinin üretilmesini sağlayan estetik ayırımı da hesaba katar. (Seyircinin edilgenliğini ortadan kaldırmak yerine, etkinliğini yeni bir gözle inceler.) (72) “*Eleştirel bir sanat, politik etkisinin estetik uzaklıktan,*

mesafeden geçtiğini bilen sanattır. Bu sanat öyle bir etkinin garanti olmadığını, her zaman için karar verilemeyen bir tarafı olduğunu bilir. Fakat bu karar verilemeyi düşünüp onunla iş yapmanın iki yolu vardır. İlki onu, karşıtların birbirine denk olduğu bir dünya hali gibi algılayıp bu denkliğin serimlenmesini yeni bir sanatsal ustalık fırsatı gibi görmektir. İkinci yolsa, karar verilemez tarafta birçok politikanın iç içe geçtiğini bilerek bu giriftliğe yeni çehreler vererek gerilimlerini araştırmak, böylece mümkün olan şeylerin dengesini ve kabiliyetlerin bölüşümünü değiştirmektir.” (77)

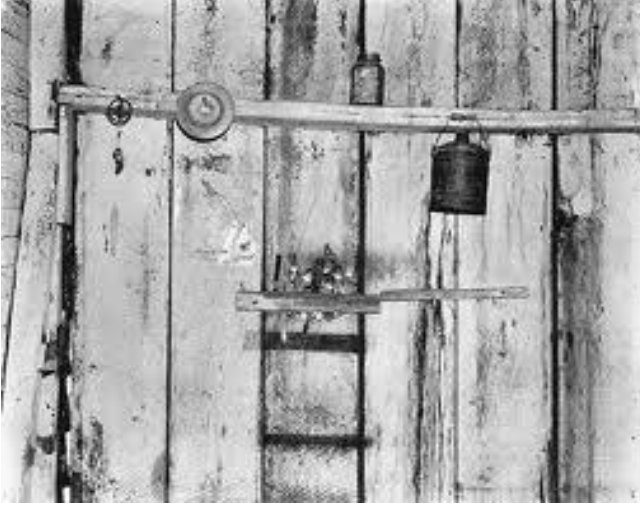


Murillo

Ranciere, '**Katlanılmaz Görüntü**' başlıklı bölümde, görüntü bir şeyin kopyası değil, diyor. Görünür ile görünmez olan, görünür ile söz, söylenen ile söylenmemiş olan arasında oynanan karmaşık bir ilişkiler oyunudur. Bir reproduksiyondan ibaret olamaz. *“Görüntü, bir görüntü zincirinde meydana gelen bir başkalaşma bir bozulmadır her zaman, sırası gelince o görüntüyü de bozan bir başkalaşma. Ses de, görüntünün görünür formunun karşıtı, görünmez olanın tezahürü değildir.”* (87) Katlanılmaz gelince, en başta bu kavramı yerinden etmek gerekiyor düşünürü göre. Kurbanı göstermek/göstermemek meselesine indirgeyemeyiz konuyu. *“Kurbanın, görünür olanla ilgili belli bir bölüşüm rejiminin parçası olarak kurulmasıdır. Hiçbir görüntü tek başına çıkmaz karşımıza.”* Her görüntü, temsil edilen bedenlerin konumunu (statü) ve ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen belli bir görünürlük düzeneğine aittir. Mesele, şu ya da bu düzeneğin ne tür bir dikkati uyardığıdır. (91) *“Mesele, gerçeklik ile görünüşleri arasında bir karşıtlık kurmak değil; başka gerçeklikler, başka sağduyu biçimleri, yani başka uzay-zamansal düzenekler, başka kelimeler ve şeyler, biçimler ve anlam ortaklıkları oluşturmaktır.”* (94) Niye, sorusunu, izleyen sayfalarda yanıtlamasını bekliyorum bu durumda Ranciere'in. Oluşturma işi bir kurmaca işi, bunu anlıyoruz. Sözcük ile görünür biçimler, söz ile yazı, burası ile başka yer, etkilenme ve anlam verme biçimleri olarak... Görüntü bize ne tür insanları gösteriyor ve hedef alıyor, ne tür bir bakış ve anlayış bu kurmacayla yaratılıyor? Asıl soru bunlar... (94) (**Bkz. Jean-Luc Nancy'nin Abbas Kiyorüstemi çözümlemesi.**)



Gardner



Walkers

Barthes'ın fotoğraf yazılarında *punctum* ve *studium* karşıtlığına değinen Ranciere, estetik niteliğe odaklandığı ve Walker Evans (**Bud Field'in Evinde Mutfak duvarı**, 1936), Alexander Gardner (**Lewis Payne'in Portresi**, 1865), vb. fotoğraflarını örneklediği bölümde bizi uyarır. Stil ya da çerçeveleme çalışmasıyla bir konuyu yüceltme değildir mesele. Sıradan olana sanatsal bir yan eklenmez. Tersine bir eksil(t)medir sözkonusu olan. “Cümlelerin ya da çerçevenin nötrleştirilmesi, toplumun verdiği kimliklerin özelliklerini belirsiz bırakır. Demek ki bu belirsiz bırakma, görünmez olmaya çalışan sanatın ürettiği bir sonuçtur. Görüntü çalışması, sanatın gayrişahsiliğiyle yakalar toplumsal sıradanlığı; onu belirlenmiş bir karakterin veya durumun basit ifadesi haline getiren şeyi ondan geri alır.” (107) Sıradanla kişisel olmayanın (gayrişahsi) ilişkisinde söz konusu olan ‘düşüncelilik’i aynı zamanda Flaubert’le örnekleyen yazar, Murillo’nun resmini (**Dilenci Çocuklar**, 1645-55) öne çıkarır bu bağlamda. Tüm bu örneklerde öne çıkan ve yapıtları değerli kılan şey, düşünce, sanat, eylem ve görüntü arasında oluşan konum (statü) değişikliğidir, yani adını koyarsak “*temsili sanat rejiminden estetik rejime geçişe işaret eden değişim*.” (109) Yani artık estetik kopuş için üçüncü bir yol tasarlayabiliriz. Görüntü doğrudan varoluş (mevcudiyet) içinde ortadan kaldırılmayacak ama eylemin birleştirici gücü sayesinde özgürleştirilecek. Düşünülür olanın duyumsanabilir olanla bağının koparılması değil, yeni bir değişmece (mecaz, metafor) konumuna geçiş. Belki yukarıdaki sorunun gizli yazar yanıtı bu düşüncede saklı. Klasik değişmecede, iki anlam birleşir, yani duyumsanabilir varoluş ile bir anlatımın (ifade) yerine bir başkasını geçiren yerdeğiştirme (ikâme) işlemi. Ama estetik yapıda değişmece, iki anlatımın yer değiştirmesi değildir. Belirlenmiş bir ilişki olmaksızın birbiriyle iç içe geçmiş iki anlatım biçimini anlatır aslında. (110) Düşüncelilik, eylem mantığını

bozmak için oradadır, bir yandan duran eylemi sürdürür, öte yandan her türlü sonucu askıya alır. Kesilmiş olan şey, anlatıyla anlatım arasındaki ilişkidir. (111) Bir tür karmaoluş, heterojenez (Deleuze) Ranciere'e göre. Bir anlatım rejimi örtük olarak bir başka anlatım rejimindedir ve görüntünün düşünceliliği budur. Abbas Kiarostami'nin filimleri en iyi örneğini oluşturur bunun, yani sinema, fotoğraf, şiir arasında kalışın. Yine çok önemli bulduğum bu düşüncesini ilerleten yazar, yazın gibi sinemanın da olay silsilesinin zamansallığıyla kopukluğun zamansallığı arasındaki gerilim sayesinde ayakta durduğunu ileri sürer. Video ise bu gerilimi genelde ortadan kaldırmaktadır. (113) *"O halde görüntünün düşünceliliği dediğimiz şey, fazlasıyla saf olan biçimi veya fazlasıyla gerçeklik yüklü olan olayı kendilerinin dışına çıkaran iki işlem arasındaki bir ilişkidir. Bir yandan bu ilişkinin biçimi sanatçı tarafından belirlenir. Öte yandan, bu ilişkinin ölçüsünün tek belirleyicisi seyircidir; bilişimsel 'maddeyle' bir yüzyılın sahneye konuluşunun dönüşümleri arasındaki dengeye gerçeklik verebilecek tek şey onun bakışıdır."* (115) Ranciere sonuçta Kant'ın 'estetik idealar' sanatını, değişmece kavramını genişleterek düşündüğünü yazar, ekler: *"Nasıl fotoğraf veya sinema vaktiyle görüntü ve sanatın sonunun geldiğini göstermiyorduydu, bugün de bir bütün olarak bilgisayarlar, sentetizörler ve yeni teknolojiler böyle bir sonu işaret etmiyor. Estetik çağın sanatı, her medyanın kendi etkisini diğer medyanınkiyle harmanlamayı, onların rolünü üstlenebilmeyi öneriyor, tükettikleri duyumsanabilir olanakları yeniden canlandırarak, yeni mecazlar yaratabilmeyi öneriyor; bu imkâna oynamaktan vazgeçmiyor. Yeni teknik ve medya bu dönüşümleri daha önce görülmemiş imkânlarla donatıyor. Görüntü, düşünceli olmaktan o kadar çabuk vazgeçmeyecektir."* 119)

(2013)

*

Rancière, Jacques; Estetiğin Huzursuzluğu. Sanat Rejimi ve Politika (Malaise dans l'esthetique, 2004), Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları, Birinci basım, 2012, İstanbul, 137 s.

(2018)

FRANK LENTRICCHIA (1940, ABD) JODY McAULIFFE (1954, ABD)



Lentricchia, Frank / McAuliffe, Jody; Katiller, Sanatçılar ve Teröristler (Crimes of Art and Terror, 2003),
Ayrıntı Yayınları, Birinci basım, 2004, İstanbul, 208 s.

İkilinin (ABD) 11 Eylül ikiz kuleler saldırısını izleyen yılda (2003) ele aldığı yapıt, sanatın coşumculuktan (*romantizm*) bu yana özellikle, hiç de masum, ellerinin temiz olmadığını savlıyor. Yıkıcılığı sanatının amacı sayan sanatçı ve yapıt örnekleriyle (yer yer parlak çözümler de yaparak) şiddetin sanatla sandığımızdan daha yakın durduğunu belirten çalışma, William Wordsworth, 'Unabomber' (Theodor John Kaczynski), Don deLillo (*Mao II*, 1991), Norman Mailer, Fyodor Dostoyevski (*Suç ve Ceza*, 1866), Martin Scorsese (*The King of Comedy*, 1982), Bret Easton Ellis (*Amerikan Sapiğı*, 1991), Joseph Conrad (*Karanlığın Yüreğı*, 1902), John Cassavetes (*Shadows*, 1958), Thomas Mann (*Venedik'te Ölüm*, 1912), Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979), Jean Genet (*Hizmetçiler*, 1947; *Balkon*, 1957; *Paravanlar*, 1961), Frederick Douglas, Hermann Melville (*Bartleby*, 1853), J.M.Sygne (*Babayiğıt*, 1907), Thomas Bernhard (*Wittgenstein'in Yeğeni*, 1982), Heinrich von Kleist örnekleri üzerinde yoğunlaşıyor.

