

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Michel Foucault

manet·velázquez

ve estetik modernizm

Carole Talon-Hugon
David Marie



MICHEL FOUCAULT
Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm

MICHEL FOUCAULT (1926-1984), Poitiers'de hekim bir babanın oğlu olarak dünyaya geldi. 1946'da École normale supérieure'e (ENS) girerek felsefe ve psikoloji öğrenimi gördü. Paris'teki St. Anne Hastanesi'nde stajını yaptı; burada Jacques Lacan'ın ilk seminerlerini izledi. Bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyi sorgulamaya ve tıp gibi "normalleştirme pratikleri"ne dair eleştirisini geliştirmeye bu yıllarda başladı. *Deliliğin Tarihi* (1961) ve *Kliniğin Doğuşu* (1963) bu çalışmalarının ürünüydü. *Deliliğin Tarihi*'nde, topluma aykırılığı ve deliliğiyle bürokrasinin ve geleneklerin normalleştirici gücüne direnen romantik sanatçı figürüne odaklandı. Aynı dönemde kaleme aldığı *Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent* (1963) başlıklı denemesinde, Batı metafiziğinin temellerini sarsan yazar Raymond Roussel'in eserleri ve intiharı üzerinden, dil ile ölüm ilişkisini ortaya koydu. Resimler ve imgeler, Foucault'nun bir dönemin bilgi-iktidar sistemini çözümlemede kullandığı başat araçlardandı. Klasik döneme egemen olan temsil mantığını incelediği *Kelimeler ve Şeyler* (1966) kitabına, Velázquez'in "Las Meninas" tablosuna dair detaylı bir analizle başlamıştı. *Bu Bir Pipo Değildir*'de (1968), René Magritte'in "İmgelerin İhaneti" başlıklı dizisinden bir resmi inceledi. "Manet'nin Sanatı"nda (1971), Manet'nin resimlerinin Batı resmini inşa eden bilgi rejimini yıkararak modernizmi başlattığını öne sürdü. Foucault 1966'da Tunus'a gitti ve felsefe profesörü olarak atandığı Tunus Üniversitesi'ndeki derslerinin yanı sıra, 15. yüzyıl İtalyan resmi üzerine kamuya açık dersler verdi. Bu dönemde Manet üzerine yazmayı planladığı "Le noir et la couleur" başlıklı kitabı hiçbir zaman tamamlayamadı. 1970'te ABD'ye gitti ve Kara Panterler başta olmak üzere siyah özgürlük hareketi mensuplarının hapisanelerle ilgili çalışmalarını gözlemledi. Fransa'ya döndükten sonra, Hapishaneler Hakkında Bilgi Grubu'nun kuruluşuna katıldı; *Libération* gazetesinin kurulmasına önayak oldu. Modern hapishanenin ve denetim toplumunun doğuşunu incelediği *Hapishanenin Doğuşu* (1975), bu dönemdeki çalışmalarının ürünüydü. 1970'te Fransa'nın en saygın eğitim ve araştırma kurumlarından Collège de France'a profesör olarak atandı ve 1970-1984 yılları arasında burada Düşünce Sistemleri Tarihi dersini verdi. Derslerin bant çözümlerinden derlenen kitaplar ölümünden yıllar sonra yayımlandı. Foucault'nun ölmeden önce yayımladığı son eseri, üç ciltlik *Cinselliğin Tarihi* (1976-1984) kitabıydı. Antik Yunan ve Roma stoacılarının ortaya koyduğu "güzel yaşam" etiğinden hareketle geliştirdiği "varoluş estetiği" kavramına ilk kez bu kitabında yer verdi. Estetiği, salt sanat eserlerini inceleyen bir disiplin olarak ele almak yerine hayatın bütününe yayan bu yaklaşımı, çağdaş sanat ve estetik üzerinde etkili oldu. Foucault 25 Mayıs 1984'te bu dünyadan ayrıldı.

sanathayat
DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Toplumumuzda **sanat**ın kişilerle ya da **hayat**la değil de
sadece nesnelerle ilgili bir şey haline gelmiş olması
dikkatimi çekiyor.
Michel FOUCAULT

MICHEL FOUCAULT

Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm

ÇEVİREN
Savaş Kılıç



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

İletişim Yayınları 2667 • sanathayat dizisi 43

ISBN-13: 978-975-05-2469-1

© 2018 İletişim Yayıncılık A. Ş. (1. Bölüm)

1. BASKI 2018, İstanbul

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

DİZİN Elçin Gen

BASKI Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

CİLT Güven Mücellit • SERTİFİKA NO. 11935

Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm

Manet'nin Sanatı

MICHEL FOUCAULT	9
<i>Tuileries'de Müzik</i>	13
<i>Opera'da Maskeli Balo</i>	15
<i>Maximilian'ın İnfazı</i>	17
<i>Bordeaux Limanı</i>	19
<i>Argenteuil</i>	21
<i>Serada</i>	23
<i>Garson Kız</i>	25
<i>Demiryolu</i>	28
• Işık	22
<i>Flüt Çalan Çocuk</i>	30
<i>Kırda Yemek</i>	33
<i>Olympia</i>	35
<i>Balkon</i>	38
• Seyircinin Konumu	43
<i>Folies-Bergère'de Bir Bar</i>	43

Nedimeler: Velázquez'in *Las Meninas*'ı Üstüne

MICHEL FOUCAULT	53
-----------------------	----

Michel Foucault, Manet'nin Sanatı ve Modernizm Üzerine

Manet veya Seyircinin Şaşkınlığı

CAROLE TALON-HUGON 75

- Bataille: Manet veya Bilgi-olmayanın Sanatı 76

Anlam-sızlık 78

İfade-sizlik 80

Duygusuzluk 84

- Foucault: Manet veya Resmedilenin Düzanamlılığı 85

- Fried: Manet veya Aldatıcı Davet 91

Ön Yüz/Arka Yüz veya Hareket Halindeki Seyirci

DAVID MARIE 103

Dizin 121

Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm

MICHEL FOUCAULT

Manet'nin Sanatı*

MICHEL FOUCAULT

Sözlerime biraz yorgun olduğum için özür dileyerek başlamak istiyorum. Burada bulunduğum iki yıl boyunca o kadar çok dost edinmişim ki Tunus'a dönüp gelince bir-iki dakika bile boş kalamadım; bütün gün görüşmeler, tartışmalar, sorular, itirazlar, cevaplar vb. ile geçti; ve günün sonunda karşınıza işte böyle bitkin bir halde çıkmak zorunda kaldım. Onun için sürçülisan edersem, gaflete düşersem, olur a açıklamaları sürdürürsem, şimdiden affola.

Size Manet'den söz edeceğim için de özür dilemek istiyorum, çünkü ne de olsa Manet uzmanı değilim ben, resim uzmanı hiç değilim;** dolayısıyla Manet'den söz ederken hariçten gazel okuyacağım. Söylemek istediğim de kabaca şu: Genel hatlarıyla Manet'den bahsetmek gibi bir niyetim yok kesinlikle, size bu ressamın on-on iki resmini göstereceğim ve

* Foucault'nun 20 Mayıs 1971 tarihinde Tunus'ta verdiği konferansın metni; *"La peinture de Manet" suivi de Michel Foucault, un Regard* içinde, (ed.) Maryvonne Saison (Paris: Éditions du Seuil, 2004) s. 21-47 – e.n.

** Foucault Tunus'ta 1968'de, *Quattrocento* İtalyan resmi üstüne halka açık dersler vermişti; bu konferansta o derslere birkaç kez atıf yapıyor. Dersler tanınmış kişilerin de içinde bulunduğu kalabalık bir topluluk tarafından izlenmişti – [Fr.] e.n.

bu resimleri analiz etmeye değilse bile en azından bazı bakımlardan açıklamaya çalışacağım. Evet, size genel hatlarıyla Manet'den bahsetmeyecek, Manet resminin en önemli ve en bilinen yönlerinden dahi söz açmayacağım.

Sanat tarihinde, 19. yüzyıl resminin tarihinde, Manet, resimsel temsilin teknik ve tarzlarını değiştiren kişi olarak boy gösterir şüphesiz; söylenene bakılırsa, 19. yüzyılın ikinci yarısının neredeyse tamamı boyunca sanat tarihi sahnesinin en önünde duran şu empresyonizm hareketini o mümkün kılmıştır.

Manet'nin empresyonizmin öncüsü olduğu doğrudur doğru olmasına, empresyonizmi mümkün kılan gerçekten de o olmuştur ama, benim atıfta bulunmak istediğim yanı bu değil: Bana öyle geliyor ki Manet empresyonizmi mümkün kılmaktan çok daha fazlasını yapmıştır. Bana kalırsa Manet'nin mümkün kıldığı şey, empresyonizmin de ötesinde, bütün bir 20. yüzyıl resmidir, çağdaş sanatın –şu anda– içinde boy atıp geliştiği resim sanatıdır. Manet'nin gerçekleştirdiği bu derin kopuşu veya bu derinlikteki kopuşu bir yere oturtmak, şüphesiz ki empresyonizmi mümkün kılan değişimler bütününü bir yere oturtmaktan biraz daha zor bir iş.

Manet'nin resminde empresyonizmi mümkün kılan şeyi biliyorsunuz, nispeten bilinen hususlar bunlar: yeni renk teknikleri, tam anlamıyla saf olmasa bile nispeten saf renk kullanımı, daha önceki resmin bilmediği birtakım ışık ve aydınlatma tekniklerinin kullanımı, vs. Buna mukabil, empresyonizmin ötesinde, bir bakıma empresyonizmin üzerinden, sonraları ortaya çıkacak resmi mümkün kılmış olan değişimleri tanımlamak, bir yere oturtmak –zannımca– o kadar kolay değil.

Bu değişimleri yine de, sanırım, bir cümleyle özetleyip tanımlayabiliriz: Doğrudur, Manet, üzerine resim yaptığı

mekânın maddi özelliklerini, bana öyle geliyor ki, Batı sanatında –hiç değilse Rönesans’tan, *Quattrocento*’dan beri– tablolarının içerisinde, hatta o tabloların temsil ettikleri şeyler içerisinde kullanma, işin içine katma hakkını kendinde bulan ilk kişidir.

Söylemek istediğimi şöyle daha açık ifade edebilirim: 15. yüzyıldan, *Quattrocento*’dan beri, resmin belli bir mekân üzerine –freskolarda olduğu gibi bu bir duvar da olabilir, ahşap bir pano da, tuval de, kâğıt da– yapıldığını unutturmaya çalışmak, gizlemeye çalışmak, bu olguya yan çizmek; yani, resmin şu az çok dikdörtgen ve iki boyutlu mekânını unutturmak ve resmin üzerinde durduğu mekânın yerine o mekânı inkâr eden temsili bir mekân geçirmek, Batı resminde gelenek olmuştu; işte bu nedenle Batı resmi, *Quattrocento*’dan itibaren iki boyutlu bir düzlem üzerinde durduğu halde hep üç boyutu temsil etmeye çalışmıştı.

Söz ettiğimiz Batı resmi üç boyutu temsil etmekle kalmıyor, resmin düz çizgilerin dik açılarla buluştuğu bir kare veya dikdörtgen içerisine nakşedildiğini gizlemek ve inkâr etmek için, büyük eğri çizgileri veya spiralleri de mümkün olduğunca el üstünde tutuyordu.

Batı resmi keza tuvalin içinde veya dışında öyle bir ışık resmetmeye çalışıyordu ki, en arkadan veya sağdan, soldan gelen bu ışık, resmin –tablonun yerine ve o günkü ışığa göre değişkenlik gösteren– gerçek bir ışık tarafından aydınlatılmış dikdörtgen bir yüzey üzerinde durduğunu inkâr etmeye, bu olguya yan çizmeye yarıyordu.

Aynı şekilde tablonun bir mekân olduğunu, seyircinin o mekân önünde veya etrafında yer değiştirebileceğini, dönebileceğini, dolayısıyla da onu belli bir açıdan kavrayabileceğini ve sonuçta iki yüzünü birden kavrayabileceğini de inkâr etmek gerekiyordu. Bu nedenle Batı resmi, *Quattrocento*’dan beri, tablonun görülebilmesi için ideal bir yer be-

lirlemişti: Tabloya sadece oradan bakılabilirdi, bakılmalıydı. Dolayısıyla –isterseniz şöyle söyleyelim– tablonun maddiliği, önünde veya etrafında dolaşılın, belli bir ışığın gerçekten aydınlatdığı şu düz, dikdörtgen yüzey var ya, tabloda temsil edilen mekân işte onu gizliyor, ona yan çiziyordu; kısacası tablo, yandan gelen güneş ışınlarının aydınlatdığı, ideal bir yerden bakıp bir gösteri gibi gördüğümüz derin bir mekânı tasvir ediyordu.

İsterseniz şöyle özetleyelim: Batı'nın temsile dayalı resminin *Quattrocento*'dan beri oynadığı yan çizme, saklama, göz boyama, silme oyunu böyle bir şeydi.

Manet'nin yaptığı, resim geleneğinin o güne kadar gizlemeyi ve yan çizmeyi görev bildiği tuvalin bu özelliklerini, niteliklerini veya kısıtlamalarını, tam da tabloda temsil edilen şeyin içerisinde gün yüzüne çıkarmaktı (bu da Manet'nin Batı resmine getirdiği değişimin –bana kalırsa– önemli yönlerinden biridir).

Dikdörtgen yüzey, şu büyük dikey ve yatay akslar, tuvalin gerçek ışığı, seyircinin o tuvale şu veya bu yönden bakabilmesi... –bütün bunlar Manet'nin tablolarında pekâlâ mevcuttur, bunlar Manet'nin tablolarında sunulur, oldukları gibi kurulurlar. Ve Manet nesne-tabloyu, maddilik olarak kavranan tabloyu, dışarıdan gelen bir ışığın aydınlatdığı ve seyircinin etrafında döndüğü renkli şey olarak tabloyu yeniden bulmuştur (yoksa acaba sıfırdan mı bulmuştur?). Nesne-tablonun bu bulunuşu, tuvalin maddiliğinin temsil edilen şey içine bu şekilde yeniden sokulması, bana soracak olursanız, Manet'nin resme getirdiği büyük değişimin canevinde duran şeydir. Empresyonizmi hazırlamış olabilecek her şey bir yana, asıl bu anlamda Manet'nin *Quattrocento*'dan beri Batı resminin temelinde olan her şeyi altüst ettiğini söyleyebiliriz.

Şimdi size biraz da olguları göstermek istiyorum, yani tabloları. Size bir dizi, aşağı yukarı bir düzine tuval gösterece-

ğim, bunları sizinle birlikte biraz analiz etmeye çalışacağım. Sunumu kolaylaştırmak için isterseniz tabloları üç gruba ayırıp üç başlıkta inceleyelim: Birinci grup, Manet'nin tuvalin mekânını nasıl ele aldığı, tuvalin –yüzey alanı, yüksekliği ve genişliği gibi– maddi özelliklerini nasıl işin içine soktuğu, tuvalin bu mekânsal özelliklerini tam da o tuval üzerinde temsil ettiği şey içinde ne şekilde devreye soktuğuyla ilgili. İlk olarak bu tablo kümesini inceleyeceğim; ardından da, ikinci bir kümede, Manet'nin ışık meselesini nasıl ele aldığını, tabloyu içinden aydınlatan temsili ışığı değil, dışarıdan gelen gerçek ışığı tablolarında nasıl kullandığını göstermeye gayret edeceğim. Üçüncü olarak da Manet'nin, seyircinin tablo karşısındaki konumunu nasıl işin içine kattığına bakacağız; ama bu üçüncü başlık için bir diziyi değil, tek bir tabloyu inceleyeceğim; bu tablonun Manet'nin bütün eserini özetlediğine, Manet'nin en son ve en sarsıcı tablolarından biri olduğuna şüphe yok: *Folies-Bergère'de Bir Bar'dan söz ediyorum*.

Evet, efendim, isterseniz birinci sorun kümesine ve birinci tablo kümesine geçelim: Manet mekânı nasıl temsil etmiştir?

Şimdi tabii dialara geçeceğiz, onun için ışıkları söndürelim. *[Verilen aradan istifade eden Michel Foucault ceketiyle kravatını çıkarıyor, dinleyicileri de rahatlarına bakmaya davet ediyor.]*

*Tuileries'de Müzik**

Evet, Manet'den ilk tablomuz bu, çok da klasik bir tablo; biliyorsunuz, Manet gayet klasik bir eğitim almıştı: Dönemin konformist, nispeten konformist atölyelerinde, [Thomas] Couture'un atölyesinde çalışmıştı; büyük resim geleneğinin

* Bu ilk tablonun adını Foucault dinleyicilere söylememiş. Tabloların adları, Raşide Triki tarafından *Cahiers de Tunisie*'de yayınlanan versiyonda belirtilmiştir. Daniel Defert de bize tamamlayıcı bazı bilgiler verdi. [Fr.] e.n.



Édouard Manet, *Tuileries'de Müzik*, 1862. Londra, National Gallery.

tamamına vâkıftı; bu tabloda (1861-62) Manet'nin eğitim gördüğü atölyelerde öğrenebildiği bütün gelenekleri kullandığını söyleyebiliriz.

Yine de bir-iki şeye işaret etmek lazım: Manet'nin burada ağaç olarak çizdiği şu dik kalın çizgileri ne kadar önem-sediğini görüyorsunuz. Yine görüyorsunuz ki tablo aslında iki büyük aksa göre düzenlenmiş: Kişilerin başlarının ulaştığı son çizgiyle işaret edilen yatay bir aks, bir de burada şu küçük ışık üçgeniyle imlenen dikey akslar. Sahnenin önünü aydınlatan ışığın döküldüğü üçgen adeta o aksları tekrarlamak için, daha doğrusu ok işaretiyle göstermek için çizilmiştir. Ressam veya seyirci bu sahneyi yukarıdan aşağıya baktığında şöyle bir görüp geçer, arkada olup biteni azıcık görür, ama tam göremez: Derinliğin çok olduğu söylene-mez, öndeki kişiler arkada olan biteni neredeyse tamamen maskeler – friz hissi vermesi de bundandır. Tablodaki kişiler bir nevi düz friz oluşturur; dikeylik de bu friz hissini nispeten kısaltılmış bir derinlikle devam ettirir.

Opera'da Maskeli Balo

Efendim, on yıl sonra, Manet şimdi bir anlamda bu tablounun aynısı olan, bir başka versiyonu olan bir tablo yapacaktır: *Opera'da Bir Akşam*, affedersiniz düzeltiyorum, *Opera'da Maskeli Balo*. Bir bakıma, gördüğünüz gibi, öbürüyle aynıdır: Aynı türden kişiler, silindir şapkalı adamlar, açık renk elbiseli birkaç kadın, ama bu defa, görüyorsunuz, mekânın dengesi hepten değişmiş.

Mekânın arkası tıkanmış, kapatılmış; bir önceki tabloda çok öne çıkmadığını, ama yine de var olduğunu söylediğim derinlik bu tabloda kalın bir duvarla kapatılmış; arkada görülecek bir şey olmadığını, sadece bir duvar olduğunu vurgulamak için, görüyorsunuz, iki dikey sütun ve tabloyu çerçevelemek için kocaman bir yatay çizgi çizilmiş. Bu ikisi bir bakıma tuvalin yatay ve dikeyini tablonun içinde kopyalı-

Manet, *Opera'da Maskeli Balo*, 1873-1874. Washington, National Gallery of Art.



yor. Tuvalin o büyük dikdörtgeni, siz de görüyorsunuz, içerde tekrarlanıyor ve içerideki dikdörtgen tablonun arkasını kapatarak derinlik hissini engelliyor.

Ama derinlik hissini silinmesiyle kalsa iyi, tablonun kenarı ile bu arka arasındaki mesafe de o kadar kısa ki bütün kişiler adeta öne yerleştirilmiş gibi; bırakın derinlik olmasını, bir nevi rölyef olayı var karşınızda; kişiler burada öne çıkıyor ve kostümlerin siyahı, kadın elbiselerinininki de, açık renklerin bir bakıma ferahlatacağı mekânı tam manasıyla tıkıyor. Mekânı arkada duvar kapatıyor, önde de elbise ve kostümler. Gerçek anlamda mekân yok, bir nevi paketler var – öne, seyircinin gözü önüne yerleştirilmiş paket paket hacim ve yüzey.

Tek gerçek açıklık, daha doğrusu tabloda temsil edilmiş tek açıklık, şurada bulunan, tablonun en üstündeki açıklık; ama o da hakiki bir derinliğe, gökyüzü veya ışık gibisinden bir şeye açılmıyor. Hatırlayın, bir önceki tabloda, küçük bir ışık üçgeni vardı – gökyüzüne açılıyor, ışık oradan saçılıyor. Peki bu tabloda neye açılıyor? Görüyorsunuz, bir nevi ironiyle... ayaklara, pantolonlara falan. Yani her şey baştan başlıyor; tablo adeta burada bir daha başlıyor, bu noktada adeta aynı sahne yeniden başlıyor ve bu durum kim bilir daha ne kadar devam ediyor: Dolayısıyla da, görüyorsunuz, bir duvar halısı hissi var burada, bir duvar hissi veya boylu boyunca yayılmış bir resimli kâğıt hissi, tabii bir de şurada yine bir nevi ironiyle sarkan iki ayak var – algının gerçek mekânı olmayan, açıklığın gerçek mekânı olmayan, tuvalin tepesinden aşağı doğru yayılan ve kim bilir daha ne kadar tekrarlanan yüzeyler ve renkler oyunundan ibaret olan şu mekânın hayal mahsulü olduğuna işaret ediyor o ayaklar.

Tuvalin dikdörtgeninin mekânsal özellikleri, tuvalin kendisinde temsil edilen şeyce işte bu şekilde temsil edilmiş, tezahür ettirilmiş, yüceltilmiştir; aslında az çok aynı konuyu

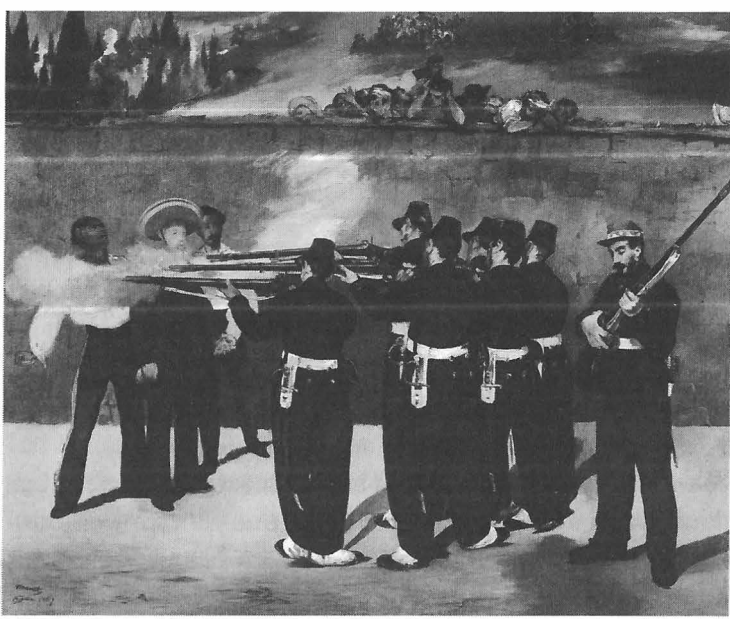
ele alan bir önceki tabloya kıyasla, Manet'nin bu defa mekânı tamamen kapattığını, tuvalin maddi özelliklerinin bu defa bizzat tabloda temsil edildiğini görüyorsunuz.

Maximilian'ın İnfazı

Bir sonraki tabloya geçelim mi? *Maximilian'ın İnfazı*, yapıldığı tarih tabii 1867.* Biraz önce *Opera'da Maskeli Balo* için işaret ettiğim özelliklerin büyük kısmı, gördüğünüz gibi, bu tabloda da karşımıza çıkıyor. Bu tablo ondan önce yapılmış, ama aynı tekniklerle karşılaşıyoruz: Mekân büyük bir duvarla belirgin ve güçlü bir biçimde, adeta zorla kapatılmış; bu büyük duvar tuvalin tekrarından başka bir şey değil; öyle ki bütün kişiler daracık bir toprak şerit üzerine yerleştirilmiş, sanki merdiven basamağı var karşımızda, bir basamak hissi var, yani yataylık, dikeylik ve sonra –sahneyi izleyen şu küçük insanlarla– yeniden açılan dikeylik, yataylık. Deminki Opera sahnesiyle aynı his var yine, orada kapatılan bir duvar vardı, sonra sahne yeniden başlıyordu; burada da duvarın üzerine asılmış küçük bir sahne var yine, tabloyu katmerliyor.

Ama size bu tabloyu göstermemin tek nedeni, *Opera'da Maskeli Balo* tablosunda karşımıza çıkan özellikleri tekrar sunması veya önceden sunmuş olması değil. Bir nedeni daha var: Görüyorsunuz ki bütün kişilerin ayakları daracık bir dikdörtgen (bir tür basamak, arkasında da kocaman bir dikeylik var) üzerine yerleştirilmiş. O küçücük alana sıkışmış hepsi, birbirlerine çok yakın duruyorlar, hatta o kadar yakınlar ki, gördüğünüz gibi, tüfeklerin namluları göğüslerine değiyor. Şuna işaret etmem lazım: Bu yataylar ve askerlerin dikey konumu, burada da, tuvalin yatay ve dikey akslarını

* Manet, 1867-1869 tarihleri arasında, Maximilian'ın idam edilmesini konu alan birkaç resim yapar. Foucault'nun tabloya ilişkin tariflerinden, özellikle "sahneyi izleyen küçük insanlar"dan söz etmesinden, Kunsthalle'de bulunan versiyonu incelediği anlaşılıyor. <https://rantey.org>



Manet, *Maximian'ın İnfazı*, 1867. Mannheim, Kunsthalle.

tablo içinde tekrarlıyor. Sonuçta bu askerlerin namluları şurada gördüğünüz kişilere değişiyor. İdam mangası ile idamlıklar arasında bir mesafe yok. Ama dikkatli bakarsanız görürsünüz ki şu kişiler [idamlıklar] öbürlerinden [idam mangasından] daha küçük, oysa normalde aynı boyda olmaları gerekirdi, çünkü bire bir aynı düzlemler ve iki grup çok küçük bir alana sıkıştırılmış; yani, Manet çok arkaik bir teknikten yararlanmış: Düzlem ayrımı yapmadan kişileri küçültmüş (*Quattrocento*'dan önce kullanılan resim tekniği bu). Gerçek anlamda temsil edilmeyen bir mesafeyi imlemek veya simgelemek için kullanıyor bu tekniği.

Tablosunda, kendisine seçtiği mekânda, bütün kişileri yerleştirdiği şu küçücük dikdörtgende, Manet şüphesiz mesafeyi temsil edemez. Mesafe algıya sunulamaz; mesafeyi gör-

meyiz. Buna karşılık kişilerin küçültülmesi –tamamen zihinsel ve algı dışı bir kabulle– gösteriyor ki bunlarla şunlar arasında, idamlıklarla idam mangası arasında bir mesafe olması gerekirdi; ama bu algılanamaz mesafe, bu gözden saklanmış mesafe kişilerin küçültülmesi gibi bir göstergeyle belirtilmiştir. Batı’da resim algısının temel ilkelerinden bazıları, gördüğünüz üzere, Manet’nin kendisine seçtiği, kişileri yerleştirdiği şu küçücük dikdörtgenin içerisinde çözülüp gitmektedir.

Resim algısının, gündelik algının tekrarı, ikizi, yeniden üretimi gibi olması gerekiyordu. Temsil edilmesi gereken şey neredeyse gerçek bir mekândı: Tıpkı bir manzaraya baktığımızdaki gibi, orada da mesafe açık seçik fark edilebilirli, anlaşılabilirli, deşifre edilebilirliyi. Oysa burada öyle bir resimsel mekâna giriyoruz ki artık mesafe gözden saklanıyor, derinlik artık algı nesnesi değil ve mekânsal konum ve kişilerin uzaklığı ancak resmin içerisinde anlamı ve işlevi olan birtakım göstergelerle veriliyor (bu kişilerle [idamlıklar] şu öbürküler [idam mangası] arasındaki boy farkı işte bunun için bir bakıma keyfî, en azından tamamen simgesel).

Bordeaux Limanı

Bir sonraki tabloya geçelim mi? O da tuvalin bir başka özelliğiyle oynuyor. Demin size gösterdiklerimde, *Opera’da Maskeli Balo* ve *Maximilian’ın İnfazı*’nda, Manet’nin kullandığı şey, temsil fiilinde işleme soktuğu şey, özellikle şuydu: Tuval dikeydir, iki boyutlu bir yüzeydir, derinliği yoktur; ve Manet bir bakıma temsil ettiği sahnenin yoğunluğunu olabildiğince azaltarak temsil etmeye çalışıyordu derinliğin olmayışını. Hafızam beni yanıltmıyorsa, 1872 yılına ait* bu

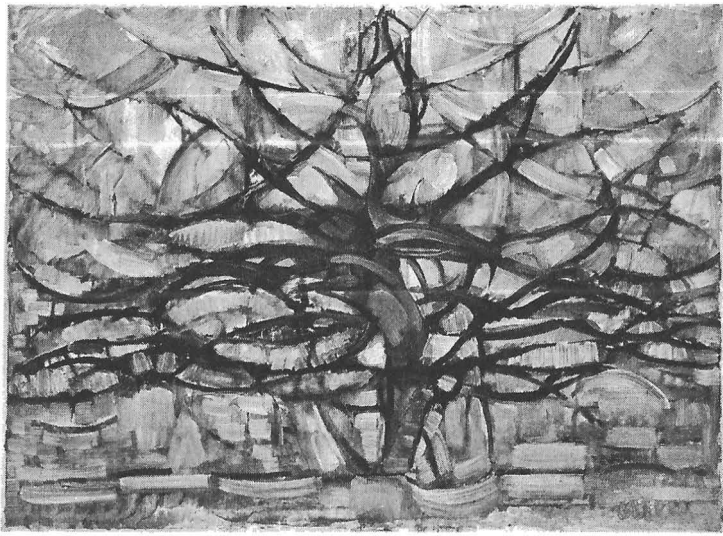
* Michel Foucault gösterdiği resimleri çoğunlukla notlarına bakmadan yorumluyordu. Françoise Cachin’in hazırladığı kataloğa göre tablonun tarihi 1870-71 – [Fr.] e.d. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Manet, *Bordeaux Limanı*, 1871, özel koleksiyon.

tabloda işleme soktuğu ise, görüyorsunuz, esasen yatay ve dikey akslardır; bu yatay ve dikey akslar da şüphesiz tablonun çerçevesini oluşturan ve tuvali çerçeveleyen yatay ve dikey aksların tuvalin içindeki tekrarıdır. Ama gördüğünüz gibi, aynı zamanda, bizzat tuvali, tuvalin maddi yanını oluşturan yatay ve dikey dokuların yeniden üretimidir.