(2006)

MARIO PERNIOLA (1940-2018, İtalya)



**Perniola, Mario; Sanat ve Gölgesi (*L'Arte e la sua ombra*, 2015),
Çev. Kemal Atakay,
İletişim Yayınları, Birinci basım, 2015, İstanbul, 118 s.**

(2018)

DANIEL ARASSE (1944-2003, Fransa)



Arasse, Daniel; Yakın Bakış. Resim Okumaları (On n'y voit rien, 2000), Çev. Orçun Türkay, MetisYayınları, İkinci basım, Nisan 2016, İstanbul, 144 s.

(2018)

ZEHRA İPŞİROĞLU (1949, Türkiye)



**İpşiroğlu, Zehra; Alımlama: Yazın (2001),
Papirüs Yayınları, Birinci basım, 2001, İstanbul, 160 s.**

İpşiroğlu'nun *alımlama estetiği* üzerine dizi yapıtlarından ikincisi: *yazın alımlama*. Ne yazık ki doyurucu ve yeterli bulamadım. Yalnızca Zehra İpşiroğlu'nun kişisel alımlama deneyimlerinin (üstelik de tartışmalı) bir sergilemesi olarak görüyorum kitabı.

Belli biçim, akımlara *değer yüklemesi yapması* (*postmodernizm* örneğin) bence önemli bir yanlış.

(2000-2005)

FRANCE FARAGO (1950, Fransa)



**Farago, France; Sanat (2003), Çev. Özcan Doğan
DoğuBatı Yayınları, Birinci Basım, Eylül 2006, İstanbul, 294 s.**

Farago'nun düşüncelerinin kaynağından hoşlanmasam da bu kitabı önemsiz kılmıyor. Bir felsefeci olarak kimi estetik ulamların felsefe tarihi içerisinde ilerletilmesini, tartışılmasını sergiliyor.

Giriş bölümünde tezlerini özetliyor Farago. Yirminci yüzyılla birlikte bir 'temsil krizi' yaşanmıştır. Gösterenle gösterilen arasında uyumsuzluk. Soruyor: '*Peki o halde sanat nedir ve sanatın "yansıttığını" iddia ettiği gerçek nedir?.. Kesin olan şu ki, temsil üzerine düşünüldüğü andan itibaren, temsilden vazgeçilmiştir.*' (13) Yazara göre benzer bir kriz (temsil krizi), perspektifin reddedildiği, Ortaçağ'a geçilirken de yaşanmıştır. '*He halükarda, modernitenin bizlere hatırlattığı şey, sanatsal etkinliğin temelinde yatan başlıca iki eğilimin olduğudur: Görülür olanı görmek ve aşmak.*' (15) Modernitenin tek yaptığı bunu bize yeniden ahımsatmak. Çünkü bu düalete değildir. Kuşkusuz temsil sorunu 'yaratım' sorunuyla doğrudan ilişkilidir.

I. Bölüm: Temsil ve Görüntü

Tua res agitur (Oynayan senin hikayendir). Ama sanat özü itibarıyla paradoksaldır. Gerçeği söylemek için yalan söylemek, yani göstermek üzere gerçeğe aracılık etmek için "yalan söylemek" (28) '*Geleneksel temsili yani hissedilen varlığın ifade edilmesini mümkün kılan şey bir ön-temsil düşüncesidir.*' (29)

II. Bölüm: Antikite'de Sanat Düşüncesi: Taklidin Estetiği

Platon'a göre, gerçek sanatta, kopya modele (arketip anlamında) indirgenemez olmalı. Kopyayla model arasında her zaman mesafe vardır. Taklit daime bir heterojenlik içerir. Sanatçı yalnızca imge üretir, ide'ye ulaşamaz. Platon bilgisinin son noktası, her türlü temsilin ötesinde iç varlığı veren sezgisel düzeydir. Sanatın taklit ettiği şey varolmayan bir şeydir. Bir varlığı değil de bir yokluğu taklit ediyoruz. Sanatçı yalnızca 'imge' yaratabildiği için, gerçek bilgi sanatçı için yasaklanmış olarak kalır. (39) Platon için sanat, sadece göndergesine olan mesafe içerisinde gerçekleşebilir,

zira kusursuzluk ideali, her halükarda, idenin saflığıyla bağdaşmayan bir özdeğe çarpar. *‘Eserin özgül sanatsal karakterini mümkün kılan şey, sanatçının algıladığı şekliyle öze ilgili kişisel bir ifade, özel bir duyarlılıktır. Platon modelin ölçülerini ve renklerini olduğu gibi alan kopyayı tercih eder.’* (48)

Aristo’ya gelince, o, *‘estetik duyguda, yasalara indirgenemeyen, öngörüleemeyen, mantıkdışı ve gizemli bir şeylerin olduğunu görememektedir.’* (53)
[Sanırım Farago da, ağzındaki baklayı burada çıkarıyor-ZK]

III. Bölüm: Plotinus ve Geç Roman İmparatorluğu:Estetiğe Yön Veren Mistik

Plotinus, zihnin, görünün kaynaklarına, ışığa, Bir’e yöneldiğini söyler. (**Güzellik Üstüne, Ennaedes VI**) Zihinsel alana ait nesneler “gerçeklik ve güzelliklerini Bir’den alırlar” ve Saltık göndergesinin dışında söz konusu ilişkiler metrik ilişkilerdir. Bunlarsa gerçek anlamda birer İde, yani doğanın yüreğinde işleyen bir form, arketipler değildir. *‘Mutlak bir ilkeden doğdukları düşünülmedikçe, İdeler gerçek olarak görülemezler ve estetik heyecan yaratma, duysal algının nesnesi olan nesnelerin güzelliğini ortaya çıkarma yeteneğine sahip olamazlar.’* Bunu elde etmek içinse ruhun arınması ve öznenin ışığa yönelmesi gerekir. *‘Ruhun güzelliği algılayabilmesi için, önceden güzelleşmiş olması gerekir, zira ruh duyumsanabilir dışsallığa ve çoklu isteklere bağlı olduğu müddetçe, estetik zevk ve heyecan belirsizlik tehlikesiyle karşı karşıyadır’* Tutkusallık, belirsiz, karmaşık bu saf olmayan heyecan, yükselmeyi sağlamaz, düştüğümüz yere bizi sınırsız bağlar. *‘Bu tutsaklığa düşme tehlikesinden kurtulmak için, cisimsel güzelliğin sadece imgelere (eikinos), izlere (ichne) ve gölgelere (skiai) bağlı olduğunu bilmek gerekir. Narsis’in kaderini paylaşmak istemiyorsak, duyumsanabilir tarafından yutulmak istemiyorsak, imgelerden o imgelerin yansıttığı gerçekliğe geçmek gerekir’.* (58) Bölünen ve doğaya yayılan şeylerin karşısında, boyutları ya da alanı olmayan ama tüm varlıkları araç olarak kullanan bütünsel ve bölünmez bir öz bulunmaktadır. Sonuçta bu öz’den (kök) düşüş, vecd ile yükselme ve kaynağa dönüşle tersine çevrilmelidir. Çizgiler merkezden çıkar ama onu terk etmezler. Gerçekte (ve bağlı olarak) bizler tüm özleri içimizde barındırırız, algılayamayışımızın nedeni, dışsal dünyaya ilişkin duyumsamanın engel oluşturmalarıdır. Arzu nesnesi, ne denli aşkın olursa olsun, arzulayan özneye içkindir. *‘Böylece arzu aracılığıyla, ruh, doğduğu şeyle birleşir.’* (64) Sanat, görünür nesneleri doğrudan taklit etmez, doğal nesneyi ortaya çıkaran nedenlere uzanır. İçsel olarak tanrıya ulaşmayı sağlayan bir yoldur, ki tanrının barınağı insanın içsel boyutudur. Böylece Plotinus insanı doğrudan Tanrıya ulaşmaya çağırır. **“Tanrı hiç de uzak değil ve sen ona ulaşmayı başaracaksın.”** (66)

Geç Ortaçağ’da gerçek büyüklüğü ve mesafeyi verme kaygısı, **bütün ayrıntıların** ve **gerçek** renklerin imge üzerinde gösterilmesini gerektirmektedir. Bu gerçeklik kaygısı kısaltımları, geometrik ve açık perspektifi dışarıda bırakmaktadır. Grabar’a göre, geç antikite sanatı tam da bunu yapmaktadır. Yani, Zekayı yansıtmaya çalışan imgede, derinliğin ve gölgenin göz ardı edilmesi, devre dışı bırakılması gerekir, imge bir bütün olarak ışık alır ve gölgesiz renkli düzey olarak tasarlanır. Işık (köken) kaynağı tekdir ve her noktada aynıdır. Böylece Geç Roma’da gölgesiz tekdüze renklerden oluşan (aplat) resimler ortaya çıkmıştır ve plotinus bu resimlerde, ‘kromatik ve parlıtlı formu, Nous’un (Zeka) imgesini betimleme denemelerini sevinçle karşılaşmıştır. (68)

Uzam ve dışsallık ortadan kalkar, tinselleşmiş bir madde anlayışı ve ışığın geçişimi öne çıkar. Anlıksal görü (Bakışın asketizminin ürünü olan) içe yönelimle,

içsellikte eritilmelidir. Akılla kavranabilirin temaşa durumu bir ben bilinci yaratmaz, ama tüm etkinliğimiz temaşa nesnesinde yoğunlaşır. Ona dönüşürüz: **“Görünün bilincinde olarak görmek istiyorsak, görüden yeteri derecede uzaklaşmak gerekir, ama görüye dönemeyecek ve yeniden görüye dalmayacak kadar uzaklaşmamak gerekir. İşte bu karşılıklı ayrılma ve birleşme hareketiyle, bütünü içerisinde erime durumunun bilincine varırız, ki bu ideal bir anlıksal temaşanın en büyük amacıdır”** (Plotinus, 71) İçsel yoğunlaşmayla, dünyaya ait imgeyi düzeltir, onu maddeden kurtararak, duyumsanabilir evrende gerçekleştirilen bir güzel-değişimle, kusursuz güzelliğe denk düşen yeni bir *imago mundi* elde ederiz. Sanat, Plotinus’a göre, ‘taklit ettiği modeli barındıran’ bir ‘bilgelik’ içerir. Bu ‘sezgisel bilme’nin konusudur. Bir ve bütünsel olan sezgisel bilme. Zeka aracılığıyla gerçekleşen vizyon, gerçeğin (sezgisel) bilinmesine götürür ve bu düşünme aracılığıyla değil, **“zekanın doğuşundan önce varolan, anlatılmaz ve anlaşılmaz bir tür dokunmayla ya da temasla”** gerçekleşir. ‘Plotinus’a göre sanat, metafizik bir deneyim için çıkış noktasıdır; sanat eserinin yansıtmakla yükümlü olduğu dünyanın Anlığıyla gerçekleştirilmek istenen temasın başlangıcıdır.’ (73)

Bölüm IV. Rönesans’ın Esnek Düzeni

Bölüm boyunca Alberti (1404-1472, **De Pictura**, 1435), Leonardo da Vinci (**Resim Üzerine Çalışma**), Marsile Ficcin (1433-1499, **Consonantia, Concordia Discors**), Michelangelo, Francisco de Holanda’yı (**De Pintura Antigua**, 1548) yorumluyor Farago.

“Dünyada olan her şeyi daha iyi görebilmen için, seni dünyanın merkezine koydum.” (Pic de la Mirandole, *De Hominis Dignitate*).