Adeta tuvalin örgüsü kendini göstermeye ve iç geometrisini sergilemeye başlamaktadır. Görüyorsunuz, dokuların şu buluşması, bizzat tuvalin temsilî eskizi gibi. Kaldı ki tuvalin şu kısmını, yani dörtte birini, ne bileyim altıda birini bir kenara ayırırsanız, görürsünüz ki neredeyse yataylıklar ve dikeyliklerin, dik açılarla birbirini kesen çizgilerin oyunundan başka bir şey yoktur. Aranızda Mondrian'ın ağaç resmini hatırlayanlar varsa, hani Mondrian'ın 1910-14 arasında yaptığı ağaç çeşitlemelerini, bildiğiniz gibi soyut resim orada doğmuştur. Mondrian'ın ağacı, soyut resmi –Kandinski ile aynı esnada– keşfetmesini sağlayan meşhur ağacı ele alma biçimi, Manet'nin *Bordeaux Limanı*'nda gemi-



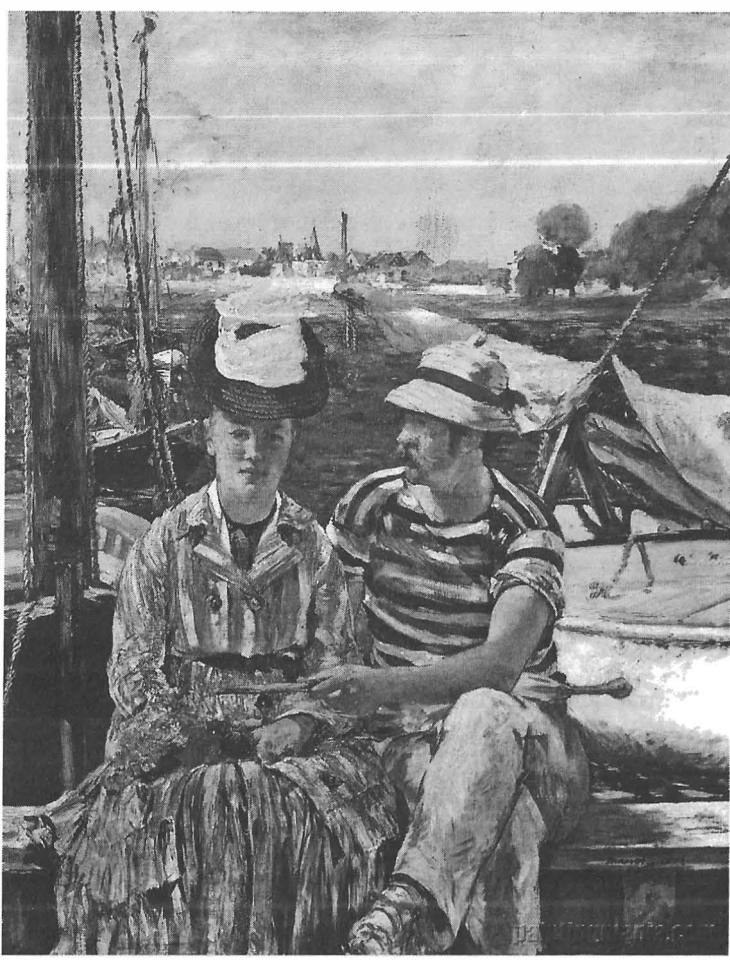
Piet Mondrian, *Gri Ağaç*, 1911-1912.

leri* ele alma biçimine benzer biraz. O ağaçtan Mondrian sonunda birbirini dik kesen ve adeta bir kanaviçe, bir dama tahtası, dikey ve yatay çizgilerden oluşan bir kanaviçe çıkaracaktı. Manet de gemilerin bu iç içe geçişinden, limandaki bu hareketlilikten şunu çıkarır: maddi yanıyla tuvalin geometrisinin geometrik temsiline tekabül eden bir yataylıklar ve dikeylikler oyunu. Bir sonraki tabloda, *Argenteuil*'de, tuvalin dokusunun bu oyununu yeniden göreceğiz – ama bu defa oyun hem eğlencelidir, hem de o dönem için infiale yol açacak cinstendir.

Argenteuil

Bir sonraki tabloya geçelim mi? Gemi direğinin oluşturduğu dikey aksı görüyorsunuz, tablonun dik kenarını tekrarlıyor,

* Kayıtlar ve tanıklar “tabloları” dediği izlenimini veriyor, ama “gemileri” (*bateaux*) olması gerektiğini düşündüğümüz için düzelttik. [Fr.] e.d.



Manet, *Argenteuil*, 1874. Tournai, Güzel Sanatlar Müzesi.

keza şu yataylık da yatay kenarını; yani iki büyük aks tuvalin içinde temsil edilmiş, ama gördüğünüz gibi temsil edilen şey aslında dokulardır – dikey ve yatay çizgileri olan dokular. Kişilerin ve tuvalde temsil edilen şeyin halktan, kaba saba halleri de Manet için oyundan başka bir şey değildir: tu-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

valde dokunun özelliklerini ve yatayla dikeyin buluşma ve kesişmelerini temsil etme oyunu.

Serada

Sıradaki tabloya geçelim: Adı *Serada*, Manet'nin... [Anlaşılan Foucault o anda aradığı diayı bulmakta zorlanmış; bu esnada kaydı yapanlar da kaseti çevirmek istemişler, ama arada birkaç saniyelik ses kaybı olmuş]... dikey ve yatayla, tablonun çizgileriyle nasıl oynadığını anlamak için en önemli tablolardan biri. Mekânın, tablodaki derinliğin ne kadar kısıtlı olduğunu görüyorsunuz. Kişilerin hemen arkasında yeşil bitkilerden oluşan bir dokuma var – hiçbir bakışın delip geçemeyeceği, tıpkı bir fon bezi gibi, duvar kâğıdı gibi sıvanmış bir dokuma. Hiçbir derinlik, hiçbir ışık yok ki

Manet, *Serada*, 1879. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie.



sahnenin geçtiği serayı dolduran bu sap ve yaprak ormanını delip geçebilsin.

Resmedilen kadın bütün olarak öne yerleştirilmiş, bacakları tabloda görünmüyor, dışarı taşmış; derinlik olmasın diye kadının dizleri de önüne yerleştirildiği tablodan bir bakıma dışarı taşmış; kadının arkasındaki kişi şu gördüğünüz kocaman yüzüyle bize doğru yaklaşmış, bu nedenle bize çok yakın görünüyor – neredeyse görülemeyecek kadar yakın, çünkü öne çok yaklaşmış ve kullandığı alan çok dar. Dolayısıyla mekân kapatılmış, dikey ve yataylarla oynanmış, şu arkalık, kadının oturduğu bankın şu parmaklığı bütün tabloyu dilimlemiş; parmaklığın çizgisi önce burada tekrarlanmış, sonra bir daha şurada, dördüncü kez de burada, sonra kadının beyaz şemsiyesiyle bir daha tekrarlanmış; dikeylere gelirsek, şu gördüğünüz çerçevenin tamamı, bir de derinliği göstermek için şu kısacık köşegen çizgi. Bütün tablo işte bu dikeylerle yataylar etrafında ve onlardan hareketle yapılandırılmış.

Bunlara bir de kadının elbisesinin plilerinin dikey pliler olduğunu, elbisesinin şu yelpazeyi andıran hareketini, yani [bankın üstündeki] ilk plilerin şu dört temel çizgi gibi yatay olduğunu, ama dönen elbisenin sonunda neredeyse dikey bir konuma ulaştığını eklerseniz, görürsünüz ki şemsiyeden başlayıp kadının dizine giden bu pli oyunu yataydan dikeye giden hareketi döndürerek yeniden üretiyor; burada yeniden üretilen işte bu harekettir. Şimdi bir de sarkan bir el [kadının sol eli] ve öbür tarafa bakan bir el [adamın sol eli] olduğunu, tablonun merkezinde de açık renkli bir leke üzerinde tablonun akslarını yeniden üreten bankın iskeletini ve tablonun iç mimarisini oluşturan koyu renkli çizgilerin aynısı olan dikey ve yatay çizgiler olduğunu ekleyin. Alın size derinlik anlamında mekânı silen, ortadan kaldıran, sıkıştıran, öte yandan da dikeylik ve yataylık çizgilerini yücelten bir oyun.

Manet'deki derinlik oyunuyla, dikey ve yatay oyunuyla ilgili olarak size söylemek istediklerim bu kadar. Ama Manet tuvalin maddi özellikleriyle bir başka şekilde de oynar: Tuval gerçekten de bir yatayı, bir de dikeyi olan bir yüzeydir, ama aynı zamanda iki yüzü, önü ve arkası da olan bir yüzeydir. Manet bu oyunu, bu ön ve arka oyununu, hadi şöyle diyeyim, çok daha haince, çok daha muzipçe oynayacaktır.

Garson Kız

Bir sonraki tabloya, *Bira Servisi Yapan Garson Kız*'a geçince, karşımıza çok ilginç bir örneği çıkacak bunun. Sahi bu tabloyu oluşturan ne, tablo neyi temsil ediyor? Vallahi bir bakıma hiçbir şeyi temsil etmiyor – çünkü görülsün diye sunduğu hiçbir şey yok. Nitekim tablounun tamamında, gördüğünüz gibi, ressama, seyirciye, bizlere çok yakın duran garson kız var bir tek – sanki önünde aniden görülmeye değer bir şey olmuş ve dikkatini çekmiş gibi yüzünü birden bize doğru çevirmiş; gördüğünüz gibi gözü işinde değil, bira bardağını masaya koymakla ilgilenmiyor, tuvalin önünde görmediğimiz, bilmediğimiz bir şeye takılmış gözü. Öte yandan tabloda, bir, iki, hadi üç olsun, üç kişi daha var; ama bir ve ikinci kişiyi kesinlikle göremiyoruz, çünkü bunlardan birini ancak kaçamak bir profilden görüyoruz, şu öbürününse sadece şapkasını. Ama bunlar da bir yere bakıyor, tam ters istikamete bakıyorlar. Peki ne görüyorlar? Bilmiyoruz, hiç bilmiyoruz, çünkü tablo öyle bir kesilmiş ki oradaki gösteri, bu adamların baktığı şey de yine bizden gizlenmiş.

Şimdi rastgele bir klasik tabloyu düşünün. Bir şeyleri seyreden insanları tasvir eden tablolara resim geleneğinde sık rastlanır. Mesela Masaccio'nun Aziz Petrus'un dirhem sahnesiyle ilgili tablosuna [*Vergi Parası*, 1425] bakarsanız, bir grup adam toplanmış bir şeye bakıyordur; İki adamın diya-



Manet, *Bira Servisi Yapan Garson Kız*, 1879. Paris, Orsay Müzesi.

loğuna, daha doğrusu salcının Aziz Petrus'a para verişine. Dolayısıyla tablodaki kişilerin bakmakta olduğu bir sahne vardır, ama bunun ne olduğunu biliriz, görürüz, tabloda sunulmuştur.

Buradaysa bakan iki kişi vardır; ama birincisi, bu iki kişi aynı şeye bakmıyor, ikincisi de baktıklarının ne olduğunu tablo bize söylemiyor. Bu öyle bir tablo ki iki bakıştan, ters is-



Manet, *Kabare Köşesi*, 1878. Londra, National Gallery.

tikametlere, tablonun önü ve arkası gibi tam ters istikametlere çevrilmiş iki bakıştan başka bir şey resmedilmemiştir; üstüne üstlük bu iki kişinin o kadar dikkatle seyrettiği o iki şey, bunların ikisi de bize gösterilmemiş; bu durumu iyice vurgulamak için de, şurada [en solda] gördüğünüz gibi, ilginç bir ironiyle küçük bir el, bir de elbisenin bir kısmı çizilmiş.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Aslına bakarsanız tablonun ilk versiyonunda Manet bu kişilerin seyrettiği şeyi çizmişti: Bir kabare şarkıcısı, şurada, sahnede duruyor, şarkı söylüyor veya dans ediyor (tablonun bu versiyonu Londra'da); ondan sonra size gösterdiğim bu ikinci versiyonu çizmiş:* İşte bu ikinci versiyonda Manet sahneyi öyle bir kesmiş ki görülecek bir şey kalmamış, geriye bir tek tablo kalmış, yani görülmeyene veya görünmeze çevrilmiş bakışlar; tuval bir tek görünmezi söylüyor, görünmezi gösteriyor, ister istemez görünmez olanı ters istikamete çevrilmiş bakışlarla işaret etmekle yetiniyor, çünkü görünmez, tablonun önünde, şuradan bakılansa tuvalin arkasında. Tuvalin iki ayrı yerinde iki ayrı şeye bakan iki kişi var, ama tuval görülecek olanı göstermek yerine saklıyor, gizliyor. İki yüzü, önü ve arkası olan yüzey, görünürlüğü kendini gösterdiği bir yer değil, tuval düzleminde olan kişilerin baktığı şeyin görünmez olmasını sağlayan yer.

Demiryolu

Bu durum şimdi göreceğimiz tabloda, *Saint-Lazare Garı*'nda daha net.** Burada yine aynı şey var; daha önce gördüğümüz dikeylerle yataylar tekrar karşımıza çıkıyor: Tablonun belli bir düzlemini, bir bakıma tuvalin düzlemini, tanımlayan dikeylerle yataylar ve demin *Garson Kız*'da olduğu gibi iki kişi var – önlü-arkalı diyebileceğimiz iki kişi, biri bize doğru bakıyor, öbürü bizimle aynı yöne. Biri yüzünü çevirmiş bize, öbürü sırtını. Ama kadının baktığı, ki gördüğünüz gibi epey dikkatle bakıyor, tuvalin önünde olduğu için görmediğimiz bir şey; küçük kızın baktığını da göremiyoruz, çün-

* Foucault'nun "ilk versiyon" dediği, Manet'nin *Kabare Köşesi* adlı tablosu. Manet bu tuvali tamamladıktan sonra ikiye kesiyor, bir yarısı burada bahsettiği *Kabare Köşesi*, diğer yarısı *Kabarede* isimli iki ayrı tablo ortaya çıkıyor – e.n.

** Saint-Lazare Garı'nı konu etmekle birlikte tabloya *Le Chemin de fer* (Demiryolu) deniyor – [Fr.]
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



Manet, *Demiryolu*, 1872-73. Washington, National Gallery of Art.

kü, efendim, Manet o anda geçmekte olan bir trenin buharını yerleştirmiş oraya, hem de öyle bir yerleştirmiş ki hiçbir şey görmüyoruz. Görebilmek için ya küçük kızın omzu üzerinden bakacaktık, ya da tablonun arkasına geçip kadının arkasından.