Başlangıçta sanat kuramı, Doğayı taklit etme zorunluluğu üzerinde durmuş, boyut, perspektif, anatomi ve antropometriyle ilgili pratik, rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk arayışı içerisinde Doğa düzgün bir forma kavuşturulmaya çalışılmıştır. Sanatçıların amacı, geleneksel dünya tasvirini eleştirel bir biçimde incelemek ve yeni betimleme yöntemleri bulmaktır. Böylece ortaçağ imgesini yerini gözlemin ve kişisel deneyimin ürünü olan nesnel bir bilgiye bırakır. ‘Sanatçı, insan gözünün algıladığı şekliyle kendisini çevreleyen dünyayı yeniden yaratmak isterken, yeni bir şeylerin gerekliliğini ortaya koyar. Ve bu amaçla, Rönesans sanatına tamamen yeni bir temel kazandıran doğrusal perspektifli kompozisyonu keşfeder.’ (78) Rönesans, Ortaçağdan farklı olarak ‘mesafe’ kavramı üzerinde durmaktadır. Özne ile nesne arasında belli bir mesafe koyuyorlardı; aynı biçimde sanatsal perspektif de, bakan göz ile şeylerin dünyası arasına, bir yandan konuyu kişiselleştirirken diğer yandan şeyleri nesnelleştiren bir mesafe koyuyordu. Perspektif bakış açısı seçimi, imgede, ressamın ve ardından izleyicinin bakışı açısını belirler. ‘İzleyicinin varsayılan pozisyonu resmin alanını yapılandırır.’ Ressam ve resmi izleyen kişi imgeye güdümlenir, bakış resimde konumlanır ve her türlü kişisizliği dışlar: ‘Rönesans insanı, ister bir şeyi tasvir etsin, ister kendisi tasvir edilsin, kendini yaşayan, kendi ruhunu bulan bir varlıktır.’ (83) Rönesansın sanat kuramı Platon üzerine kuruludur. Buna göre ressam, filozof ya da mistik gibi, metafizik olarak ruhunun yücelmesini arzular ve sonunda buna kavuşur. Kaba sayılabilecek Aristo estetiğinden çok daha önemli, öğreticidir Platon ve ardılları estetiği. [Farago’nun neyin peşinde olduğu, neyi dayattığı çok açık değil mi-ZK] ‘Gerçekten de, Platon’un İdeleri, yarattıkları eserlere felsefi bir temel kazandırmak isteyen kuramcı ressamlar aracılığıyla, resim sanatı kuramıyla kesin olarak bütünleşmiştir.’ (89) Rönesans,

antikiteye olan eğilimi Hristiyanlaştırmış, Platoncu bakış açısını tersine çevirmiştir, yani bedenın özü itibarıyla ruhun kurtuluğu önünde bir engel oluşturduğu düşüncesini. *‘Rönesans, bedenın yüceltilmesinden başlayarak, ruhun uyanışını teşvik eder.’* (92) *‘Yoktan, Tanrı’ya ya da Doğaya özgü eserler yaratmak’* (**De Holanda**). De Pintura Antigua adlı kitabında De Holanda, idenin imgesini yitirmemek için ‘gözlerini kapamak’tan söz eder.

Bölüm V. Barok Mekan: XVII. Yüzyılda Sonsuzluk Perspektifi

Dünyanın merkez olarak görölmesinin son bulması, bir yandan insanın evren içindeki konumunu göreceleleştiren, diğeryandan sonsuzluğun karşı konulmaz niteliğıyle imge üretimine son verebilirdi. Ama böyle olmadı. Pascal ve Descartes’la gelen Barok dönem, Tanrı merkezli dünya görüşü ile bilimsel nesnelleştirme süreçleriyle dünyanın büyüsünün bozulması arasında doğmakta olan çarpıklığı ortadan kaldırma çabası olarak ortaya çıkar.

Amacı uzamı uzamı istila etmek, fethetmek ve egemen olmak olan Barok Sanat tinin bu fethi gerçekleştirmesinin olanaksızlığını kanıtlar. Uzamın sonsuzluğu ile bu uzamı dolduran formların çokluğu ve hamcının belirsiz niteliğı arasındaki karşıtlık artar. *‘Barok, klasizmin kalbinde ve modernizmin kökeninde yer edinen kaygıyı ifade eder. Sonsuz uzamın sınırsızlığı, bu sınırsızlığın verdiği sarhoşluğu gizlemek amacıyla bu uzamı doldurmayı hedefleyen formların gerçekleşme düzlemidir; ki her biri ayrı bir evren ve kendisi gibi benzersiz olan tüm diğeryMonadlarla birlikte varolan eşsiz formel bir monad oluşturan formlar bu düzlemde belirirler. Böylelikle çokluk, uzamı çok sayıda parçaya böler’* (101)

XVII. yüzyıl sanatlarının en son göndergesi Tanrı’nın kendisidir ve bütün formlar buradan doğar... Çünkü bizim zihnimiz şeylerin ve gerçekliğin ölçütü ya da kuralı olamaz.

Bölüm VI. Kant ve zevk Yargısı

Güzel aşkın mı, içkin mi? Mutlak mı, göreceli mi? Kant’a göre kendinde (özeye bağılı olmayan) güzellik hiçbir şeydir. *‘Kant güzelliğı ampirik ve a posteriori özgülülüğü içerisinde incelemey; aşkın öznelliğı içerisinde yani her özneye evrensel olarak görülen ve algılama eyleminde güzelin duyulanma deneyimini mümkün kılan koşullar içerisinde inceler. O halde Kant, öznel ve biçimsel bir tanımlamayla ve dolaylı bir biçimde, güzeli, zevk yargısının nedeni olarak tanımlar. Kant’ın eleştirel duruşu, Platon’cu idealizm ve ampirizm tehlikesinden uzak durmasını sağlar.’* (118) Zevk yargısı nesnelerle değil, ruh haliyle ilgilidir. Bu, *düşünmeli bir yargı’dır*. Anlama ile akıl arasında aracı bir ifade oluşturur. Estetik yargı, duygunun doğrudanlığı ile aklın eleştirisinden doğar. Zevke işaret eder, evrensellik öngörür.

Estetik duygu anlama ve imgelem arasında umulmadık, hatta mucizevi bir uyum yaratır. Anlama kavramsal ve evrensel, imgelem ise sezgisel ve tikel olana ilişkin bir yetidir. Zihinsel bir etkinliğeyer olmadan, tikel ile evrensel uzlaşır, bağlanma da sözkonusu değildir. *‘Çünkü her yargı, tikel bir durumu genel bir duruma ve duyumsanabilir bir durumu (sezgiyi) kavranabilir bir duruma (kavrama) bağlama eğilimindedir. Güzelliğın özü bu uyumu yaratmaktır...’* (121) Güzeli böylece, içimizde yarattığı sonsuz mutluluk üzerinden tanırız. Tanıma sürecinde iki yetinin bağlanma ilişkisinden farklı olarak estetik deneyimde iki yeti eşit, denk, zorunsuzdur. Bunu nesne, yansız bir zevke dönüştüren şey, uyumun kendiliğinden karakteridir. Bu aynı zamanda akılla kavranabilir bir zevktir. Zevk yargısının zorunlu evrenselliliğı bir savdan

başka şey olamaz, çünkü eserin güzelliği ne keyfi bir öznel duyusuna, ne de temelsiz bir kolektif yargıya bağlıdır. Kazanılmış bir değer değil, içkin bir değerdir yapıttaki ve anlaşılabilirliği değeri olumsuzlamaz. Zamanı aşar güzellik. *‘Güzel olan kendini kanıtlamaz, hissettirir.’* (121) Kant’a göre, doğa kendi kurallarını özne üzerinden sanata aktarmalıdır, yani güzel sanatlar sadece dehanın üretimi olarak mümkün olabilirler. Deha ise tinin doğuştan gelen bir yeteneğidir. O, bir eseri nasıl yarattığını bilimsel olarak ortaya koyamaz ama kurallarını doğa olarak sunar, bu yüzden, dehasına dayalı yapıt üreten kişi o yapıtla ilgili düşüncelerin kendisine nasıl geldiğini bilemez. Metodik bir biçimde onu yineleyemez. Güzel ile ilgili aktarılabilecek herhangi bir bilgi yoktur. *‘Güzel sanatlarda sadece tek bir biçim (modus) vardır ama tek bir metod (methodus) yoktur... Tam olarak söylemek gerekirse, deha, yüceyi tasarlama yetisidir.’* (124)

Yüce, doğaya ait hiçbir objede bulunmaz... sadece bizim ruhumuzdadır. *‘Bu da bizi doğaya aşkın olan manevi bir varlık olma durumuna götürür.’* (128) ***“Duyuların eğilimine karşı direnmeyle doğrudan doğruya zevk veren şey yücedir.”(Kant).*** Bu noktadan sonra estetik etik’ten ve metafizik’ten ayrılamaz. Çünkü maneviyat, metafiziği kaçınılmaz kılmaktadır.

Bölüm VII. İdealist Estetik: Schelling ve Hegel

Schelling için sanat sonsuzun sonlu içindeki ifadesidir ve düşünce duyumsanabilir dünyada kendini gösterdiğinde, iki dünyayı ayıran duvar ortadan kalktığında Güzellik hayat bulur. Mutlak’ın bilinebilmesinin koşulu, objektif bir bilgi haline getirilmesidir. Mutlak özne kendini yok etmeden nasıl obje haline gelebilir? Bu ikilemi yalnızca sanat çözebilir: *‘Sonlu aktivite bir taraftan kendini sınırlamakta ve diğer taraftan, sınırlılığın olumsuzlanmasıyla, kendini yeniden sonsuz olarak ortaya koymaktadır. “Sanat Tanrı’nın ebedi ve yegane ifşasıdır.”* (135) Öyleyse sanat yanılsamaya yardımcı olan bir şey değildir. ***“Estetik sezgi, objektif hale gelen entelektüel sezgidir.”*** Bilince mutlak’ı gösteren şey, sanat eserinden çıkardığımız düşünce değil, o yapıtın kendisidir. Sanat bütünü anlamının paradigmasıysa, sanatçı filozoftan üstündür. (135) Sanat gerçeklik biçiminde, felsefe düşünce biçiminde aynı şeyi ifade ederler. Felsefe bilme meselesi, sanatsa sezgi meselesidir. Sanat düşünceyi zamana katar. Sanat mutlak’ın doğrudan nesnelleşmesi değil, sadece mutlak’ın düşüncedeki bilgisinin ampirik kopyasıdır.

Hegel’e göre ise Mutlak Tin’le onun ifade biçimi arasında daima bir uyumsuzluk olduğundan, Tinin ve dolayısıyla Sanatın bir tarihi vardır ve bu mutlak Tin’in dinden ve felsefeden önceki ilk formudur. (139) Onun estetiği üç ayrı bakış ortaya koyar: Önce, estetik İde, kendi içinde evrensel felsefe sisteminin bir anı olarak, yani mutlak Tin’in ilk anı olarak değerlendirilir. Sonra tarih boyunca, sembolik, klasik ve romantik formlar halinde gelişir; en son mimari, heykelticilik, resim, müzik ve şiir gibi özel sanatlarda somutlaşır.