Görüyorsunuz, Manet, tuvali *önü* ve *arkası* olan bir düzlem yapan maddi özellikle nasıl oynuyor; şimdiye kadar hiçbir ressam tuvalin *önünü*, *arkasını* kullanmakla ilgilenmemişti. Burada da Manet tuvalin *önünü* ve *arkasını* resmederek kullanmıyor, bir bakıma görmemiz gerektiğini hissettiğimiz, ama tabloda sunulmamış olan şeyi görebilmek için bizde tuvalin etrafında dönme, konum değiştirme arzusu uyandırıyor. Manet'nin tablonun içinde oynattığı da, işte tuvalin yüzeyinin sağladığı bu görünmezlik oyunudur – bu yaptığına da, gördüğünüz gibi, hainlik, muziplik, hınzır-

lık diyebiliriz sonuçta; çünkü resim ilk defa kendini, görünmez bir şeyi gösteren olarak sunuyor: Ortada görülecek bir şey olduğunu, tanım gereği ve resmin –hatta tuvalin– doğası icabı ister istemez görünmez olan bir şey olduğunu işaret etmek için orada o bakışlar.

Işık

Bir sonraki tabloya geçelim mi? Söz etmek istediğim ikinci sorun dizisine götürecek bizi. Yani ışık sorunlarına.

Flüt Çalan Çocuk

Biliyorsunuzdur bu tabloyu, *Flüt Çalan Çocuk*, 1864'te mi 65'te mi ne yapılmış, o dönemde bir nevi skandala da yol açmış. Gördüğünüz gibi [Manet burada] (size şimdiye kadar söylediklerimden dolayı), tabloda derinliği tamamen ortadan kaldırmış. Flüt çalan çocuğun arkasında hiçbir mekân yok; bu yetmiyormuş gibi çocuk herhangi bir yere de yerleştirilmemiş. Görüyorsunuz, ayaklarını bastığı yere, şu zemine, şu tabana delalet eden hiçbir şey yok neredeyse; arkadaki duvar ile ayaklarını koyduğu yeri ayıran tek şey şu küçücük gölge, şuradaki minnacık gri leke. Önceki tablolar da gördüğümüz basamak hissi bile bu tabloda ortadan kaldırılmış. Çocuğun ayağını bastığı yer şu minnacık gölgeden ibaret. Ayağını gölgeye, hiçliğe, boşluğa basmış.

Ama *Flüt Çalan Çocuk* tablosuyla ilgili olarak size asıl söz etmek istediğim şey bu değil, ışık. Geleneksel resimde normalde, bildiğiniz gibi, ışık bir yere yerleştirilir hep. Tuvalin içinde ya da dışında bir ışık kaynağı vardır; ya doğrudan doğruya temsil edilir ya da ışık huzmeleriyle işaret edilir: Açık bir pencere varsa ışığın sağdan, soldan, yukarıdan, aşağıdan falan geldiğini gösterir; tuvale vuran gerçek ışığın



dışında her zaman tabloda bir ışık kaynağı temsil edilir. Tuvali adeta yıkayan ve oradaki figürleri, tablonun oylumlamasını, kabartmasını, oyuklarını oluşturmak üzere gölgelerini düşürmeye iten/kışkırtan bir ışık kaynağı. *Quattrocento*'nun başında kurulan ve, bildiğiniz gibi, Caravaggio'nun (bu noktada onun da hakkını vermek lazım) tam bir düzen ve sistematiklik kazandırdığı ışık sistemi budur.

Buradaysa, görüyorsunuz, ne yukarıdan veya aşağıdan, ne de tablonun dışından gelen bir ışık var; daha doğrusu, ışık tuvalin dışından geliyor ama tam olarak dik bir şekilde vuruyor burada. Görüyorsunuz, yüzde hiç oylumlanma yok, burnun iki yanında iki küçük çukur var sadece, kaşları ve göz çukurlarını belirtmek için. Yine görüyorsunuz, tabloda neredeyse tek gölge, çocuğun elinin altında bulunan ve ışığın tam karşıdan geldiğini gösteren şu küçücük gölgedir, çünkü tablonun tek gölgesi flütün arkasında, el çukuru-na düşen gölge ve bir de tabloda dengeyi sağlayan, flüt çalan çocuğun ayağını vurarak tempo tuttuğuna işaret eden şu gördüğünüz [çocuğun sol ayağının altındaki] küçücük gölgedir: Görüyorsunuz, hafiften kaldırmış ayağını, gölgesi de şu dikkat çekici flüt kutusuyla köşegen oluşturuyor; dolayısıyla tam dik düşen ışık, tuvalin gerçek ışığıdır – adeta mad-di olarak tuval açık bir pencerenin karşısına konmuş gibi.

Geleneksel resimde tablo içinde kişileri yıkayan, onlara kabartma etkisi katan kurmaca bir ışığın saçıldığı bir pencere çizmek âdet olduğu halde, burada tuvalin, dikdörtgen bir yüzeyin onu tam karşıdan aydınlatan bir pencere önüne konduğunu kabul etmek gerekiyor. İç ışığın silinmesi ve yerine dışarının gerçek ve tam karşıdan gelen ışığının geçirilmesi diye tanımlayabileceğimiz bu radikal tekniği Manet daha ilk kullanışında tüm imkânlarıyla gerçekleştirmiş, hayata geçirmiş değildi elbet; en ünlü tablolarından birinde, büyük tablolarının ilkinde, bu iki ışık tekniğini yan yana kullanmıştı.

Kırda Yemek

Bir sonraki tabloya geçelim mi, ne dersiniz? Şu meşhur *Kırda Yemek*. Bu tabloyu bütünüyle analiz etmek gibi bir iddiam yok, söylenecek çok şey var tabii. Ben sadece ışıktan söz edeceğim. Bu tabloda aslında bağdaştırılmış, derinlik içinde bağdaştırılmış, yan yana getirilmiş iki ışık sistemi var. Şu çim çizgisinin tabloyu ikiye böldüğünü kabul edersek, gördüğünüz gibi tablonun ikinci kısmında geleneksel bir ışık kaynağı var: Yukarıda, solda kalan bir ışık kaynağından geliyor ve sahneyi adeta yıkıyor, şu arkadaki çayırı aydınlatıyor, [arkadaki] kadının sırtına vuruyor, kısmen karanlığa gömülmüş yüzünü şekillendiriyor; ve bu ışık iki aydınlık çalı, bu yanal ve üçgen biçimli ışığın bir bakıma varış noktası olan iki aydınlık ve biraz da parlak çalı üzerinde ölüyor (diapik pek iyi olmadığı için bunu pek net göremiyoruz). Dolayısıyla-

Edouard Manet, *Kırda Yemek*, 1863. Paris, Orsay Müzesi.



la kadının vücudunu yıkayan ve yüzünü şekillendiren ışıklı bir üçgen var: Kabartma etkisi katan ve iç ışık tarafından kurulan geleneksel, klasik bir ışık.

Şimdi, ön taraftaki kişilere bakarsanız, onları tanımlayan şey bambaşka bir ışık, şu iki çalı üstünde ölen, duran bir önceki ışıkla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir ışıkla aydınlatılıyor olmalarıdır. Burada ise tam karşıdan dik gelen, gördüğünüz gibi, kadına ve şu çırlıçiplak bedene tam karşıdan vuran bir ışık var; gördüğünüz gibi hiçbir kabartma etkisi, rölyef yok burada. Kadının bedeni bir nevi mine, bir nevi Japon resmi. Işık zaten olsa olsa karşıdan ve ham bir şekilde gelebilir. Adamın yüzüne, yine dümdüz, kabartmasız, rölyefsiz olan bu profile de aynı ışık vuruyor ve nasıl ki şu iki çalı iç ışığın varış ve parlayış noktası idiyse, bu iki adamın karanlık bedenleri, karanlık ceketleri de bu karşıdan vuran ışığın varış noktasıdır. İki adamın bedeninin engellediği bir dış ışık, bir de iki çalının katmerlediği bir iç ışık.

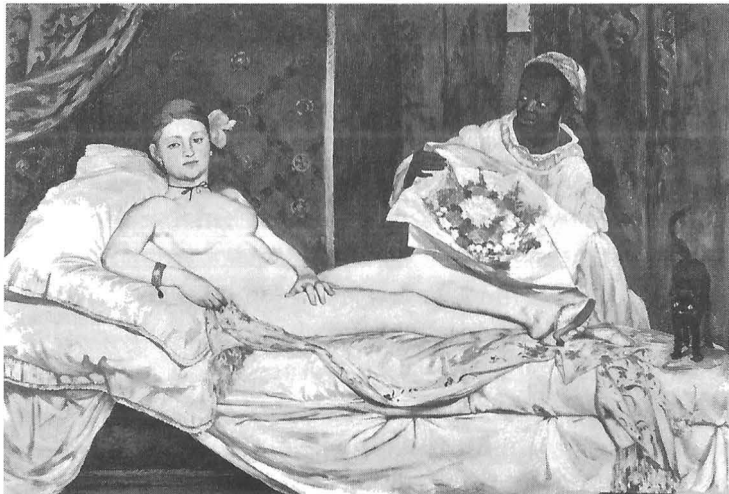
Bu iki temsil sistemi, daha doğrusu ışığın tablo içinde tezahürüyle ilgili bu iki sistem, bu tuvalde yan yana getirilmiştir, tabloya bir bakıma uyumsuzluğunu, iç heterojenliğini veren bir bitişiklik içindedir – Manet'nin tablonun ortasında duran şu aydınlık elle bir bakıma azaltmaya çalıştığı, bilemiyorum, belki de vurgulamaya çalıştığı, bir iç heterojenlik bu. Biraz önce gösterdiğim *Serada* tablosundaki elleri hatırlıyorsunuz, parmaklarıyla tablonun akslarını tekrarlıyorlardı; burada da iki parmağı açık bir el var, parmaklardan biri şu yönü gösteriyor; ne var ki bu yön tam da iç ışığın, yukarıdan, yani başka bir yerden gelen ışığın bulunduğu yön. Öbür parmaksa dışarı doğru, tablonun aksına uygun şekilde bükülü ve buraya vuran ışığın kaynağını gösteriyor; dolayısıyla bu tabloda da el etrafında kurulan oyunla tablonun temel akslarını ve *Kırda Yemek*'in aynı anda bağlama ve heterojenlik sağlama ilkesini görüyorsunuz.

Olympia

Bir sonrakine geçelim, bunun üstünde kısaca duracağım. Bu tabloda uzun uzadıya söz etmeyeceğim, çünkü çok zor bir iş ve ben böyle bir yetkinlikten uzağım. Sadece ışık meselesi açısından söz edeceğim; hatta şöyle söyleyeyim: Bu tuvalin yarattığı skandal ile salt resimsel bazı özellikleri, yani, bence, ışık özelliği arasında bulunabilecek bağ açısından söz edeceğim.

Bildiğiniz gibi *Olympia*, 1865 Salonu'nda sergilendiğinde skandala yol açmıştı – hem de öyle bir skandal ki tabloyu sergiden kaldırmak zorunda kalmışlardı. Salon'u gezen burjuvalar arasında, tabloyu şemsiyeleriyle delik deşik etmek isteyecek kadar ahlaka aykırı bulanlar olmuştu. Oysaki Batı resminde kadın çıplaklığının temsili ta 16. yüzyıla uzanan bir gelenektir ve *Olympia*'dan önce benzerleri görülmüş olduğu gibi, *Olympia*'nın skandala yol açtığı Salon'da bile benzerleri görülebiliyordu. Peki bu tabloda skandal olan neydi, onu tahammül edilemez kılan?

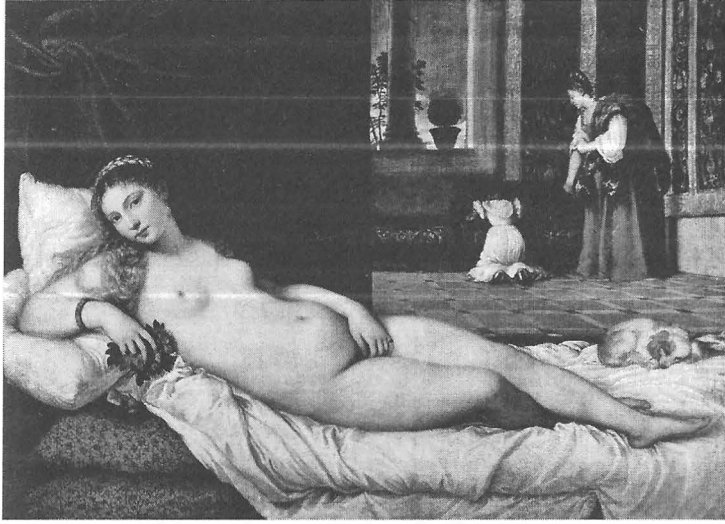
Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Paris, Orsay Müzesi.



Sanat tarihçileri diyor ki, görünen o ki son derece haklılar da, ahlaki skandal aslında estetik skandalı ifade etmenin beceriksizce bir yolundan başka bir şey değildi: Tahammül edilemeyen şey bu estetikti, bu dümdüzlük, bu Japon resmi havası; tahammül edilemeyen şey çirkin olan ve çirkin olsun diye yapılmış olan bu kadının çirkinliğiydi – bunların hepsi doğru. Acaba diyorum ben de, skandalın başka bir nedeni var mı, yani ışığa bağlı bir nedeni?

Aslında bu tuvali, bir ölçüde modeli ve pekiştiricisi olan tuvalle karşılaştırmak lazım (ama ne yazık ki yanımda getirmeyi unutmuşum). Biliyorsunuz, Manet'nin bu Venüs'ü, yani *Olympia*'sı aslında bir ikiz, bir röprodüksiyon – haydi şöyle diyeyim: çıplak Venüsler, uzanmış Venüsler teması, özellikle de Tiziano'nun *Venüs*'ü üstüne bir çeşitlemedir bu tuval. Tiziano'nun tablosunda karşınızda aşağı yukarı bu pozisyonda uzanmış çıplak bir kadın vardır. Etrafında da, tıpkı buradaki gibi, birtakım çarşaflarla örtüler, sol üstte bulunan ve kadını, yanlış hatırlamıyorsam, yüzünü ve hiç şüphesiz göğsü ile bacağına usulca aydınlatan, bedenini adeta okşayan, bir tür yaldız gibi saran ve bir bakıma bedenin görülebilirliğinin nedeni olan bir ışık kaynağı görülür. Tiziano'nun *Venüs*'ünün bedeni görülebiliyorsa, göze görünüyorsa, onu bir bakıma gafil avlayan, üstelik hem ona hem de bize rağmen gafil avlayan böyle gizli, yanal ve yaldızlı bir ışık kaynağı olduğu için görülebiliyordur. Bir yanda şu çıplak kadın vardır, hiçbir şey düşünmeyen, hiçbir şeye bakmayan; bir de ona vuran veya onu okşayan şu pervasız ışık ve bu ışıkla çıplaklık arasındaki oyunu gafil avlayan, iş üstünde yakalayan, basan biz seyirciler.

Burada görüyorsunuz ki Manet'nin *Olympia*'sı görülebiliyorsa, üstüne ışık vurduğu için görülebiliyor. Ama bu ışık yandan gelen yumuşak ve gizli bir ışık değil, olanca gücüyle vuran çok güçlü bir ışık. Karşıdan gelen, tuvalin önünde bulunan mekândan gelen bir ışık, yani kadına vuran ışık.