Sanat doğayı taklit etmez, tını açınlar. Güzel, İdenin duyumsanabilir belirişi olarak tanımlanır. Tinsel olan duyumsanabilirleşirken duyumsanabilir olan da tinselleşir. Sanat, gündelik gerçeklikteki yavanlığı, bayağılığı idealleştirir, çünkü bizleri objeye bağlayan pratik yaşamla ilgili tüm bağları koparır. Objeye, gündelik ifadesizlikten anlamlılığa geçer, sanatçı, gerçeği ifade edecek mertebeye yükseltmek üzere, objeyi salt işlevsel niteliğinden kurtarır ve bu biçimiyle obje bakışları üzerine çeker. *‘Sanat bizlere yüceltilmiş ve güzelleştirilmiş bir dünya sunar. Sanat eseri, bir şey haline*

gelmek için, gerçek ve maddi varlığı üstlenir, fakat tam olarak bir sanat eseri haline gelebilmek için bu varlığı idealize eder.’ (145)

Sanatın içkin tarihinin ilk durağı, sembolik sanatta, tin kendini, kendine yönelik bir bulmaca olarak sunar. Sembolik anlam başlı başına hermeutik gerektirmektedir. En üstün sembolde Sfenks’tir. Klasik sanatta ise, tin kendisi için şeffaf hale gelmiştir. Kendi kendisini ifade eder, yani kendi anlamını ve yorumunu içinde taşır ve sembolik sanatta olduğu gibi sorun yaratmaz bu durum. Tin kendini nesne olarak görür. Kendini nesne olarak bulan özne (Tin) yanılmaz. Biçim içerikle denkleştir. Bir yandan, tinsel içsellik bedene aittir, diğer yandan ise maddesellik aynı zamanda tinin varolma biçimidir. Biçim tinin tapınağıdır ve eksiksiz biçimde onu ifade eder. Sözkonusu olan biçimse insanın biçimidir ve bu bağlamda hümanizma klasik sanatı tanımlamaktadır. *‘İnsan, hayvanı yenmiştir.’ (149)*

İnsan Tanrı düşüncesinin içinde barındırdığı amaçtır ve Tanrıyla birleşmek kaderidir. Ama bu anda Tanrı’yla birleşmek düşüncesi varlığın amacı olarak görünecektir. Hristiyanlığın özü, böyle bir insanlık modelini (tanrının sonsuz doğasıyla insanın sınırlı doğasının uzlaşması) sunar: *Ecce homo*.

Biçim içerikle klasik sanatta birleşmişti ve hiçbir sanat klasik sanat kadar güzel olamaz. Ama bu hiçbir şeyin klasik sanat kadar yüce olamayacağı anlamına gelmez. Romantizm, diyalektiğe yeniden olumsuzlayıcı bir ifade ekler ve tinin maddeyle uzlaştırılması reddedilir. Klasik uyum romantizmde yoktur artık. İlerleme vardır, her türlü uyumun ötesinde. Uyum geçici ve boş bir şey olarak çürütülür. Öznelliğin öncelliği ortaya konulur. *‘Romantik sanat içselliği ve tinin Tanrı’ya doğru yükselişini ifade etmeye çalışır.’ (154)* Ama şunu unutmamalıyız ki, sanat da tinin bir evresi olarak ölümlüdür ve ilk evdir.

Bölüm VIII. Temsildeki Kriz: Paul Klee (1879-1940)

20. yüzyılın ilk on yılıyla birlikte temsil krize girer. 1330-40 yılları arasında Giotto’yla görülen ve her öznenin aynı bakış açısıyla sahip olabileceği objektif görüşü ifade eden perspektif pratiği terk edilir (163). İsviçreli ressam ve kuramcı Klee, aynanın ters yüzünü, *‘görülürün tezahüründe rol oynayan gücü’* göstermek ister. Platon’daki gibi İdenin statik ve ebedi özünü değil, *‘filizlenme olarak, sürekli oluşum olarak tasavvur edilen varlığın genetik itkisini’* göstermek ister. Ona göre sanat, şeyleri aşar, imgeselin olduğu gibi gerçeğin de ötesine geçer. Farkında olmadan en son gerçekliklerle oynar ve efektif olarak bunlara varır: ***“Nasıl ki bir çocuk oyun oynarken bizi taklit ediyorsa, aynı şekilde bizler de sanat oyununda dünyayı yaratmış olan ve yaratan güçleri taklit ediyoruz.”*** (168) Sanatçı bir an için kendini Tanrı sanır. Bu anlamda, ‘doğalaştırıcı doğa’, ‘doğalaşmış doğa’dan daha önemlidir. Klee’ye göre sanatçı, reel formda durmamalı, muhtemel bütün formları göstermelidir. *Formatif fonksiyon terimini kullanır:* Biçimsel bir öğeyi, üçgen, dörtgen, oval bir öğeyi çeşitlendirmek ve bunu füğ ve kontrapuan halinde sunmak. Varolan görünümüler dünyası duraklamaya uğramış bir evrimin basit bir evresini oluşturur sadece. ***“Amaç, modelden matrise geçmek”ve sürekli olarak varlığın “başlangıç temeline” daha fazla yaklaşmaktır; görölür olanı yeniden üretmek değil, gizli bir vizyonu görölür kılmak, “dışsal görüş ile içsel vizyonun sentezini” yaratmak söz konusudur.’*** (169)



Paul Klee, *Ab Ovo (Yumurtadan Çıkararak)*, 1917

Ab Ovo (1917, Klee), sürekli olarak gizli kökene ilerleyerek, paradoksal biçimde, en son amacına ilerlemiş olur: '*en gizli ve en temel şeye ulaşmak*'. (175) Yapıt, gelecek olan şeylerin çıktığı yer olan *önce*'ye dönmeye dayanan özgün bir ilerleme biçimi sergiler, ama bu, mutlak kökene ulaşmayı başaramayan bir tür dairesel tekrardır.

Klee için müzik, olgular dünyası ile yaratıcı zekanın evrensel veriye nüfuz etme çabaları arasındaki mantıksal aracı gibi görünmektedir.

Bölüm IX. Biçimin Kurban Edilişi

Farago Wassili Kandinsky'yle başlar bölüme (1866-1944).

O simgesel olmayan sanatın ilk soyut ve kuramsal ressamıdır ve henüz hayattayken kendini kabul ettirmiştir. Ona göre 'sanatın doğadan üstün olduğu' anlaşılmıştır, çünkü sanat, sanatçının ruhunun 'kutsal bir esinle yaratılmış' bir üründür. Sanat ve doğa aynı derecede büyük ve dolayısıyla güçlüdür. Sübjektif içsellığı canlandıran kozmik güç, doğayı, objektif dışsallığı canlandıran kozmik güçle aynıdır. Dünyayı oluşturan iki öge, sanattaki sübjektiflik ile doğadaki objektiflik, panteist türde gizemli bir bağlantı ile birbirini yanıtlar, bazen uyumlu, bazen çatışmalı. Kandinsky(nin amacı, kozmik güçleri görselleştirmek, belli bir düzene kavuşturmak. Böylece bu güçlerin fethi, insanın dönüşümüne giden yolu açabilir.

Piet Mondrian (1872-1944) **Stijl** hareketinin ressamıdır. Neo-plastisizmden soyutlamaya 1917'deki kesin geçişinden sonra '*arı gerçekliğin ifadesi*'ne ulaşır. Özdeksel resmi, görünümünün değişkenliği altında gizlenen tözcü resmi, değişken unsurlardan kurtulan değişmezliğin resmini yaratmasına olanak veren araçlara doğru ilerler (194)

Mondrian şöyle der : "**Aslında, evrensel olanın saf bir biçimde ifade edilebilmesi için, özel olanın artık yolu tıkamaya son vermesi gerekir (Not: İslam'daki kutsal geometrik sanatta bu durum açık bir biçimde yaşanmaktadır; İbrani dininde Tanrı figürü çizilmesinin emredilmesi de buna denk düşmektedir). Bu, bütün sanatların kökeni olan evrensel bilincin (yani sezgi), saf bir sanat ifadesi yaratacak bir biçimde doğrudan doğruya dile getirilebileceği tek andır.**" (200)

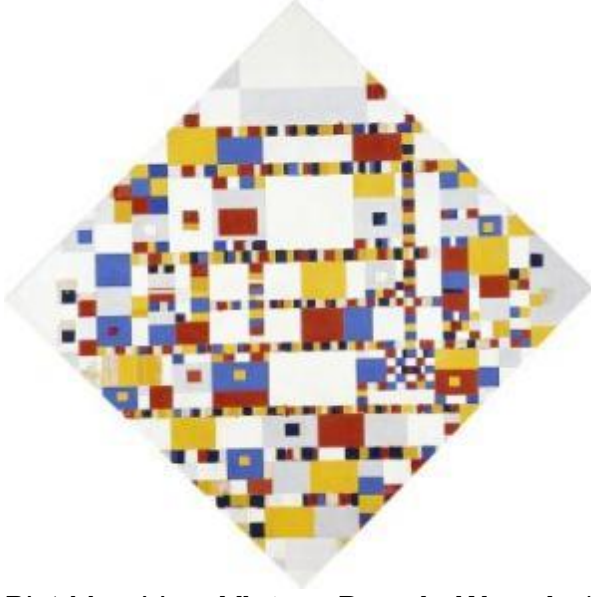


Piet Mondrian (+ -, 1917)

Mondrian'a göre, yaşam trajik olanla başlar; karışık, düzensiz ve düzensiz güçlerle dengesizleşen diyonizyak kaosla başlar. Resimdeki kurgu, doğayı sabit ve uyumlu güçler içerisinde dengeye kavuşturarak onun yerine geçmek üzere doğayı taklit etmeye dayanmaktadır. Tinin arkaik gecesi, görünümünü derinleştirmeye çalıştığı farklı biçim içerisinde evrenseli sezinlemiştir: *'Sanat, görünüm üzerinden tezahür eden gerçeklik karşısında, bakıştaki bunalıma ya da şaşkınlığa ve hayranlığa verilmiş bir cevaptır her zaman.'* (203) Burada, tözsel olarak yaşamın taşıyıcısı olan evrenselin lehine olmak üzere, bizdeki keyfi öznel boyutta kendini soyutlamak söz konusudur. Kompozisyon dengelenmiş bir karışıklık gerektirir: biçimlerin duyumsanabilir yapısı altında bilgece bir geometri gizlidir. **"Arı bir plastik oluşturulmaya çalışılmıştır her zaman; hatta bu bizzat biçim üzerinden yapılmaya çalışılmıştır."** (207)

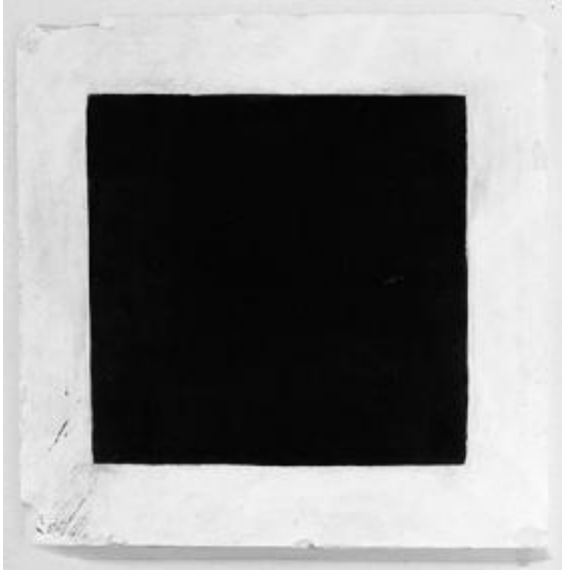
Soyut sanat, eserde bahane olarak görünen şeyleri dışarıda bırakır, özgüllükleri ortadan kaldırarak doğrudan evrensele yönelir. Oyalamaz. Pascalcı anlamda eğlenmek, vakit geçirmek için yapılan bir sanat değildir. Platon'cu anlamda, insan aklını kurcalayan, rahatsız eden, sorgulayan ve kışkırtan bir sanattır. Sanata yatkınlığımız, trajik olana, dengesiz bir sansasyona duyduğumuz sevgiyle ilgilidir. Trajediye bağlı heyecan öylesine güçlüdür ki, insanın bunu sevmemesi olanaksızdır. Ama Mondrian, **"sürekli olarak sınırlı bir form oluşturma ve yaratma isteği doğamızda olduğundan"**, sınırlı formlara duyulan insan sevgisi konusunda üzüntü duymaktadır. Ona göre çağdaş sanat, trajiğin sanatsal ifadesi olan etkili lirizmi dışarıya atarak amacına ulaşır. Evrimi 'denge'ye doğru kışkırtır. Bireyseli, evrenselin kültürüyle bütünleştirmektir temel hareket.