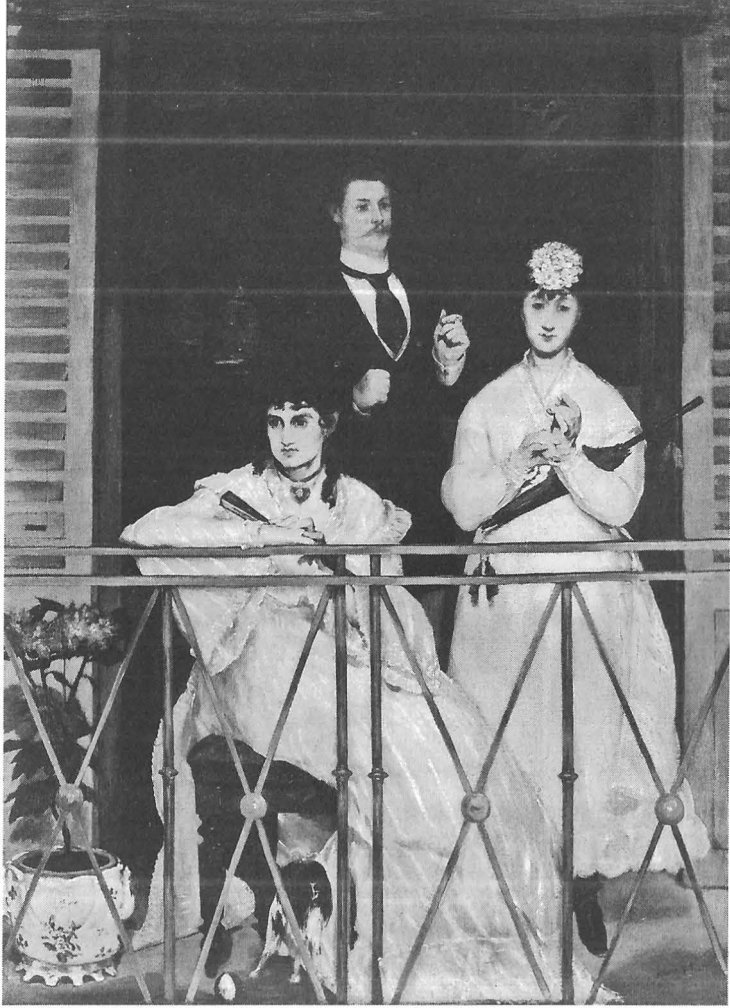
Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538. Floransa, Galleria degli Uffizi.

ğın varsaydığı, işaret ettiği ışık, bu ışık kaynağı bizlerin olduğu yerde değil de nerededir? Yani, “çıplaklık, ışık ve çıplaklıkla ışık arasındaki oyunu basan biz” diye üç öge yok aslında: Işığın olduğu yerde çıplaklık ve biz varız, bizim olduğumuz yerde çıplaklık ve ışık var, yani *Olympia*’nın çıplaklığına açılan bizim bakışımızdır onu aydınlatan. Onu görürleştiriren biziz; *Olympia*’ya bakışımız adeta bir meşale taşır, ışık tutar ona; *Olympia*’nın görünürlük ve çıplaklığından biz sorumluyuzdur. Çıplaksa yalnız bizim için çıplaktır çünkü onu çıplak bırakan biziz ve çıplak bırakıyorsak bakarak ona ışık tuttuğumuz içindir, bakış ile ışık sonuçta aynı şey olduğu içindir. Bir tuvale bakmak ile onu aydınlatmak böyle bir tabloda aynı şeydir ve bu nedenle bizlerin –bütün seyircilerin– bu çıplaklıkta ister istemez parmağı vardır, hatta bir yere kadar bu çıplaklıktan sorumluyuzdur; estetik bir dönüşümün böyle bir örnekte nasıl bir ahlaki skandala yol açabileceğini görüyorsunuz.

Manet'de ışık üstüne söylemek istediklerim bunlardı; şimdi de hem mekân hem de ışık üstüne söylemek istediklerimi sondan bir önceki tabloda sentezlemeye çalışacağım: *Balkon*.

Bir sonraki tabloya geçebilir miyiz? Evet, bu tuvalde size şimdiye kadar söylediklerimin birleşimi var bence. Bunda da dia ne yazık ki epey kötü. Tablonun biraz daha büyük olduğunu düşünün; fotoğrafçı, sersemliğinden, tabloyu kesmiş. Şurada [aslında] iki tane kapı kanadı var, burada gördüğünüzden çok daha çiğ bir yeşil; bir sürü yatay çizgisiyle bu kanatlar, daha doğrusu panjur kanatları tablonun kenarını süslüyor. Dolayısıyla, gördüğünüz gibi, çok açık şekilde yatay ve dikey çizgilerle yapılandırılmış bir tablo var karşımızda. Tablodaki pencere tuvali tekrarlıyor, tuvalin dikey ve yataylarını yeniden üretiyor. Pencerenin önündeki balkon, daha doğrusu pencerenin önündeki demir doğrama da dikey ve yataylarını yeniden üretiyor; köşegenlerse sırf onlara destek olsun ve bu temel akslar belirginleşsin diye yapılmış. Buna şu göremediğiniz panjurları da eklerseniz, bütün tablonun dikeyler ve yataylarla çerçevelenmiş olduğunu görürsünüz. Manet, üstüne resim yaptığı dikdörtgeni unutturmak şöyle dursun, onu yeniden üretmekten, vurgulamaktan, tekrarlamaktan, tablonun içinde çoğaltmaktan başka bir şey yapmıyor.

Dahası, görüyorsunuz, bütün tablo siyah-beyaz; siyah-beyaz olmayan tek renk, tek temel renkse yeşil. İşte bu, *Quattrocento*'nun talimatnamesinin terse çevrilmesidir: *Quattrocento*, büyük mimari öğelerin gölgeye gömülmesini, karanlıkta bırakılmasını ve tıpkı dönemin tablolarında gördüğünüz gibi mavi, kırmızı, yeşil vb. giysiler giyen kişilerin de renkli olmasını öngörüyordu – yani, mimari öğeler siyah-beyaz olur, ışık ve karanlıkla temsil edilirken, kişiler gele-



Manet, *Balkon*, 1866-69. Paris, Orsay Müzesi.

neksel olarak renkli olurdu. Buradaysa tam tersi var: Kişiler siyah-beyazken mimari öğeler, alacakaranlığa görülmek yerine, tuvalin şu ciyak yeşiliyle bir bakıma yüceltilmiş ve öne çıkarılmış. Dikeyle yatay meselesi böyleyken böyle.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Derinliğe gelince, burada da Manet'nin oynadığı oyun gayet muzır ve muziptir, çünkü tablo pencereden derinliğe açılır; ama görüyorsunuz, tıpkı demin baktığımız *Demiryolu*'nda peyzajın tren dumanıyla baştan savılmış olması gibi bu derinlik de baştan savılmıştır; burada tamamen karanlıkta kalmış, simsiyah bir şeye açılan bir pencere var karşımızda: Madeni bir nesnenin hayal meyal yansıması güç bel seçiliyor, küçük bir oğlanın taşıdığı bir çaydanlık herhalde, ama güç bela görülüyor. Normalde bir derinliğe açılması gereken bu içi oyuk alan, bu boş alan bizim için tam anlamıyla görünmez kılınmış, peki görünmez kılınmış da niye? Eee, bütün ışık tablonun dışında da ondan.

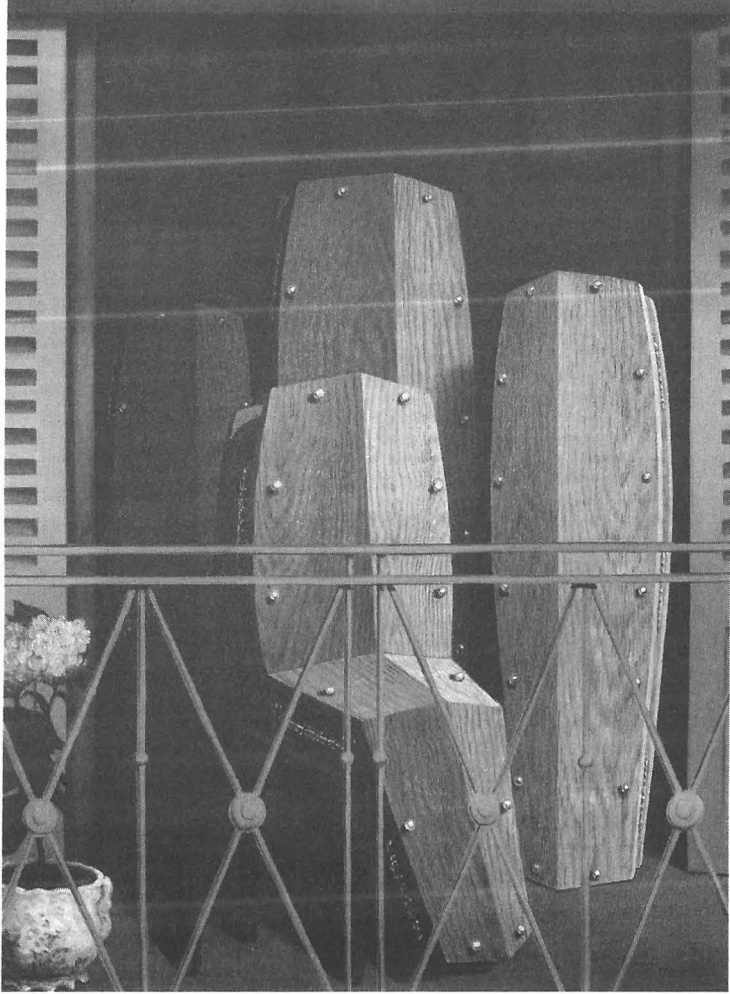
Işık, tabloya girecek yerde, dışında duruyor; dışında duruyor çünkü sonuçta balkondayız; öğle ışığının balkona, buradaki kişilere hem de gölgeleri kemirecek kadar güçlü biçimde vurduğunu düşünmek gerekiyor; görüyorsunuz, elbiselerin beyaz örtüsünde hiçbir gölge yok, daha parlak bir-iki yansıma var, o kadar; dolayısıyla da hiçbir gölge yok, bütün gölge arkada, çünkü, ters ışığın etkisiyle tabii, içeride ne olduğunu göremiyoruz; ama ışık-gölge dağılımlı bir tablo yerine, ışıkla gölgenin birbirine karıştığı bir tablo yerine, bütün ışığın bir tarafta, bütün gölgenin de öbür tarafta olduğu tuhaf bir tablo var karşımızda, bütün ışık tablonun önünde ve bütün gölge tablonun öbür tarafında – adeta tuvalin dikeyliği arkadaki gölge âlemi ile öndeki ışık âlemini birbirinden ayırıyor.

Arkadaki gölge ile öndeki ışığın sınırında da bir bakıma askıda kalmış, hiçbir şeyin üzerinde durmayan üç kişi var; hiçbir şeyin üstünde durmadıklarının en iyi kanıtı da, Berthe Morissot'nun kız kardeşinin [sağdaki kişi] şu küçük ayağına bir bakarsanız, şu küçük ayağın asılı gibi olması, hiçbir şeyin üstünde durmuyor olmasıdır: Giotto'nun *Assisi'li Francesco Harmaniyesini Bir Yoksula Veriyor* tablosunda



Giotto, Assisili Francesco Harmaniyesini Bir Yoksula Veriyor, 1299.

olduğu gibi bu tabloda da kişiler gerçek anlamda bir şeyin üstünde durmuyor. Bu üç kişi karanlık ile ışık, içeri ile dışarı, iç mekân ile açık hava arasında asılı duruyor. İki beyazla bir siyah burada müzik notaları gibiler, ışıkla karanlığın sınırına asılmışlar, ışığa ulaşmak için karanlıktan çıkıyorlar; bu tabloda Lazarus'un dirilişini andıran bir yan olduğunu görüyorsunuz – ışıkla gölgenin, hayatla ölümün sınırında. Sürrealist ressam Magritte de bu tablonun, biliyorsunuz, bir çeşitlemesini yaptı: Aynı öğeleri temsil ettikten sonra üç kişi yerine üç tabut koydu. Bu üç kişinin tezahür ettirdiği de **tastamam işte bu hayatla ölümün, ışıkla karanlığın sınırıdır;**



Magritte, *Balkon*, 1950. Gent, Güzel Sanatlar Müzesi.

bu üç kişi hakkında ayrıca şunu söyleyebiliriz: Bir şeye bakıyorlar, hem de dikkatle, ama bizim görmediğimiz bir şeye.

Üç kişinin üç ayrı yöne bakıyor olması; biri tuvalin önünde, öbürü tuvalin solunda, üçüncüsü tuvalin sağında oldu-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranteey.org>

ğu için bizim bilemeyeceğimiz birer gösteriye dalıp gitmiş olması, yine burada da adeta görünmezliğe işaret ediyor. Sonuçta hiçbir şey görmüyoruz, tek gördüğümüz bakışlar... bir yer değil de bir hareket ve yine ellerin hareketi: kapanmış eller, açılan eller ve tam açılmış eller; giyilmiş eldivenler, giyilen eldivenler ve eldivensiz eller, üç kişinin yaptığı hareket aslında sırayla dönen bu harekettir: Demin *Serada* tablosunda, *Kırda Yemek*'te olduğu gibi, burada da, görünmezliğin ta kendisinin su yüzüne çıkmasından başka bir şey olmayan bir tablonun birbirinden uzaklaşmaya meyilli öğelerini birleştiren şey işte ellerin oluşturduğu bu çemberdir.

Seyircinin Konumu

Folies-Bergère'de Bir Bar

Şimdi isterseniz, üzerinde duracağım son tabloya geçelim. Söz etmek istediğim üçüncü öğe bu tabloda karşımıza çıkıyor: Mekân ve ışık değil, seyircinin konumu. Manet'nin son büyük tablolarından biri bu: Şu anda Londra'da bulunan *Folies-Bergère'de Bir Bar*.

Tablonun tuhaflığını ayrıca belirtmem gerek yok. Ama tuhaflığı da o kadar tuhaf değil artık, çünkü bu tablonun temel öğeleri çok iyi biliniyor: Ressamın portreyi sırf onun için yaptığı merkezî bir kişinin mevcudiyeti, bir de bu kişinin arkasında yine bu kişinin suretini bize yansıtan bir ayna – resimde çok klasik bir şeydir bu, mesela Ingres'ın yaptığı *Haussonville Kontesi'nin Portresi* tam bu modeldendir: Bir kadın vardır, onun arkasında da bir ayna ve aynada kadının sırtını görürsünüz.

Gelgelelim Manet'nin tablosu bu gelenekten veya bu resim alışkanlığından çok farklıdır ve bu farkları da bir çırpıda sayıp dökebiliriz. En önemlisi, gördüğünüz gibi, aynanın fi-



Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1881-82. Londra, Courtauld Enstitüsü Galerileri.

len resmin tüm arka planını işgal ediyor olması. Aynanın kenarı şu gördüğünüz yaldızlı çıtadır; Manet mekânı bir nevi düz yüzeyle, adeta bir duvarla kapatmıştır; *Maximilian'ın İn-fazı* ve *Opera'da Maskeli Balo* tablolarında gördüğümüz tekniğin aynısıdır bu: Kişilerin hemen arkasında bir duvar yükselmektedir, ama çok muzip bir tavırla Manet bu duvarda, aslında ayna olduğu için, tuvalin önünde olanları, göremeyeceğimiz şekilde, gerçek anlamda derinlik olmayacak şekilde temsil etmiştir. Derinliğin çifte reddidir bu: kadın aynanın hemen önünde durduğundan tam arkasında ne olduğunu göremediğimiz gibi, arkasındaki aynaya yansıyanlar arasında da tam önünde duran şeyleri göremiyoruz. Bu tablo konusunda ilk olarak buna işaret etmek lazım.