Malevitch (1878-1935) için Kartezyen soyutlama (abstractio mentis a sensibus) geçersizdir, çünkü duyusal bilgi-rasyonel bilgi antitezi ona yabancıdır. Duyusal, kavramsal, imgeleme dayalı her türden bilgi, düşünceyi hedefinden saptırır ve bunun yeniden öğrenilmesi gerekir. Akıl bir alfabe uydurarak keşfedip gerçeklik iddiasında bulunur ama bu, geçici ve önemsiz çözümdür. Tek akıllı durumdan iki akıllı duruma geçilmelidir. Pratik akıl, sezgisel akıl. İkincisi, hiçbir şeyin ayrı olmadığı, her şeyin birbirine bağlı olduğu ve formların doğal yayılımının kökenindeki yaratıcı birlik içerisinde yitdiği noktaya bizi ulaştırabilecek tek şeydir.



Piet Mondrian; Victory Boogie-Woogie (bitmemiş), 1944

Negatif fenomenoloji olarak Malevitch resmi, negatif teolojideki geleneksel sezgiyi yeniden bulur: Varlığın sonsuz güçlülüğü düşüncesi. O Plotinus'a daha yakındır. Bir'e yönelik her belirlenim, her yüklem, aşkın olumluluğa göre bir eksilme, olumsuzlamadır. O zaman, soyutlama, aslında bu olumluluğun doğrulanması, olumsuzlamanın olumsuzlanmasıdır. (Ne olmadığını söylemek, ama ne olduğunu söyleyememek). **“Ama her ne kadar onu söyleyemesek de, ona sahip olmamızı engelleyecek bir şey yoktur.” (Plotinus).**



Kazimir Malevitch, Black square, 1915

Malevitch şöyle der: **“Bilincimiz, bir tabloda doğaya ait parçalara, utanmak bilmeyen Madonnalara ya da Venüslere ait betimlemeler görme alışkanlığından kurtulduğunda, saf resimsel eseri görmüş olacağız. Ben, formların sıfır noktasına dönüştüm.”**

Süpermatizmdeki temel düşünce, resmin üstlenmek durumunda olduğu objektif olmayan karakterdir. Resimsel öze, resimsel yüzey-düzleme ulaşabilmek için, objeleri kurban etmek gerekir (222) Ressamlar, saf birer ressam olmak istiyorlarsa,

obje ve süjeleri terk etmeli. Böylece rönesansın temel ilkeleri ker. Doğa, ‘modelle herhangi bir ilintisi olmayan biçimleri’ zgr bir biçimde dışında tutabileceğimiz bir gerçekliktir. Dünyanın imgesi, sonucu nedenle, içeriği içerenle ve bütünü parçayla ifade eden, metonimik bir illüstrasyon olacaktır sadece. ‘Burada plastik bir sistemle ve insanın içsel gelişimini hedefleyen mistik bir felsefeyle karşı karşıyayız.’ (222) ‘İnsanın görevi, ki bu aynı zamanda onun eğilimidir, evrenin gizemine nüfuz etmek amacıyla fenomenlerden kurtulmak ve bunları resmetmekten vazgeçmektir, **“Mutlak yetkinlik olarak anlaşılan düşünmekten yola çıkan insan, her şey mutlak’ın içinde zaten varken neden düşünme ihtiyaı hissetti?”** İnsan, düşünen bir varlık haline gelerek, **“Tanrısal yaratılıştaki yetkinlikten uzaklaşmıştır”**. Fakat Malevitch bu uzaklaşma konusunda şöyle der: **“İnsanın kendi başına mutlak yetkinlikten uzaklaştığını sanmıyorum.”** (235)

Her halükarda, herhangi bir şey görmemiz olanaksızdır. Malevitch’in resimden, ressamlık misyonundan çıkardığı ‘olağanüstü derecede yüce ve tutkulu’ düşünce, figürü yadsımaya ve taklidi dışlamaya yönelik bir düşüncedir. Sonuçta onun poetikasında, ikonoklastiğin değişmez özelliklerini görebiliriz (226)

İlginç olan Malevitch’in ikonoklast döneminden sonra, arı, dingin, eski tapınakların ihtiyaı gibi parıldayan renklerle aşkınlaşan bir betilemeye dönmesi. Mistisizmin ödediği bedel olan tekdüzeliğin zamanla dayanılmazlaştığını ve sanat tarihinin son noktası sayılabilecek ‘objesizliğin’, öncelikle Malevitch’in ve ardından tüm dünyanın uzun süre tutunamayacağı değişken bir formül olduğunun bir kanıtı sayılmalı bu.

Bölüm X. Tarkovsky ya da Sinemacı İkonu

Tarkovsky’ye göre sanat sadece *psikagojik işlevi*yle, ruhu uyandırma işleviyle doğrulanabilir. Görevi, görüntüyü yeniden üretmek değil, grlmezi grlr kılmaktır. Sanat, *ikon işlevi* görür ve tıpkı ikon gibi *epifani* niteliğine sahiptir (234) Amaç, sanatın hammaddesi aracılığıyla, ağırlığından kurtulmuş bir maddeyi, ihtiyaı kazanmış maddeyi göstermektir. İkon, tinsel duyumsanabilir hale geldiği, İsa’nın imgesi aracılığıyla, grlr insanlık biçimindeki Tanrı’nın bakışı aracılığıyla, görülmez grlr kılındığı alandır. İkonun, yok-olanın bıraktığı izlerin belirtisi veya göstergesi olarak sembol olma statüsü, Tarkovsky’yi, modern dünyada Tanrı’nın yokluğunu işleyen ressamı büyülemiştir. Çünkü yokluğu göstermek, dünyanın karanlık imgesinden yeniden aydınlığın yayılması amacıyla varoluşu yeniden canlandırmak istemeye olanak vermektedir. (235) Böylece Trakovsky, özcü, normatif düşünceyi yeniden gündeme getirmektedir: Varoluş z cisimleştirme eğilimindedir ve yaşama yön vermesi gereken şey, zmzdeki anlağın keşfedilmesidir. Tarkovsky’de ikona nüfuz eden Hakikatın kılavuzluk ettiği Yol budur. (236) Bu erevede Malevitch’e fazlasıyla yakındır. Bir farkla. ‘Tarkovsky’de din-merkezciliğe olan eğilim *simgeleri ortadan kaldırmamakta ama insana ait alanı yeniden biçimlendirmek ve bozulan ehreyi yeniden eski haline döndürmek amacıyla kökene ve kaynağa dönüş yönünde güçlü bir istek yaratmaktadır. Bu nedenle Tarkovsky, mutlak’ın asla grlr kılınmadığı fakat belli belirsiz bir biçimde mutlak’a işaret edildiği bir sanat pratiği ortaya koymaktadır. Tanrının yokluğu, tinsel olanın varoluşu olarak sunulmasına olanak vermektedir, zira ruh, aşkın bir gerçekliğin yansıması olarak sunulmuştur. Bu nedenle, ontolojik hafızanın simgesi olarak ikonla kurulan bağıntı, Tarkovsky’de belli bir boşalma/arınma (kenose) deneyimine gönderme yapmaktadır; fakat buradaki boşluk bir eksiklik değildir: Bu bir eksiksizliktir.’ (237)*

Bölüm XI. Çağdaş Sanat ya da Bakış Egzersizleri

‘Çağdaş sanata gelindiğinde, bütün sanatçılar bir noktada hemfikirdirler: Rönesans’a ve onun mirasına duyulan nefret; sanatın ve sanatçıların yüceltilmesi.’ (239)

Modernite taşıdığı şeyleri serbest bırakmak için yok etmeye çalıştı. Renkleri ve ritimleri serbest bırakmak için perspektifin ve ışık-gölge oyununun kodunu kırmayı gerekiyordu. Sonuçta varılan şey, soyut uzam (mekan) ve bunun kuraldışı değişimleri olmuştur.

‘Özsel içkinlik, aşkınlık söz konusu değildir artık ve bir kelime alıştırmaktan başka bir şey yoktur:Dünyaya ait şeylere atfedilmiş keyfi bir sözlük anlamından başka bir şey yoktur. Sadece insanın belirlediği işaretlerin karşılıklı ilişkisiyle anlam kazanan, insandaki simgeleme eylemi dışında hiçbir temeli olmayan bir yapı, bir sözlükteki kelimeler gibi hecelenen bir dünya!’ (266) Kusursuz biçimde özgöndermeli yapıt, kavramsal sanatı iyi anlatır. Yalnızca kendi işleyiş biçimlerini ifade ederler. Temsilin analizi olarak ortaya çıkarlar, çünkü içerikleri gösterene değil gösterenin tanımına denk düşer ve bu durum neden sözlüklere başvurulduğunu açıklar (bize). Kosuth bu sorunun yanıtını şöyle verir: **“Sanatın mantık ve matematikle sahip olduğu ortak nokta, onun bir totoloji olmasıdır; yani şöyle ki, sanat düşüncesiyle (eser) sanat aynı şeydir.”** (270)

Duyguyu ve heyecanı öldüren kavramsal sanat, tensellikteki derinliği ve cisimleşmeyi reddeder. İmgeselliği ortadan kaldıran bu bastırma ve zorlama girişimi, bu sanatın kendini keşfetme adına ödediği bedeldir. Bu sanat (kavramsal) izleyiciyi beslememektedir.

Bölüm XII. Merleau-Ponty’de Görülürün Ontolojisi

Merleau-Ponty’ye göre bir tür mucize söz konusudur. Özne, gördüğü şeyi mal edemez. **“Sadece gözüyle gördüğü şeye yaklaşır ve dünyaya açılır.”** Gören bedenle devinen bedenin kesişim yüzeyinden *dokunma* doğar. Görüyle devini birbirini etkiler. Görmek devinimi biçimler. Devinimin içkin ve doğrudan bilgisini içerir. Bir bedenin devinimi, bir vizyonun doğal seyri ve gelişimidir. Hisseden ve hissedilen bir bütündür; hissedilen şey soyut ve gerileme halindeki bir sübjektiflikle özdeşleştirilemeyen canlı ve uyandırılmış bedenin ve içsellüğün özdeğini ve yapısını oluşturur. ‘Ten, **“görülürün gören bedene, dokunulabilirin dokunan bedene sarılmasıdır...”**’ (277) Gören ve görülebilir olan karşılıklı birbirinin yerini aldığından, ‘dışsallık kipi üzerinden, özneyle nesne, gören ile görülebilir arasında varolan bağıntıyı inceleyecek durumda değiliz’ (277) Görmek, **“Varlıktaki parçalanmaya içeriden tanıklık etmektir”**, varlığın tüm görünümüleriyle karşılaşmaktır; sanki Varlık bir halka gibi bir noktada kendi üzerine kapanıyormuş gibidir, bir çatlama olayı sonucunda, içsellik dışsallığa ve dışsallık da yeniden içsellığe yönelmektedir: **“Kendine geri dönmek, aynı zamanda kendinden çıkmaktır.”** Bu nedenle, aslında bulunduğu uzama indirgenemeyen tabloyu göremez, tablo üzerinden ve tabloya göre gördüğümüzü söyleyemeyiz. Bu yapıtın tarihselliğine de açıklık getirmektedir, hem de bir gelişme ya da ilerlemeden asla söz etmeden... Vermeer’in tablolarındaki sessizlik ve zamanüstülük böyle açıklanabilir.

Son olarak Farago, şöyle bağlıyor sözünü: ‘Batı sanatı, görülürle olan diyalogdan, görülür kılmaya dayanan görülmezin araştırılmasına geçmiştir.’ (279)

Ona göre modernite'nin kahramanca ve umutsuz savaşımlı mutlak'a ulaşma, onu kendi güçsüz iradesi altına alma ya da kendi ruhunu yitirme pahasına mutlak'ın içinde eriyip gitme isteğine dayanmaktadır. Batıda egemen tinsel yapı yitirilen ruhları sürekli olarak yıkıma uğratmıştır ve büyük bir hatadır bu. Karşısında şaşkınlığa uğranan varoluş betimlenememekte, sadece gösterilebilmektedir. Bunun getirdiği sonuçlardan biri uzun süren 'sergilemeler'ken, bir diğeri de sergilenen ontolojik temelsizliklerin ve karşılıksızlığın çok yüksek para etmesidir. 'Varlık bilmecesi sessiz bir bilmecedir ve sözcükler sadece birer araçtırlar. Modernite böyle bir saptama yapmaktadır.' (281)

'Varoluşu hissedemeyen insanlara, şunu hatırlatmak gerekir: Varlık orada, ama onu görmeyi öğrenmek gerekir. **"Kaba bir varoluşun ve özün bulunduğu bu ortam hiç de gizemli değildir: Buradan çıkamıyoruz; buradan başka gidecek yerimiz yok"** diyor Mareuau-Ponty. Varolan şeyler, Varlık ve onun bir ifadesi olan Dünya, **"bir olaylar bütünü ya da düşünceler sistemi değildir, fakat anlamsızlığın ve ontolojik boşluğun imkansızlığını gösterir."** (282)

*

Benim mistik geleneğe, Hristiyan teozofiye (teslis) dayalı olduğunu düşündüğüm France Farago'nun bu çalışması, kuşkuyla yaklaşılmaması gereken bir çalışma. İki nedenle. İlki, idealizm pratiğiyle ilgili oluşu, diğeri ise tek boyutluluğundan ötürü... Ayrıca, daha önemlisi kafamda güçlkle oluşturduğum ve önemli kaynaklara oturtmaya çalıştığım (Jameson, vb.) modernizm kavramını allak bullak ettiği için. Modernizmle postmodernizm ayrıştırılabilmiş görünmüyor ve sanat düşüncesinin, ağırlıklı olarak resim geleneği içerisinde görsel imgeyle temsili ve sorunun da bu temsilin tarih içerisinde nasıl kurulduğu tartışıldığından 20. yüzyıla gelen dalga tek bir dalga olarak 'adlanıyor'.

(2009)

DOMINIQUE PAQUET (1954, Fransa)



Paquet, Dominique; Bir Güzellik Öyküsü (Une Histoire de la beauté. Miroir, mon beau miroir, 1997), Çev. Orçun Türkay, Yapı Kredi yayınları, Birinci basım, Nisan 2007, İstanbul, 128 s.

Güzellik kavramını bedenle iliştiyerek belli ana dönemler boyunca ele alan kitap, zengin görsel gerecine karşın doyuruculuktan çok uzak, yüzeysel, göze seslenen, sor(g)usuz bir çalışma. Piyasa işi. Ama görüntüler olağanüstü. Belki bu yeter şöyle bir göz atmak için (ama okumak için değil).

Morbidezza: Ölgün ve hastalıklı görünüm kazanmak için gözü yarı kapalı gösterebilmek amacıyla gözkapaklarının kısılması sonucu ortaya çıkan karaduyusal (melankolik) ve düşçü anlatım. Öğrenmiş oldum. Bir Baudelaire alıntısı: “*Güzel ve soylu olan ne varsa, aklın ve hesabın sonucudur. Doğanın yarattığı her şey korkunçtur.*”

Yazardan bir alıntı:

“*Bu yeni bedensel teknikler Pazar anlayışıyla yönetilen bir topluma ve onun karşılıksız hareketin güzelliğiyle bağdaşmazlığına verilmiş siyasal bir yanıttır.*” (94)

“*Bedeni toplumun ayrıcalıklı analizörü olarak görürsek, çağdaş güzelliğin bugünkü dünyanın halini yansıttığı kuşku götürmez. Melezleşmiş, her zaman nazik bir evren içinde, ötekenden kaynaklanan kaygı bir tehlike olmaktan çıksın diye insanın kendi kaygısı hâlâ ve her zaman ön planda olacak.*” (95)

(2007)

PETER DE BOLLA (1957, İngiltere)



Bolla, Peter de; Sanat ve Estetik (Art Matters, 2001), Çev. Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, Birinci basım, 2006, İstanbul, 152 s.

Ne kadar güzel bir kitap. Üzerinde uzunca duracağım. Estetik deneyimin biricikliği üzerine bir yaklaşımı kuramsallaştırma girişimi çalışmasında Bolla üç örneğe odaklanıyor:

Barnett Newman'ın *vir heroic sublimis* (1950-51) adlı resmi, *Gleen Gould*'dan *Bach Goldberg Çeşitlemeleri* yorumu (1955), William Wordsworth'dan *we are seven* (1798) adlı şiiri.

Geliştirici, kişiye katkıda bulunan bir çalışma.

(2007)

MIGUEL TAMEN (1960, Portekiz)



**Tamen, Miguel; Sanat Neye Benzer (What Art is Like, 2012),
Çev. Nedim Çatlı,
Metis Yayınları, Birinci basım, Mart 2015, İstanbul, 141 s.**

(2018)

DARIAN LEADER (1965, ABD)



**Leader, Darian; Mona Lisa Kaçırıldı (2002), Çev. Handan Akdemir
Ayrıntı yayınları, Birinci basım, 2004, İstanbul, 179s**



Sanatın Bizden Gizledikleri altbaşlığını taşıyan çalışmanın yazarı bir psikanalist ve Londra'da iki üniversitede hoca. Bu durumda yapıtın, psikanalizle sanat kavramının

irdelenmesi olacağı açık. Darian Leader, 21 Ağustos 1911 günü Vincenzo Peruggia adlı badanacının Mona Lisa'yı Louvre'dan çalışını kuramını destekleyen bir eğretileme olarak kullanıyor. Yani, Mona Lisa çalındıktan sonra duvarda kalan boşluğunun insanların beklenti ve algıları üzerindeki etkilerini irdeliyor. Sanatın nesnesinin algısal süreci, boyutu yerine, sanatın yokluğunun algılanması ve bunun psikodinamiklerini irdeliyor; ama bununla yetinmiyor, sanatsal nesnenin neliğine ilişkin, gösterdikleri değil de göstermeyip gizlediklerine, daha doğrusu bağrında taşıdığı boşluğa ilişkin bir kuram geliştiriyor. Bir kere adı konmasa bile sanat etkileşiminin çokboyutluluğu, diyalektiği temellendirilmiş oluyor. Psikanalizin tekniği sanat yapıtı üzerinde sınanmış oluyor bir kez daha. İki büyük örneğin arkasından: Freud ve Lacan.

*

Pek çok şey onları yitirdiğimizde daha ilginçleşir (16). Yitirdiğimiz şeyi aradığımıza göre, görsel sanatlarla neden ilgilendiğimizi bu bağlamda değerlendirmek iyi olabilir. Görsel üründe yitirdiğimiz şeyi mi arıyoruz ve öyleyse ne olabilir bu? Psikanalizin bu konuda söyleyecek her zaman çok şeyi olmuştur. (17) Hepimizin bir saklı imgeler kataloğu var ve bu hazinemiz yüzünden, sanat hakkında okuduğumuz şey hiçbir zaman sanatın tümünü ifade etmez. Sanat kuramlarının bir işe yaramaması da bundan.(19)

İnsanın görsel merakı gizli olan şey etrafında kurulur. *'Cinsel organlar gizlenir ve görsel dünya da biz gizlenmiş unsuru tamamlamak için araştırdıkça bizim için ilginç hale gelir. Freud'a göre medeniyete girişimiz, insan oluşumuz, vücudumuzun bir parçasının hariç tutulmasını talep eder: Hem ödediğimiz bedel hem de bakmaktan aldığımız hazzın koşulu budur.'* (20)

Ne gördüğümüz, nereye baktığımız kısmen başka birinin ne gördüğüne, nereye baktığına bağlı olacaktır. Dünyaya daha ilk gelişimizde , herhangi bir şeyi görebilmemizden önce, başka birinin bakışının nesnesi oluruz. Bebekler beslenmeye, tuvalet alışkanlığına, vb. direnebilirler, ama bakılmaya nasbıl karşı koyabilirler. Bu gerçek, başkasının bakışının potansiyel tehdit içeriğiyle ilgili, bunu ima eder. Dolayısıyla psikanalitik görü kuramı (Lacan) üç terimli bir sürece vurgu yapar: izleyici, nesne, izleyiciyi izleyen.

'Kişinin kendi gözleriyle gördüğü, bir başkası ne görüyor, sorusuyla karışmış durumdadır.' (23)

*

Ayna imgeleriyle özdeş değiliz, tam olarak imgenin yerine geçemeyiz, tam olarak başkasının yerine geçemeyeceğimiz gibi. İnsanoğlunun acılarının en temel yönlerinden birini de bu oluşturur. İnsan, beden imgesiyle birçok sorun yaşar ya da başkalarının sahip olduğu maddi nesneleri elde etmek için uğraşan tatminsizliği simgeler. Başka biriyle özdeşleşmenin bir sonucu da, ne istediğimizin onların ne istediğiyle tanımlanmasıdır. Lacan'ın gösterdiği gibi *'imgeler bizi biçimlendiriyor, mıhlıyor, cezbediyor ve yabancılaştırıyor. Yetişkinler olarak kendimizi bazen, tanıdığımız birinin jestlerini ya da ses tonunu taklit ederken yakaladığımızda bunun farkına varabiliyoruz. Onları taklit etmek gibi bir niyetimiz olmayabilir ama birdenbire kendimizi böyle yaparken buluveririz.'* (33)

***'Resim yakalayan aletler olmak bir yana, insanların kendileri sürekli olarak resimler tarafından yakalanıyor. Bir imge ya da bir resim insan yakalayan alettir.'* (33)**

*

Özdeşleşme yalnızca imgelerle ilgili bir şey değildir, çünkü bir imgenin bir değeri de taşıması gerekir. Aynada kendi imgesine yakalanan çocuk anababasına döner, onay bekler. *Görsel imgeler kendi başlarına bizi tuzağa düşürebilirler ama yakalanışımızın gelip geçici bir şey olmaktan daha fazla bir önem kazanması için sembolik, anlam taşıyan bir değeri üstlenmesi gerekir. Onlar için bir yer yapılmış olmalıdır. Başka biri için hayati boyutlarda bir şey ifade ediyor olmaları gerekir. Değerlerimiz de bakıcılarımızın ilgilerini nasıl algıladığımızla oluşarak gelişme eğilimindedir. Sözelimi insanların politik bağlantıları neredeyse her zaman anababalarınıninkinin ya doğrudan bir yansıması ya da tam karşıtıdır.*'(34)

*

İnsan ve hayvan imgece tutsak edilirken, yalnızca insan imgeyi bir savunma aracı olarak kullanır. Bakışı başka bir yöne çekmek için bir sihir ya da yem haline gelebilir, başka birinin ya da bir şeyin insanı tedirgin eden ve dehşete düşüren bakışı. Örn., Lowry'nin çarpık evreninde resme bakan bizden çok bize bakan resim sözkonusudur. Ressamın gözü resmin içine yerleşmiştir. Lacan'ın görüşü şu: *'Bazı durumlarda görsel sanat kem gözü başka yöne çekmek, zararsız hale getirmek için bir perde olarak kullanılır.'*(45).