Keza gördüğünüz gibi ışık da kadına var gücüyle vuran ve tam karşıdan gelen bir ışıktır. Ama Manet burada da muzipliği ve kurnazlığı artırmış, su iki lambayı kopyalayarak tam



Ingres, Haussonville Kontes'i'nin Portresi, 1845. New York, Frick Koleksiyonu.

karşıdan gelen ışığı tablonun içinde temsil etmiştir; ama bu kopyalama tabii ki aynada kopyalamadır, bu yüzden ışık kaynakları gerçekte tablonun dışından, öndeki alandan gelmelerine rağmen tablonun içinde temsil edilme lüksünün

bedelini ödüyorlar. Dolayısıyla da hem ışık kaynaklarının kopyalanması ve temsiliyle hem de kadına dışarıdan gerçekten vuran ışıkla karşı karşıyayız.

Fakat bunlar tablonun nispeten özel ve kısmi yönleridir yine de. Çok daha önemli olansa kişilerin, daha doğrusu öğelerin aynada temsil edilme biçimleridir. Esas itibarıyla mesele basit: Şu gördüğünüzün tamamı ayna, aynanın önünde bulunması gereken her şey aynanın içinde kopyalanmış; dolayısıyla orada da şurada da aynı öğeleri bulmamız gerekiyor. Ama aslında oradaki [aynadaki] şişeleri sayıp şuradakilerle [tezgâhın üstündekilerle] kıyaslamaya çalıştığınızda sayılar tutmuyor, çünkü aynada temsil edilenle aynaya yansımaları gereken arasında bir çarpıtma var aslında.

Ama asıl büyük çarpıtma şuradaki kadının yansımada, çünkü oradaki kişinin yansımalarını şurada [resmin sağında] görmek zorunda kalıyorsunuz. Oysa şuraya yerleştirilmiş bir kadının yansımalarını orada görmek için seyirciyle ressamın aşağı yukarı şurada [Foucault elindeki çubukla gösteriyor], yani iyice yana doğru durması gerektiğini anlamak için öyle optik eğitimi almış olmanız gerekmiyor –tabloya bakarken hissettiğimiz huzursuzlukta bunu seziyoruz–; işte ancak o zaman şuraya yerleştirilmiş kadının bir yansıması olur, daha doğrusu yansımalarını şurada, en sağda görürüz. Kadının yansımalarının sağa doğru olması için, ressamın ya da seyircinin de sağa doğru kayması gerekir. Öyle değil mi? Oysa ressam sağa kaykılmış olamaz, çünkü kızcağızı profilden değil tam karşıdan görüyor. Kadının bedenini o pozisyonda çizebilmesi için tam karşısında olması gerekir; ama kadının yansımalarını burada çizebilmesi için de şurada olması. Dolayısıyla ressam peş peşe, daha doğrusu aynı anda birbiriyle uyuşmaz iki konum işgal ediyor ve seyirci de onun gibi iki konum işgal etmeye davet ediliyor.

Yine de işleri yoluna sokacak bir çözüm var aslında: Önce kadının tam karşısında durup, ardından yansımasını burada görebilirsiniz. Bunun için aynanın yamuk olması ve uzayıp gitmesi, şurada sol dipte olması ve uzakta gözden kaybolması şart. Böyle bir şey mümkün tabii, bunu öngörebiliriz, ama gördüğünüz gibi aynanın kenarı şuradaki mermerle ve tablonun kenarıyla paralel olduğu için, aynanın orada köşegen olarak uzayıp gittiğini farz edemezsiniz; dolayısıyla da ressamın iki konumu olduğunu kabul etmek lazım.

Ama bir şeyi daha ilave etmek lazım: Şurada [en sağda] kadınla konuşan birinin yansımasını görüyorsunuz; o halde ressamın bulunması gereken şu konumda yansıması buraya düşen birinin olduğunu varsaymak lazım. Ama kadının önünde onunla konuşan, hem de burada gördüğümüz kadar yakından konuşan biri olsaydı, kadının yüzünde, beyaz boynunda, hakeza mermerin üstünde gölgeye benzer bir şeyin olması gerekirdi. Ama yok: Var gücüyle aydınlatan ışık, kadının bedenine ve şuradaki mermere hiçbir engelle veya perdeyle karşılaşmadan vuruyor; dolayısıyla burada böyle bir yansıma [aynadaki adam] olması için birinin olması lazım, ama buradaki gibi bir ışık [kızın beyaz yüzü ve boynu] olması için de orada kimsenin olmaması lazım. Demek ki merkezle sağ taraf arasındaki uyumsuzluğa bir de mevcut ile namevcut arasındaki uyumsuzluk ekleniyor.

Bana diyeceksiniz ki bu durum belki de temel nitelikte değildir, bu hem boş hem dolu olan yer belki de ressamın konumudur; Manet kadının önündeki alanı önce boş bırakıp ardından burada ona bakan birini çizdiğinde, burada [aynada] yansımasını sunduğu ve şurada namevcudiyetine işaret ettiği kendi bakışı değil midir bu? Ressamın mevcudiyeti ve namevcudiyeti, modeline yakınlığı, namevcudiyeti, mesafesi, kısacası bütün bunlar işte bununla simgelenmiştir. Buna şöyle cevap vereceğim: Hayır, kesinlikle hayır, çünkü gör-



Manet, *Folies-Bergère de Bir Bar*, detay.



Manet, *Folies-Bergère de Bir Bar*, detay.

düğünüz gibi ressam olduğunu varsayabileceğimiz –bu arada ona hiç benzemiyor– bu kişinin yüzü garson kıza yukarıdan bakıyor, onu ve dolayısıyla barı yüksekte görüyor, eğer burada temsil edilen veya şuraya yansıtılan ressamın bakışı olsaydı, kadınla konuşmakta olduğuna göre onu bizim gördüğümüz gibi, aynı yükseklikten değil, yüksekte görmesi gerekirdi ki biz de o zaman barı bambaşka bir perspektiften görürdük. Görüyorsunuz, seyirci ve ressam garson kızla aynı yükseklikte, hatta belki biraz daha aşağıda, nitekim mermerin kenarı ile aynanın kenarı arasındaki mesafenin çok kısa olmasının nedeni de bu. Mesafe çok kısa, çünkü burada yüksekte görüş değil aşağıdan bir görüş var.

O halde üç uyuşmazlık sistemi var karşımızda: Ressamın hem burada hem de şurada olması lazım; birinin hem olması hem de olmaması lazım; hem yukarıdan hem de aşağıdan bir bakış var. “Gösteriyi, bakılacak şeyi bizim gördüğümüz gibi görmek için nereye yerleşmek gerek?” sorusunu sordumuz bu üçlü imkânsızlık, şöyle söyleyeyim, seyircinin yerleşeceği her türlü değişmez ve tanımlı yerin bu şekilde dışarıda bırakılması, tablonun temel özelliklerinden biri elbet ve tabloya baktığımız zaman aynı anda hissettiğimiz büyülenmenin ve huzursuzluğun nedenini açıklıyor.

Bütün klasik resim –çizgi, perspektif, kaçış noktası vs. sistemiyle– seyirciye ve ressama gösterinin görüldüğü belirli, sabit ve taşınmaz öyle bir yer tayin ediyordu ki bir tabloya baktığımızda nereden görüldüğünü, yukarıdan mı aşağıdan mı, yandan mı karşıdan mı görüldüğünü çok rahat bulabiliyorduk; buradaysa, kişinin aşırı yakın olmasına rağmen, her şey sanki elimizin altındaymış gibi, sanki dokunabilirmişiz gibi gelmesine karşın, evet bunlara rağmen, belki de bunlar yüzünden, her halükârda bunlarla birlikte, ressamın tabloyu bu şekilde çizmek için nereye yerleştiğini, bizlerin de gösteriyi bu şekilde görebilmek için nereye yerleşmemiz gerekti-

ğini bilmek mümkün değil. Dolayısıyla, görüyorsunuz, bu son teknikle Manet tablonun bir bakıma normatif bir mekân olmayışını, temsiliyle bizi sabitleyen veya seyirciye “bir tek şuradan bakılır” denebilecek sabit bir nokta tayin eden bir mekân olmama özelliğini devreye sokmuş; tablo, karşısında yer değiştirebileceğimiz bir mekân olarak görünüyor: Seyirci tablo karşısında hareketli, gerçek ışık tabloya var gücüyle vuruyor, dikeyler ve yataylar sürekli tekrarlanıyor, derinlik silinmiş, alın size bütün gerçeğiyle, maddesiyle, bir bakıma fiziğiyle bir tuval ki temsil içinde işte bütün bu özellikleriyle görünüyor ve oynuyor.

Manet temsili olmayan resmi icat etmedi hiç şüphesiz, çünkü Manet’de her şey temsilîdir, ama temsilde tuvalin temel maddi öğeleriyle oynadı durdu, dolayısıyla –hadi şöyle diyeyim– nesne-tabloyu, nesne-resmi keşfetmekteydi ve bu da günün birinde temsilin kendisinden kurtulmamız için ve mekânın kendi basit ve saf özellikleriyle, bizzat maddi özellikleriyle oynaması için temel koşuldu.

Nedimeler: Velázquez'in *Las Meninas*'ı Üstüne*

MICHEL FOUCAULT

I

Ressam hafifçe uzaklaşmış tuvalinden. Şöyle bir bakıyor modeline; belki son bir kez dokunacak fırçasıyla, ama daha ilk çizgiyi çekmemiş de olabilir. Fırçayı tutan kolu sola, palete doğru kıvrılmış; tuvalle boyalar arasında bir an için öyle hareketsiz duruyor. Bu maharetli el ressamın bakışına takılıp havada asılı kalmış; bakış da o yarım bırakılmış jestin üstünde duruyor. İşte fırçanın incecik ucu ile çelikten bakış arasındaki bu alanda gerçekleşecek gösteri.

Karmaşık bir sıyrılma sistemi de var tabii. Biraz uzaklaşarak, üzerinde çalıştığı eserin yan tarafına ilişmiş ressam. Yani, resmin sol kenarını boydan boya kaplayan o yapmakta olduğu tablonun, kendisine bakan seyirciye göre, sağına. Tablonun sırtı yine bu seyirciye dönük: Kocaman çerçevesiyle birlikte arkasını görüyor sadece. Ressamsa bütün endamıyla mükemmelen görülüyor; birazdan bir adım atıp işi-

* *Les mots et les choses* içinde, Chapitre 1, "Les Suivantes" (Paris: Gallimard, 1966) s. 19-31 – e.n.

ne devam etmek isteyince muhtemelen arkasında büsbütün kaybolacağı o heybetli tuval en azından şu anda gözlerden gizlemiyor onu; ressam, sanatını işlediği yüzeyin geriye doğru uzanan –adeta– büyük kafesinden tam o anda çıkıp seyirciye görünüyormuş şüphesiz. Şu anda, bir duraklama ânında, bu git-gelin nötr merkezinde görebiliyoruz onu. Karanlıkta kalan gövdesi ve aydınlık yüzü, görünürle görünmez arasında duruyor: Bir yüzünü görmediğimiz tuvalin arkasından çıkan ressam şu anda gözümün önünde; ama birazdan sağa doğru bir adım atıp gözden kaybolunca, eserini işlediği tuvalin tam karşısına yerleşmiş olacak; bir anlığına ihmal edilmiş olan tablonun, kendisi için yeniden gölgesiz ve gizlisiz saklısız, gözle görülür olacağı o bölgeye girmiş olacak. Durum adeta şöyle: Ressam aynı anda, hem temsil edildiği bu tabloda görünür olup hem de bir şeyleri temsil etmeye çalıştığı o tabloyu göremez. Birbiriyle uyuşmayan iki görünürlüğü eşliğine hükmetmektedir kendisi.

Ressam bir yere bakıyor, yüzü hafifçe dönmüş, başı omzuna doğru eğik. Gözlerini, görünmeyen ama biz seyircilerin kolayca adını koyabileceği bir noktaya dikmiş; kolayca, çünkü o nokta biziz: bizim bedenimiz, yüzümüz, gözlerimiz. Dolayısıyla da seyrettiği gösteri iki nedenle görülmez: Birincisi, gösteri tablonun mekânında temsil edilmemiş; ikincisi, gösterinin yeri tam da bu kör nokta, baktığımız anda bakışımızın bizden kaçıp saklandığı bu gizli yer. Peki, bizzat tabloda duyumsanabilir bir karşılığı varken, figür olarak tabloya mühürlenmişken, gözümüzün önünde dururken, bu görünmezliği görmekten nasıl kaçınabiliriz biz? Eserini naksettiği tuvale bir göz atmak mümkün olsaydı, ressamın baktığı şeyi aslında tahmin edebilirdik; fakat enine doğru baktığımızda tuvalin dokusundan ve kasnağın yatay çizitlerinden, dikine doğru baktığımızdaysa şövalenin eğri açılı ayağından başka bir şey göremiyoruz. Gerçek tablonun sol ya-



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Madrid, Prado Müzesi.

nını boydan boya kaplayan ve temsil edilen tuvalin arka kısmına denk gelen geniş ve tekdüze dikdörtgen, ressamın seyrettiği şeyin –bulunduğumuz, olduğumuz mekânın– derinlerindeki görünmezliği bir yüzey olarak sunmaktadır. Ressamın gözlerinden, baktığı şeye doğru bir çizgi –bizlerin, seyredenlerin, kaçamayacağı buyurgan bir çizgi– çekilir: Gerçek tabloyu kat ederek, tablonun yüzeyinde bize bakan ressamı gördüğümüz yere ulaşır; önüne geçilemeyen bu noktalı çizgi bize kadar uzanıp tablonun temsiline bağlar bizi.

Görünüş itibariyle basit bir yerdir burası; tam bir karşılıklılık söz konusudur: Biz bir tabloya bakıyoruzdur, o tablodaki ressam da bize. Bildiğiniz yüz yüze bakmaktan, göz göze gelmekten, karşılaşp üst üste binen bakışlardan başka bir şey yoktur. Yine de bu incecik karşılıklı görünürlük çizgisi, belirsizlikler, değiş-tokuşlar ve sıyrılmalardan oluşan kocaman bir ağ taşır içinde. Modelinin bulunduğu yerdeyse, ressam gözlerini bize dikmiştir. Ama biz seyirciler fazlalığımız aslında. Bu bakışlar altında kendimize bir yer bulmuş olsak da aynı bakış bizi kovar, bizden önce her zaman orada olan şeyi geçirir yerimize: modeli. Fakat tersinden de alabiliriz: Tablonun dışında, tam karşısında duran boşluğa çevrilmiş olan ressamın bakışı, seyirci sayısı kadar modelle kucak açar; bu belirlenmiş ama ayırım gütmeyen mekânda bakanla bakılan sürekli yer değiştirir. Hiçbir bakışa huzur yoktur; daha doğrusu, tuvali dikine delip geçen bakışın açtığı nötr kanalda seyirciyle model sonsuza dek birbirlerinin rolünü tersine çevirirler. Tablonun solunda sırtından gördüğümüz büyük tuval de bu noktada ikinci görevini yerine getirir: İnatla görünmeyen bu tuval, bakışlar arasındaki ilişkinin saptanabilmesine, kalıcı olarak kurulmasına engel olur. Tablonun bir yanında verdiği şu opak sabitlik hissi, merkezinde seyirci ile model arasında oynanan metamorfoz oyununu ebediyen istikrarsızlaştırır. Tuvalin sadece sırtını gördüğümüz için ne kim olduğumuzu, ne de ne yaptığımızı biliriz. Görüyor muyuz, görülüyor muyuz... belli değildir. Ressamın gözünü diktiği yer aslında anbean içerik, form, yüz, kimlik değiştiren bir yerdir. Ama dikkatli gözlerinin hareketsizliği, o gözlerin daha önce sık sık çevrildiği, birazdan hiç şüphesiz yeniden çevrileceği bir başka istikamete yöneltir bizi: sonsuza dek silinmeyecek bir portrenin belki çizilmekte olduğu, belki de çok uzun zamandır ve ilelebet çizilmiş olduğu hareketsiz tuvale. Ressamın hü-

kümran bakışı bir üçgen çizilmesini ister, çizilirken bu tablonun tablosunu tanımlayacak bir üçgen: Gözle görülebilen tek nokta olan tepede sanatçının gözleri; üçgenin taban çizgisinin bir yanında modelin gözle görülemeyen yeri, bir yanında da sırtı dönük tuval üzerinde muhtemelen resmedilmeye başlanmış olan figür.