[Leader yansıtmanın kandırma işlevine Zeuxis ile Parrhasios öyküsünü örnek verir]

Bir bakışı yakalamak için orada olan sanat yapıtı. *'Sadece gerçeği taklit etmekten öte, imgeye has bir bakışı ayartma, kandırma çabası vardır.'*(47)

*

İmge değerini ifşa anında mı kazanır, yoksa ona bakılmadığında mı gerçekleşir işlevi?

'Buradaki tezimiz oldukça geleneksel. Sanatın hiçbir zaman dinsel olmayı bırakmadığını öne sürüyoruz. Tabii kısmen bir adak olarak tasarlanmak gibi kesin bir anlamda dinsel. Sanat ve din bu noktada kurban motifi kanalıyla birleşiyor. Kurban ediş neyi gerektirir. Bir nesnenin özel kılınması ve bu nesnenin bir ilaha adanması hakkındadır. Sanat da, daha klasik biçimlerinden günümüzdeki ismarlama kavramına kadar, artık yeni bir ışıktaki değerlendirilen gündelik bir nesneyi, özel kılma işidir. Walter Burkert'in ifade ettiği gibi, "sanat algının belli nesnelerini "özel kılma" tanıdık olanla hayranlık duyulan arasında karakteristik bir gerilim üretme ve böylece potansiyel bir ortak dünyanın yeni yönlerini yaratma anlamına gelir." Bu tez ne kafa karıştırıcı ne de özellikle yenidir, şu apaçık, ortada olmasına rağmen gözden kaçırılan sonuçları biz ekleyene kadar: Eğer sanat ve din kurban temasını paylaşıyorsa kurban etme gerçekleşmediğinde ne olur? Peki her ikisinde de bir adama varsa söz konusu adama neyi savuşturmak için tasarlanır.' (55) **'Sanatsal yaratım bazen, pek çoğumuzun hayatına dadanan bu korkunç talepleri ve istilacı güçleri kurban etme yoluyla sakinleştirme yöntemidir. Buradaki kurban ediş memnun etmekten ziyade savuşturmak içindir. Ve eğer sanatçı eser üretmeyi bırakırsa, bu pek çok kötü şeyin olacağını gösterir.'**(57)

*

Lacan, süblimasyona Freudçu cinsel içgüdü mitiyle bakmaz, boşluk kuşağı, insan oluşumuzu olanaklı kılan 'boş yer' üzerinde durur. O buna 'Şey' der. Şey dediği, düşünce ve dil boyutunda boşluk, boş bir uzamdır, sınırların ötesindeki, dehşet ve yokluk imgelerini yansıttığımız ulaşılamaz kuşak. Pozitif, ampirik temsile

gelmez, çünkü temsil düzleminde nesneden çok 'yer'dir. *'Nesneler ise bu yere girdiklerinde yeni ve alışılmamış nitelikler kazanırlar.'* (64) Bu noktada Lacan'ın dikkati sanata yönelir. Perspektif bir süblimasyon projesidir. Şövalye aşkı da. *'İşaretler ağı tarafından bir aralık oluşturuluyor ve bu aralıktan bir sanat eseri çıkıyor. Sanat eserinin ötesinde ise dayandığı ve hatırladığı boşluk var.'* (68) Mona Lisa'nın çalınması, modernizmin hem sanatçıların hem de yazarlarının meşgul olacağı pek çok şeyi müjdeliyordu: *'yokluğun gücü, imgenin ötesinde boş yer, uygarlığın kalbindeki boşluk.'* (71)

*

Bir işaretler evrenine doğarız ve psikanaliz açısından, bunun temel etkilerinden biri 'kayıp etkisi'dir. Annenin yitirilişi (Oedipus), beden hazlarının yitirilişi (eğitim) ve diğer (konuşma ve dille) yitirilişler, bir zamanlar sahibi olduğuna inandığımız şeyleri bulma özlemini, arzuyu yaratır. *'Sanat medeniyet içinde bu arayışı sembolize etmek ve ayrıntılarına girmek için özel bir alan yaratır.'* (77) Boyanmış bir yüzey ulaşılmaz kuşağı işaret eder. Gölgenin ana hattını çekmek, yokluğu çerçevelemekle ilgiliydi rönesansa kadar resim. Gölge sonunda kavranamaz ve cismin özünden yoksundur. Ama bunun kadar önemli bir diğer şey de, sanat eserinin mağaradan başlayarak günümüze değin özel bir uzamda yerleştirildikleridir. *'Lacancı deyişle sanat nesneleri asla şöyledir diyerek temsil edilemeyen, sadece ötesi olarak akla getirilebilen Şey'in yerini alır. Bu yüzden her zaman sanat eseri ile işgal ettiği yer arasında bir gerilim olacaktır. Modern sanatın yer ile onu dolduran unsur arasındaki minimum aralığı korumayı amaçladığı öne sürülmüştü.'* (77) Sanat yapıtının oluşturduğu bu büyük boşluk, bunlardan birini satın alabilmek için akla sığmaz bedellerin nasıl ödenebildiğini de açıklar. *'Medeniyet sanatı kendisi hakkında, her şeyi mümkün kılan kayboluş hakkında bir tür mesaj olarak onaylar. İşte bu nedenle bir zamanlar Martin Kippenberger'in ileri sürdüğü gibi, sanat bitmeyen bir şaka gibidir.'* (87) Bu şaka bu kadar yüksek bedel ödenmiş nesnenin (sanat yapıtının) sahte olup olmadığı endişesiyle yakından ilgilidir. Par excellence bir arzu nesnesine dönüşmüş, mübadele kurallarından taşmış sanat yapıtını kadına yakınlaştırır bu durum. Aynı soru kadın için de sorulur: Kadın sahte mi? *'Her şeyli satın alabilen bir erkek bazı şeyleri kaçırdığını hisseder. Bu bazı şeylerin yerinde de bir güzellik imgesi vardır: Bir tablo ve/veya bir kadın. Sanat eserinin ya da kadının sahte olup olmadığı sorusu herhangi bir ampirik nesnenin onların isteklerini karşılayıp karşılamayacağı konusundaki temel belirsizliği ifade etmenin bir yoludur. Tıpkı Zeuxis'in üzümleri gibi; üzümler kuşları besleyebilir ama onları asla doyurmayacaktır. Arzu bir nesnenin eksikliğini gerektiren bir durum olduğu için arzuyu bir nesne ile tatmin etmek fikri çelişkilidir. Bu hem tablonun hem de kadının şu düşünceyle lekeleneyeceği anlamına gelir: 'Bu o değil'.'* (87) *'Ayrıca Freud'a göre, yer gerçekte hiç varolmamış bir nesneninse, o zaman herhangi bir ampirik nesne burayı nasıl doldurabilir?'* (88)

*

Peki bu boşluk herkes için aynı anlama mı gelir? Ayrıca sözkonusu olan herkes için aynı boşluk mudur? Bu boşluğun dışarıda bırakılması her zaman sanatsal edimde pozitif bir gerçekleşmeyle sonuçlanmaz, otizm gibi negatif bir öteleme anlamına da gelebilir elbette. Lacan'ın boşluk vurgusu farklıdır: bir şeyden daha çok hiçbir şeyden yaratıyoruz.

Görsel dünya içine dil aracılığıyla gömülürüz ve dil görsel tanıma deneyimimizin büyük bölümüne şekil verir. Sanatın pek çok biçimi dilin gerçekliğimiz üzerindeki etkileriyle ilgilidir. Buna rağmen bu kavramsallık (varlığı), yapıtın iletişim kurduğu ya

da sanatçının bunu amaçladığı anlamına gelmez. ‘Ressam bir şey söylemez’ (Van Gogh), ‘Bir şey söylemiyorum’ (Bacon).

*

Arzunun tekiliği (biricikliği) sahte olandan hoşlanmamamızın da nedenidir. Sahte orijinalden aldığımız tadı asla veremez. Hiçbir fark algılamamışken bile aldatıldığımızı hissederiz. *‘Bu yüzden bir resmin neye benzediği, onda ciesimleşmiş arzunun tekil doğası, ona ait bireysel imza kadar önemli değildir. Bir arzunun sahtesini yapma düşüncesinin anlamı yoktur ve toplumsal bağlamı içindeki sanatın temel işleviyle çelişir. Eserin geldiği yer önemlidir.’*(111) ***‘Eser bakan kişinin yaratıcı edimini cesaretlendirmek amacıyla bitmemiş değildir: Bakan kişinin yaratıcı ediminden dolayı bitmemiştir. Esere bir sanat eseri olarak bakmak, onu bir gösteren yapar ve bu yüzden de özneyi, bir gösteren olmayan şeklinde temsil etmeyi başaramaz. Bu perspektiften bakıldığında, bir eseri basitçe sanat eseri olarak adlandırmak onu bitmemiş kılar.’*** (117)

*

İmge , bir ‘ötesi’ olarak akla getirdikleri için önem taşımaktadır. Perdeleme işlevi görür. Botticelli’nin Venüs’ü bile dehşet verici bir tarihin üzerini örtmektedir. Venüs öyle gözkaşıtıdır ki onun nereden geldiği unutulur: Satürn Uranüs’ü içdişi ettikten sonra cinsel organları denize fırlatır ve bundan güzellik tanrıçası doğar. ‘Batı sanat tarihi, diğer tüm imgeleri iptal etmeyi amaçlayan bir imge halinde tasarlanmış, yaşam ve ölümün birleşme noktasına bir başka figür yerleştirmiştir: Çarmıha gerilen İsa.’(121) Eğer bir imgede sürekli eksik olan bir şey varsa (imge kısmi ise) tamamlanmış olmayı akla getirecek tek yol, bitirilmemiş görünen bir imge kullanmak olacaktır. *‘Bakışımızı cezbeden şey göremediğimiz şeydir ve orada kendine asla yer bulamayacak olan bir şey için, yani görsel gerçeklikten yoksun olan parça için görüş alanını araştırırız. Belki de romantiklerin “bitirilmemiş” olandan hazzetmediklerini söylemeleri ve non finito, bitirilmemiş olana övgüler düzmeleri bu yüzdendir. Gerçekte bitirilmiş olana asla ulaşamayacağını bildikleri için, bitirilmiş olanın ideali, sadece bitirilmemiş şeyler aracılığıyla arzulanabilir. Bu anlamda bir bütün olarak sanat bitmemiştir, çünkü gözün iştahını asla doyuramaz. Gözün aradığı şeyi asla gösteremez.’* (124)