Ressamın gözleri bakış alanına yerleştirir yerleştirmez yakalar seyirciyi, tabloya girmeye zorlar; hem ayrıcalıklı hem de mecburi olan bir yer tahsis eder ona; bahsettiği aydınlık ve gözle görülür biçimi ondan alıp sırtı dönük tuvalin erişilmez yüzeyine yansıtır. Seyirci, görünmezliğinin ressam için görünürleştirdiğini, ama kendisi için ilelebet görünmez olan bir surete sokulduğunu görür. Kenarda duran bir tuzakla birlikte şaşkınlığı arttıkça artar, daha da kaçınılmaz olur. En sağa bakarsanız, tablo kısacık bir perspektife göre çizilmiş bir pencereden almaktadır ışığını; pervazından başka bir şeyi görmeyiz; fakat saçtığı ışık tufanı bitişik, çakışan ama birbirine indirgenemeyen iki alanı aynı cömertlikle yıkar: tuvalin yüzeyi ve temsil ettiği hacim (yani, ressamın atölyesi veya şövaletini kurduğu salon) ile bu yüzeyin önünde seyircinin işgal ettiği gerçek hacim (veyahut modelin hayalî mevkii). Kapalı mekânı sağdan sola doğru tararken bu yaldızlı ve bereketli ışık seyirciyi ressama, modeli de tuvale yaklaştırır; ressamı aydınlatarak seyircinin onu görebilmesini sağlayan ve meçhul tuvalin –suretinin çizildiği anda içine hapsedilmiş olacağı tuvalin– çerçevesini model için altın rengi birtakım çizgilere dönüştüren de yine odur. Kenarda kalmış, kısmen çizilmiş, ucundan kıyısından gösterilmiş şu pencere, temsilin ortak zeminini oluşturan tam ve karma bir ışık saçar. Tablonun öbür ucundaki görünmez tuvali dengeler: Nasıl ki gözle görülebilen arka kısmı ile, ilerlemekte olan tablonun –bizim için erişilmez olan ve en üstün Suret'in ıslıl parladığı mekânın– yüzeyi üst üste bindiğinden bu tuval se-

yirciye sırtını dönmüş, onu temsil edip biçimlendiren tablo karşısında kendi üstüne kapanmışsa; tam açıklık anlamına gelen bu pencere de öyle bir mekân yaratır ki, öbürü ne kadar gizliyse bu mekân o kadar aşikârdır; öbürü ne kadar tenhaysa (çünkü kimse, ressam bile bakmamaktadır ona) bu o kadar kalabalıktır – ressamla, resimdeki kişilerle, modellerle, seyircilerle doludur. Sağdan, görünmez bir pencereden, bütün temsili görünür kılan bir ışığın saf hacmi dökülür; soldaysa, göze batan örgülü dokusunun öbür tarafında, taşıdığı temsili gizleyen yüzey uzanmaktadır. Sahneye (sadece tuvali değil, tuvalde resmedilen ve tuvalin yerleştirilmiş olduğu odayı kastediyorum) akın eden ışık, karakterleri ve izleyicileri sarıp sarmalıyor, onları, ressamın bakışları altında, fırçasının resmedeceği yere taşıyor. Ama o yeri biz göremeyiz. Bize bakan ressama bakarak kendimize bakmış oluruz; bizim onu görmemizi sağlayan ışık sayesinde biz de onun gözlerinde görünürleşiriz. Tıpkı aynaya bakar gibi, ressamın eliyle naksettiği kendimizi göreceğimiz anda, yakaladığımız tek şey o iç karartıcı sırt olur. Bir aynanın/ruhun (*psyché*) öbür yüzü...

Gelgelelim, seyircilerin –bizlerin– tam karşısına, odanın arka kısmını oluşturan duvara, sanatçı bir dizi tablo resmetmiştir; duvara asılı onca tuval içinden biri özel bir ışık saçmaktadır. Çerçevesi diğerlerininkinden daha büyük, daha koyudur; ne var ki çerçevenin iç tarafında ince, beyaz bir çizgi uzanmaktadır ve resmin bütün yüzeyi üstüne, hiçbir yerden gelmediği için (meğerki resmin içinde bir yerden geliyor olsun) ayrımsanması güç bir ışık yaymaktadır. Bu tuhaf ışık içinde iki silüet ve bunların üstünde, geriye doğru, donuk kırmızı, ağır bir perde görülüyor. Diğer tablolar, derinliksiz bir gecenin son raddesinde, daha da soluk lekelerden başka bir şey sunmuyor bakan gözlerle. Oysa bu çerçeve, seçilebilir formların çerçevenin kendisine ait bir ışık için-



Velázquez, *Las Meninas*, detay.

de serildiği bir arka mekâna açılmaktadır. Birtakım temsiller sunmaya matuf, ama o temsilleri konumları veya uzaklıklarıyla sekteye uğratan, köstekleyen, saklayan bütün bu unsurlar içinde bir tek bu çerçeve işini doğru dürüst görür ve göstermesi gerekeni gözler önüne serer. Üstelik uzaklığına ve kendisini kuşatan karanlığa rağmen. Fakat bu da bir tablo değil, aynadır. Uzaktaki resimlerin de, ön plandaki ironik tuvalle ışığın da bizden esirgediği şeyi, ikizin büyüsunü, sunmaktadır ayna.

Tablonun temsil ettiği bütün temsiller içinde tek görünür olan odur, ama ona bakan yoktur. Tuvalinin yanında ayakta duran, bütün dikkatini modeline vermiş ressam, arkasında yumuşacık bir ışıkla parlayan bu camı göremez. Tablodaki diğer karakterlerin çoğu da, ön tarafta olup bitene –içinde resmedildikleri odayı kapatan karanlık oyuğa değil, tuvalden taşan ışıklı görünmezliğe, kendilerini görenleri görecekleri o ışık balkonuna– çevirmişlerdir yüzlerini. Profilden görünen birkaç baş var var olmasına ama, hiçbirinin yüzü, odanın arkasındaki bu تنها aynaya, görünürlüğüne ta kendisinden ibaret olan bu ışıklı dikdörtgene bakacak kadar dö-

nük değil; hiçbir bakış onu yakalayamaz, kuvveden fiile çıkaramaz, gösterisinin sunduğu o aniden olgunlaşmış meyvenin tadına varamaz.

Aynaya karşı bu kayıtsızlığın tek muadilinin, aynanın kendi kayıtsızlığı olduğunu kabul etmek lazım. Ayna aynı mekânda bulunan hiçbir şeyi yansıtmıyor aslında: ne sırtını dönmüş ressamı ne de odanın merkezinde duran karakterleri. Işıklı derinlerinde yansıttığı şey, görünür olan değil. Hollanda resminde aynaların ikizleştirme rolünü oynaması âdettendi: Tabloda sunulmuş olanı gerçekdışı, daralmış, eğik bir mekân içinde tekrar ederlerdi. Tablonun ilk sahnesinde gördüğümüz şeyi aynada başka bir yasaya göre çözülüp yeniden biraraya getirilmiş halde görürdük. Buradaysa ayna, daha önce söylenmiş olana dair hiçbir şey söylemiyor. Yine de bulunduğu konum neredeyse merkezî bir konum: Üst kenarı, tabloyu enine ikiye bölen hayalî çizgide yer alıyor tam olarak, arka duvarın (en azından görüldüğü kadarının) tam ortasında duruyor; dolayısıyla tabloyu kat eden perspektif çizgileri olsaydı onu da geçip gitmeleri gerekirdi; aynı atölyenin, aynı ressamın, aynı tuvalin –mekânları bir olduğuna göre– aynaya da aksetmesi pekâlâ beklenebilirdi; aynadaki yansıma sahnenin tam bir ikizi olabilirdi.

Ama ayna, tablonun temsil ettiği şeylerin hiçbirini yansıtmıyor. Donuk bakışı, tablonun önünde, tablonun dış yüzünü oluşturan ve ister istemez görünmez olan bu bölgede, oraya yerleştirilmiş karakterleri yakalamak için uzanıyor. Görünür nesnelerin etrafını sarmak yerine, bu ayna, temsilin bütün alanını dümdüz kat ediyor, o alanda yakalayabileceği şeyi es geçip, bütün bakışların dışında kalana görünürlüğüne geri kazandırıyor. Ama aştığı bu görünmezlik de gizli olanın görünmezliği değil; bir engelin etrafından dolaşmıyor, perspektifi çarpıtmıyor, tablonun hem

yapısının hem de resim olarak varoluşunun görünmez kıldığı şeye yöneliyor. Aynada akseden şey, tablodaki bütün karakterlerin dosdoğru karşıya bakarak gözlerini diktikleri şeydir; dolayısıyla tablo öne doğru uzasaydı, biraz aşağı inip, ressamın modeli olan karakterleri içine alsaydı göreceğimiz şey odur. Ama tablo orada kaldığı için, sadece ressamı ve atölyesini gösterdiği için, tablonun dışındaki şey de odur – tabii tablo tablo olduğu ölçüde, yani her türlü olası izleyici için bir şeyleri temsil etme amacı taşıyan renk ve çizgilerden mürekkep bir dikdörtgen olduğu ölçüde. Oda-
nın arkasında duran, kimsenin görmediği beklenmedik ayna, hem ressamın (iş başında temsil edilen ressamın, nesnel gerçekliğiyle temsil edilen ressamın) baktığı figürlere ışık tutar; hem de ressama (çizgi ve renklerin tuvale yerleştirdiği maddi gerçekliğiyle ressama) bakan figürlere. Bu iki figür grubu da aynı ölçüde ama farklı şekillerde erişilmezdir: ilki, tabloya özgü bir kompozisyonun etkisiyle; ikincisi, genel olarak her tablonun bizzat varoluşuna hükmeden bir yasa dolayısıyla. Burada temsil oyununun hamleleri şunlardır: bu iki görünmezlik biçiminden birini, değişken bir üst üste bindirmeyle, öbürünün yerine geçirmek ve bunları hemencecik tablonun öbür ucuna, yani temsilin en üst noktasını oluşturan kutba (yansıma derinliğinin, tablo derinliğinin oluşturduğu oyukta meydana getirdiği kutba) göndermek. Tabloda temsil edilen mekânı da, onun temsil mahiyetini de sarsan bir görünürlük metatezi* meydana getirir ayna; tablonun merkezinde, tabloda ister istemez iki kat görünmez olan şeyi gösterir.

Belli ki burada ressam, Pacheco'nun Sevilla'daki atölyesinde çalışırken vermiş olduğu öğüde –tersinden de olsa– harfiyen uymuştur: “Suret çerçeveden dışarı çıkmalı.”

* Metatez: Göçüşme. Kelime içerisindeki iki sesin konuşmada yer değiştirmesi, “perhiz” ⇒ “pehriz” gibi – e.n.

Belki aynanın içinde görünen, ressamın tablonun önünde dikkatle baktığı bu suretin adını koymanın zamanı gelmiştir. Belki mevcut veya işaret edilen kişilerin kimliklerini adama-kıllı tespit etmek; böylece “ressam”, “çizilen kişiler”, “model-ler”, “seyirciler”, “suretler” gibi eğreti, biraz soyut, hep yanlış anlaşılmaya ve ikiye bölünmeye müsait adlandırmaları ayağı-mıza dolaştırmamak en doğrusu. Görünür için ister istemez yetersiz olan bir dilin sonsuza dek peşinden koşmak yerine, Velázquez’in bir tablo yaptığını söylesek belki de yeterli olur-du: Bu tabloda kendisini, atölyesinde veya El Escorial’de iki kişiyi resmederken temsil etmiştir; Infanta Margarita da mü-rebbiyeler, nedimeler, saraylılar ve cücelerden oluşan maiye-tiyle gelmiş onları seyretmektedir – bu gruptaki kişilerin ad-larını da versek: “Rivayete göre şuradaki Doña Maria Agustina Sarmiento’dur, biraz ilerideki Nieto, en öndeki de İtalyan soytarı Nicolaso Pertusato” desek, ardından ressama model-lik eden iki kişinin görünmediğini, en azından doğrudan gö-rünmediğini, bir aynada görüntülerini yakalayabildiğimizi, ama bunların Kral IV. Filipe ile karısı Marianna olduğuna şüphe bulunmadığını söylesek belki de yeterdi.

Bu özel isimler yararlı birtakım nirengi noktaları oluştura-bilir, muğlak adlandırmalardan kaçınmamıza yardımcı ola-bilir; ressamın ve tablodaki kişilerin büyük kısmının baktı-ğı şeyin ne olduğunu bize söylerdi belki. Ama dilin resim-le ilişkisi sonsuz bir ilişkidir. Söz dediğimiz şey kusurlu ol-duğu, görülen karşısında ne yaparsa yapsın gideremeyece-ği bir noksanı olduğu için değil. Sözle resim birbirlerine in-dirgenemediği için: Gördüğümüzü söylesek ne yazar, gör-düğümüz söylediğimizde barınmaz ki; keza söylemekte ol-duğumuzu imgeler, metaforlar, benzetmelerle gözümüzde canlandırmaya çalışsak ne yazar, bu imgelerin, metaforların,

benzetmelerin kıvılcım gibi çakıp parladığı yer gözün gördüğü değil, sözdizim silsilelerinin tanımladığı yerdir. Gelgelelim özel isim hileden başka bir şey değildir bu oyunda: Bir şeyi parmakla göstermeye, yani onu konuştuğumuz mekândan baktığımız mekâna gizlice geçirmeye, bu mekânları sanki birbirlerine tam denk geliyormuş gibi üst üste kapamaya yarar. Ama dil ile görülenin ilişkisini açık bırakmak istiyorsak, aralarındaki uyuşmazlığa rağmen değil de o uyuşmazlıktan yola çıkarak konuşmak, ikisine de olabildiğince yakın durmak istiyorsak, o zaman özel isimleri silip görevin sonsuzluğu içinde kalmamız lazım. Resim belki de bu gri, müphem, isimsiz, çok geniş olduğu için hep kılı kırk yaran ve mükerrer olan bu dil sayesinde yavaş yavaş aydınlanacaktır.