*

Perspektifin gerektirdiği kuralları izlersek bir resim düzlemi kurulur, çerçeve bakışımızı yönelttiğimiz bir pencereye dönüşür. Buna karşılık ortaçağ resminin bolca birleşme noktası vardır. Onlara çeşitli yerlerden bakılır ya da bu olasılık hep vardır (minyatür için de aynı şey). Görsel uzam burada (mağara resimlerinde olduğu gibi) kesintilidir. Optik kuralları bilinmesine karşın bu sanatlarda uygulanmamıştır. ‘Uzamanın geometrik haritalanmasına dayanan sanat biçimlerinde, izleyici görülecek tek noktayla sınırlanıyordu. Bu katılık öylesine güçlüydü ki 19.yy.da bile resimler, onlara bakan izleyicinin çoğunlukla resim düzlemine düşey olan merkezi bir konumda olacağı şekilde, duvarlara belli bir açıyla asılırdı.’(126) Aslında perspektif yalın bir kurallar dizisi değil, resimlerdeki görsel düzen için bir metafor olarak kullanıldı. Figür için fonun ya da zeminin çiziminde süslemeye ait bir statü (Mona Lisa’nın arkasındaki manzara). Dolayısıyla gerekli bir şema değil resmin bir parçasıydı ve modern kuramcılarca övülen soyut kap değildi. ‘Görsel uzamın geometriye indirgenmesi ve bakan kişinin bir ideal noktaya hapsedilmesi, toplumsal ve kültürel tarihin belirli anlatıları açısından çok anlamlı olmaktadır.’(127) 16/17.yy.da bir resim modasına

işaret eder Lacan: anamorphic sanat. Perspektifin kimi göstergelerini değiştirmek ve sorgulamak için perspektif yasalarının kullanımı diyebiliriz. Neden anamorphosis? Bize maddi dünyanın budalalığına dair bir mesaj gönderiyor: *'imgenin ötesinde bir şeye yöneliyor bizi.'* (130) Gördüğümüz şey ona nereden baktığımıza bağlıdır, bakan kişi gerçekliği kuruyor gibidir. Anamorfik sanat, *'gözü betimlenmiş bir sahneye bağlamak yerine, gözün sahneyi öncelikle nasıl yarattığını , gözün nasıl zaten resme dahil edildiğini gösteriyor. Lacan'ın işaret ettiği gibi anamorfik sanat, geometrik yaklaşımın görüden kaçmasına izin verdiği şeyi yeniden ona sunmuştur.'*(131) Onun asıl dersi, sürekli olarak görü alanındaki bir şeyleri yitirmemiz. Lacan bu tartışmayı ilerletti. Panoramik bir bakışla hareket etti. Anamorfis'i arkaik bir mimari diziyle ilişkilendirdi. Bunun işlevinin, dil ve göstergeler dünyasınca yaratılmış bir boşluğu barındırmak olduğunu düşündü. Perspektifle birlikte boşluk, resmin aldatıcı uzamına dönüştü ve ardından neoklasisizmle, resimden gelen perspektif ilikelerine dayalı mimarinin içine taşındı. Perspektifin uzamı derinlik yanılsaması yaratırken anamorfosis, yanılsamanın yapay, sembolik yanını vurguladı. Başlangıçta sembolik sistemin yapay olduğunu gösteriyordu. Bu bağlamda Bizans sanatı özellikle önemlidir. Öyleyse bakış, Lacan'a göre, bizden ayrı bir şeydi. Yalnızca Öteki'nin bakışı değil, kendi bakışımız da bizden ayrıydı. [Burada bakışın koşullarını dışlamasını örnekleyen Patricio Grose Forrester'in bir resmini ve Lars von Trier'in bir filmini (Dancer in the Dark) irdeliyor Leader-ZK] *'En gerçek olana ulaşmak için en yapay olana'* başvuran Trier, filmde her karakter için gerçeğin farklılaştığına işaret eder. Körlüğün farklı biçimleri, en indirgenmiş biçimde arzu nesnesiyle ilişkilerini tanımlar figürlerin. Görüye, bakışa kilitlenmiş (röntgen) imgelem sonunda sese ulaşır. Boşluk görselin ötesinde seslerle dolar, oluşur. Bir dalın çitirtisi.

*

Bebek annesinin meme uçlarına değil, yüzüne bakar. ***'Sanat tarihini anlamamanın bir yolu, bakmamızı sağlayan yokluktur; imgeler dünyasında yitip olanı çağrıştırmamanın yeni yollarını bulma tarihidir bu aynı zamanda. Eğer bu tarihteki unsurlardan biri yarım görülen nesnelerin görsel sanata katılmasıysa, diğer iki unsur da, anamorfik sanat ve Cezanne'in eseridir. Bunlar görü alanında her zaman bir şeyleri yitirdiğimizi gösterirler bize. Göremediğimiz bir şey vardır her zaman. Belki de çoğu insanın televizyon seyretmenin sanata bakmaya tercih etmesinin ve sanat galerilerinde patlamış mısır satılmamasının nedeni budur. İmgeler belki de sahip oldukları bildik işlevlerinin aleyhine çalışmaktadır.'*** (139). Yine Leader Bacon Çıglık Atan Papalar resim dizisini bu bağlamda irdeler. Psiko-biyografik açıklamanın yetersizliğine işaret eder, ayrıca Potemkin Zırhlısı'ndaki merdivenlerde kucağında ölü çocuğu çıglık atan anne figürünün Bacon üzerindeki etkisine. Bacon'ın papaları neden çıglık atıyordu?

Bir imge kümesinden diğerine geçiş, bir imgeye dönüşmeye direnen şeyleri içirme sorunuyla yakından bağlantılı. 'Kilit nokta, biçimi olmayan bir şeye biçim verme sorununa bir tür yaklaşım kendini tüketince değişimin ortaya çıkmasıdır.'(145) '...Arzulayan bakışa bir imge vermenin imkansızlığı sese dönüşür.' (146)

'Psikanalitik yaklaşımın önerdiği şey, görsel gerçekliğin bir yasaklamadan daha çok bir imkansızlığın sonucu olan bir dışarıda bırakmaya dayalı olmasıdır. Dünya bizim için bir tutarlılık barındırabilir; bunun nedeni toplumun, belirli şeylerin gizlenmesinin ya da tabu olmasının gerekliliğini söylemesi değil, belirli şeylerin gerçekten de görselleşme, hatta hazır hayal gücü düzeyine geçememesidir. Örneğin Bacon'daki tanımlanamaz çıglığın imkansız temsili, resim çalışmasına geçmeden önce görsel uzamın koordinatlarını çökerten

şeydir. Eğer bakış, derin biçimde imge alanından farklılaşırsa, bir başka kütükte temsil edilmek zorundadır-ses gibi. Bu yüzden bir uzam bir başka imkansız uzama bağlıdır ve sanat tarihini, bir uzamı ötekiyle birlikte yaşamaya iten ardışık çabaların öyküsü olarak görebiliriz.’(146)

*

Günümüz reklam dünyasında Mona lisa’nın gülümseyişi, arzu ile arzunun ampirik nesneyle doyurulması arasındaki boşluğu içermeye başladı.

*

Peruggia’nın hırsızlığıyla, hırsızlığın kendi sanat eserine dönüştü. Gerçeklik ağı içerisinde bir yokluk oluştu ve bu bakışı tetikledi. Bakış harekete geçirilmiş oldu. Bu durum günümüz komplo teorilerinin psikodinamiğini de bir ölçüde açıklayabilir. Bir simgenin ölümü bir insanın ölümünden farklıdır. Ağ içerisindeki yerinden anlam üreten bir simge yokolduğunda, bu bir komplo sonucu olmayabilir, ama bir komplo teorisi olmalıdır. Ve bu teori çürütülemez. Her an birinin yerini diğeri alır.

*

‘Sanat eserinin içinde oturduğu özel, kutsal uzam, bize “Bu sanat mı?” sorusunu sordurtuyor. Bu uzamın sorunu ve aynı zamanda gücü onu göremememizdir. Sanat, uzamı hatırlamamızı sağlayabiliyor, ancak görülemez olarak kalıyor. Uzam, sanatın hem bizi görmemiz için çağırdığı hem de bizi görmekten alakoyduğu şeydir.’ (166)

CAROLINE LEWINE (1970, ABD)



Lewine, Caroline; Biçimler: Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ (Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network, 2015), **Çev. Didem Dinçsoy, Koç Üniversitesi Yayınları, Birinci basım, Nisan 2017, İstanbul, 237 s.**

(2020)

PASCAL GIELEN (XXXX, Kanada)



Gielen, Pascal; Sanatsal Çokluğun Mırıltısı (The Murmuring of the Artistic Multitude, 2010), Çev. Albina Ulutaşı, Norgunk Yayınları, Birinci basım, Mayıs 2016, İstanbul, 245 s.

(2019)

RICHARD LEPPERT (XXXX, ABD)



Leppert, Richard; Sanatta Anlamın Görüntüsü. İmgelerin Toplumsal İşlevi (Art And The Committed Eye : The Cultural Functions Of Imagery, 1996), **Çev. İsmail Türkmen,** **Ayrıntı Yayınları, Birinci basım, 2002, İstanbul, 384 s., Büyük boy.**

Leppert'in bu önemli çalışması, çevirmeni İsmail Türkmen'in Türkçe tutarsızlığına karşın, önemliliğini koruyabilmiş, son derece ilginç bir yapıt.

O daha çok *resim tarihinden* görsel imgelerle *tarihsel toplumsal bağlam* arasındaki ilişkileri, giderek de kurma çabasını dışlayan yaklaşımların egemen olduğu günümüzde bu tutuma karşıt bir yaklaşımla kurmaya çalışan biri sanırım.

1.bölümde, *temsil ve kandırma siyasetini trompe l'oeil resimleri*yle irdeleyen Leppert, kandırmayı *resmin resmi, kadının resmi, paranın resmi* örneklerinde çözümlüyor.

2.bölümde, *ölü doğa* (natürmort) resimleriyle (Hollanda ve lale) erk (iktidar) ilişkileri anlam kazanıyor.

3.bölüm, *vanitas resimleri*yle ölümün ve *geçicilik* duygusunun anlatılması çözümleniyor. Resimde doğru çözüm ise çok sonraları O'Keeffe ve van Gogh'la geliyor: *Biraz önce oradaydı.*

4.bölümde, resim tarihi *bedeni* parçalıyor ve *etin hazzını* sergiliyor. *Avlamak ve kafeslemek, kadının ve hayvanın buluşan yazgısı. Girişimci erkek anlatıları.*

Bedeni anlatan üçüncü kısımda 5.bölüm, **Duyular'a** ayrılmış. Özellikle ses, koku, vb. Bedenler sınıfsaldır.

6.bölümde, bedenler inceleniyor. *Teşrih* sonunda *erotizme* varır.

7.bölümde, *portre* inceleniyor. Beden dramlaştırılmaktadır.

8.bölüm, *başkalarının bedenlerini* (ötekiler) irdeler. Ressamın durduğu yer yukarı sınıfların durduğu yerdir genellikle. *Habis öteki* ve *oryantalistler* (Gerome) paylarını alıyor.

9.bölüm, *arzunun yüzeylerini*, kadın çıplaklarını ele alıyor. Kadın *ayartarak* kendini yeniden üretiyor.

10.bölüm, erkek çıplak üzerinedir. Bu bakış biraz sorunludur. Yapıtın Egon Schiele'nin kendi *mastürbasyon* portreleriyle bitmesi de bunu gösterir.

(2000-2005)