Dolayısıyla aynaya yansıyanın kim olduğunu bilmiyor-muş gibi yapmak ve bu yansımayı kendi varoluşu çerçevesinde sorgulamak lazım.

Öncelikle şunu söylemeli: Söz ettiğimiz yansıma solda gösterilen tuvalin arka yüzüdür. Arka yüzü, daha doğrusu ön yüzü, çünkü tuvalin konumu itibarıyla sakladığını önden göstermektedir. Dahası, pencerenin karşısındadır, onu öne çıkarmaktadır. Pencere gibi yansıma da tablonun ve tablo dışında kalanın ortak zeminidir. Ama pencere, dikkat kesilmiş figürleri, ressamı ve tuvali, seyrettikleri gösteriyle birleştiren, sağdan sola doğru sürekli bir yayılma hareketiyle iş görürken; ayna, bir anlık, hiç beklenmedik ve şiddetli bir hareketle tablonun önüne gidilip bakılan –ama görülmeyen– şeyi arar bulur, onu kurmaca derinliğin en ucunda bütün bakışlara görünür –ama kayıtsız– kılar. Yansıma ile yansıyan arasına çizilmiş buyurgan noktalı çizgi, yandan gelen ışığın akışını dikine keser. Son olarak –ki bu aynanın üçüncü işlevidir– kendisi gibi arkadaki duvarda açıklık oluşturan bir kapının yanında durur ayna. Bu kapı da net bir dikdörtgen oluşturur; yaydığı mat ışık odayı aydınlatmaz. Derinlik

hissi verecek bir kapı kanadıyla, perde kıvrımıyla, basamakların gölgesiyle odanın dışındaki bir girintiye yerleştirilmemiş olsa bu kapı yaldızlı bir panelden başka bir şey olmazdı. Kapı bir koridora açılmaktadır; ama koridor, karanlıkta kaybolacak yerde, içeri girmeyen ışığın kendi üstüne kıvrılıp kaldığı sarı bir parıltı içinde dağılmaktadır. Hem yakın hem de sınırsız olan bu fonda bir adamın tam boy silueti seçilmektedir; yandan görülmektedir adam; bir eliyle ağır bir örtü tutmaktadır; ayaklarını iki ayrı basamağa koymuş, bük-tüğü dizi ok gibi durmaktadır. Belki içeri girecek, belki de odada olan biteni gözlemekle kalacak, görölmeden görmekle yetinecektir. Ayna gibi o da sahnenin arka yüzüne dikmiştir gözlerini: Aynaya bakan olmadığı gibi ona bakan da yoktur. Nereden geldiğini bilmiyoruz; ama birtakım meçhul koridorlardan geçerek, ressamın çalıştığı ve resimdeki kişilerin toplandığı odanın kapısına çıkmış olduğunu varsayabiliriz; belki o da, tablodaki bütün gözlerin dikildiği görünmez bölgedeki sahnenin önündeydi biraz önce, kim bilir. Aynada gördüğümüz suretler gibi o da bu belirgin ama gizli mekânın elçisi olabilir. Gelgelim aralarında bir fark var: O etiyle kemiğiyle bizzat oradadır; dışarıda, temsil edilen alanın eşiğinde boy gösterir; ondan kuşku duyulamaz – yansıma değil, fişkırmadır. Tablonun önünde olup biteni atölyenin duvarları ötesine bile gösteren ayna, ok gibi duruşuyla içeriyle dışarıyı bir salınıma sokar. Bir ayağı basamakta duran, tam yandan görülen bedeniyle ne yaptığı belirsiz ziyaretçi de, durağan bir salınımla hem girmekte hem çıkmaktadır. Odayı boydan boya geçip aynanın içine giren, yansydıkları aynadan yeni, gözle görülür ve özdeş biçimler gibi zuhur eden suretlerin anlık hareketini oracıkta –ama kendi bedeninin karanlık gerçekliği içinde– tekrar eder. Açık kapıdan görünen adamın boylu poslu ve güçlü endamı aynadaki bu soluk, küçümen siluetlere meydan okur.

Ama şimdi tablonun arkasından tekrar sahnenin önüne inmek; kıvrımlarını dolaştığımız şu çeperden ayrılmak lazımdır. Solda adeta ayrı bir merkez oluşturan ressamın bakışından yola çıkınca önce tuvalin arka yüzünü, ardından merkezdeki aynayla birlikte sergilenen tabloları, sonra açık kapıyı, yine birtakım tabloları (ama çok keskin bir perspektif dolayısıyla bunların çerçevelerinden başka bir şey görülüyor), sonunda da en sağda pencereyi, daha doğrusu ışığın döküldüğü daracık boğazı fark ediyoruz. Bu helezoni kabuk, temsilin eksiksiz döngüsünü sunuyor: Bakış, palet ve fırça, göstergelerden arınmış tuval (temsilin maddi araçları bunlardır), tablolar, yansımalar, gerçek adam (bitmiş, ama kendisiyle yan yana duran yanıltıcı veya hakiki içeriklerden adeta kurtulmuş temsil); ardından temsilin düğümünü çözüyor: Artık çerçevelerden başka bir şey görmüyoruz – bir de dışarıdan gelip tabloları yıkayan, ama tabloların da sanki başka bir yerden geliyormuş da koyu renkli ahşap çerçevelerinden geçiyormuş gibi yeniden oluşturmak zorunda oldukları ışıktan başka. Nitekim tablonun üstünde de, çerçevenin aralığından fışkırıyormuş gibi duran bu ışığı görürüz; buradan da bir eliyle paletini, öbürüyle fırçasını tutan ressamın alnına, şakaklarına, gözlerine, bakışına... vuruyor. Kıvrım işte böyle kapanıyor, daha doğrusu açılıyor.

Bu açılma, arkadaki çekilmiş kapı gibi bir şey değildir artık; tablonun genişliğidir, oradan geçen bakışlar da uzak bir ziyaretçinin bakışları değildir. Tablonun birinci ve ikinci planını dolduran bu süsleme kuşağı –ressamı da katarsak– sekiz kişiyi temsil ediyor. İçlerinden başları az çok eğik, dönük, yana yatmış beşi dimdik tabloya bakmaktadır. Grubun merkezinde gri ve pembe renkli bol elbisesiyle Infanta durmaktadır. Prenses başını tablonun sağına çevirmişken, gövdesi ve elbisesinin eteği hafiften sola kaçıyor; ama gözlerini tablonun karşısında duran seyirciye dikmiş. Tuvali iki eşit

parçaya bölecek dikine bir çizgi çekecek olsaydık, bu çizgi çocuğun gözleri arasından geçerdi. Yüzü, tablonun yüksekliğinin üçte biri kadardır. Kompozisyonun asıl teması, hiç şüphemiz olmasın, ve resmin asıl konusu odur. Adeta bunu kanıtlamak ve daha da iyi vurgulamak için, sanatçı geleneksel bir figüre başvurmuştur: Merkezde duran kişinin yanına bir başkasını, diz çökmüş, ona bakan birini yerleştirmiştir. Dua eden hayırsever* karakteri, veya Meryem'i selamlayan Melek misali diz çökmüş bir nedime, ellerini prensese uzatmış. Yüzü kusursuz bir profile göre kesilmiş. Çocuğun yüzüyle aynı hizada. Nedime çocuğa, bir tek ona bakıyor. Biraz sağda, başka bir nedime, o da çocuğa doğru dönmüş, hafiften üstüne eğilmiş gibi, ama gözleri net şekilde öne çevrilmiş – ressamla prensesin baktığı yere. Son olarak da ikişer kişilik iki grup: Biri arkada kalıyor, öbürü (cücelerden oluşanı) en önde. İki çiftten birer kişi karşıya bakıyor, birer kişi sağa veya sola. Bu iki grup konum ve cüsseleri itibariyle birbirini yankılıyor ve bir çift oluşturuyorlar: arkada saraylılar (soldaki kadın sağa bakıyor); önde cüceler (en sağda duran oğlan tablonun merkezine bakıyor). Bu şekilde yerleştirilmiş olan kişilerin oluşturduğu küme, tabloda neye dikkat ettiğimize veya seçtiğimiz referans merkezine göre, iki şekil oluşturabilir. Biri kocaman bir X olacaktır; sol üst köşesinde ressamın bakışı, sağdaysa saraylının; sol altta tersinden gösterilen tuvalin köşesi (daha doğrusu, şövalenin bacağı), sağ alttaysa cüce (köpeğin sırtına koyduğu ayağı) olacaktır. Bu iki çizginin kesişme noktasında, X'in merkezinde de Infanta'nın bakışı. Diğer şekilde daha ziyade büyük bir eğri olacaktır; iki ucunu solda ressam ve sağda saraylı tayin edecektir – yüksek ve geriye kaçmış uçlar bunlar; çok daha yakın olan kavis kısmıysa prensesin yüzüyle ve nedime-

* *Donateur*: Ortaçağda ve Rönesans'ta, dinî resimler sipariş edip ücretlerini ödeyen kişiler, sipariş edilen tabloda dua eder pozisyonda resmedilirdi – e.n.

nin ona çevrilmiş bakışıyla çakışacaktır. Bu eğri çizgi, tablonun ortasında, aynanın yerini hem saran hem ayıran bir çanak oluşturur.

Dolayısıyla, seyircinin dikkatinin uçup nereye konduğuna bağlı olarak tabloyu düzenleyebilecek iki merkez var. Saraylılar, nedimeler, hayvanlar ve soytarılarla birlikte, etrafında dönüp duran bir çapraz haçın tam ortasında ayakta durmaktadır prenses. Ama bu dönme hareketi o anda dondurulmuştur. Donduran da bir gösteridir – birdenbire hareketsiz kalmış bu kişiler, adeta bir çanağın içinde, seyrettikleri şeyin beklenmedik ikizini bir aynanın derinliğinde görme olanağını sunmamış olsaydılar o gösteri mutlak anlamda görünmez olur, kesinlikle görülemezdi. Derinlik bakımından prenses aynayla çakışır; yükseklik bakımındansa, aynadaki yansıma prensesin yüzüyle çakışır. Ama perspektif bunları birbirine çok yakın gösterir. İkisinden kaçınılmaz birer çizgi çıkar: Aynadan çıkan çizgi tabloda sunulan tüm derinliği kat eder (hatta daha fazlasını, çünkü ayna arkadaki duvarda bir delik açmakta, arkasında başka bir mekân doğurmaktadır); öteki çizgi daha kısadır; çocuğun bakışından çıkıp sadece ilk planı kat eder. Ok gibi uzanan bu iki çizgi, çok keskin bir açıyla birbirine yaklaşır ve kesiştikleri nokta tablonun önünde, aşağı yukarı bizim baktığımız yerde sabitlenir. Görmediğimiz için şüpheli bir nokta; ama bu iki hâkim figür tarafından şart koşulduğu, ayrıca tablodan doğan ve yine ondan kaçan, uzaklaşan diğer komşu noktalı-çizgilerle teyit edildiği için de kaçınılmaz ve mükemmelen tanımlanmış bir nokta.

Tablonun dışında kaldığı için tam anlamıyla erişilmez olan, ama kompozisyonun bütün çizgilerinin de şart koştuğu o yerde ne vardır peki? Nedir o gösteri; önce prensesin, sonra saraylıların ve ressamın gözbebeklerinde, nihayet aynanın uzak berraklığında akseden o yüzler kimindir?

Ama sorulur sorulmaz ikiye bölünür soru: Aynanın yansıttığı yüz, aynı zamanda ona bakanın yüzüdür; tablodaki bütün kişiler, bizzat kendilerinin de seyredilecek bir sahne sundukları iki kişiye bakmaktadırlar. Bir bütün olarak tablo öyle bir sahneye bakmaktadır ki, sahnedekiler için tablodakiler de aynı şekilde bakılmaya değer bir sahnedir. Hem bakan hem de bakılan ayna tam bir karşılıklılık arz etmektedir; bu karşılıklılık durumunun iki ânu, iki uğrağı tablonun iki köşesinde birbirinden ayrılır: Solda, dışarıda kalan noktayı tam bir gösteriye dönüştüren sırtı dönük tuvalle; sağdaysa yere uzanmış köpekle – tabloda hiçbir şeye bakmayan, kıpırdamayan tek unsur odur, çünkü kalın çizgileri ve ipek gibi tüylerinde oynaşan ışıkla köpek sırf bakılacak bir nesne olsun diye çizilmiştir.

Bu bakmakta-olan-gösterinin malzemesinin ne olduğunu tabloya daha ilk baktığımızda anlarız. Hükûmranların tablosudur bu. Huzurdakilerin saygılı bakışından, çocukla cücelerin şaşkınlığından çıkarırız onların varlığını. Tablonun en arkasında, aynanın yansıttığı iki küçük silüette tanırız onları. Dikkat kesilmiş bütün bu yüzlerin, süslenmiş bedenlerin ortasında, suretlerin en soluğu, gerçeklikten en uzağı, tehlikeye en açığı onlarınkidir: Bir kıpırtı, birazcık ışık yeter onları ortadan kaldırmaya. Temsil edilen bütün kişiler içinde en çok ihmal edilenler de onlardır, çünkü herkesin arkasında ışıldayan ve kimsenin farkında bile olmadığı bir mekâna sessizce sokulan şu yansımaya kimse dikkat etmez; görünür olsalar bile, en kırılğan, gerçeklikten en uzak biçim onlarınkidir. Tersinden alırsak, tablonun dışında kaldıkları için özsel bir görünmezliğe çekilmiş olsalar da bütün temsil onların etrafında kurulmuştur; gözler, yüzler onlara çevrilidir; onlar görsün diye prenses bayramlığıyla arz edilir; tablonun istifi onların bakışına göre düzenlensin ve böylece tablonun gerçek merkezi (prenselerin bakışının ve aynadaki suretin so-

nuçta tabi olduğu merkez) belli olsun diye sırtı dönük tuvalden prensese, ondan da en sağda oynayan cüceye eğri bir çizgi çekilir (ya da X'in alt kanadı açılır).

Anekdotta bu merkezin simgesel bir hükümlanlığı vardır, çünkü onu dolduran, Kral IV. Filipe ve eşidir. Ama merkezin hükümlan olmasının asıl nedeni, tabloda üç işlevi olmasıdır. Resmedilen modelin, sahneyi izleyen seyircinin ve tablosunu meydana getiren ressamın (tabloda temsil edilen değil, karşımızda duran ve sözünü ettiğimiz ressamın) bakışları orada buluşur. Bu üç "bakma" işlevi tablonun dışında kalan bir noktada birbirine karışır: yani, temsil edilene nispetle ideal olan, ama temsil de ancak ondan hareketle mümkün olduğu için tam anlamıyla gerçek olan bir noktada. Bu gerçekliği içinde bile o noktanın görünmez olmaması imkânsızdır. Yine de bu gerçeklik tablonun içine yansıtılmıştır – hem ideal hem de gerçek olan noktanın üç işlevine tekabül eden üç figürle yansıtılmış ve kırılmıştır. Bu figürler şunlar: solda elinde paletiyle ressam (tabloyu yapan sanatçının otoportresi); sağda, bir ayağı basamakta, içeriye girmeye hazır duran ziyaretçi (bütün sahneye tersten bakar, gösterinin ta kendisi olan kral ve eşini karşıdan görür); son olarak merkezde, sabırlı model tavrını takınmış, süslenmiş, hareketsiz bekleyen kral ve kraliçenin yansıması.

Ön planda herkesin baktığı şeyi karanlıkta, açıkça gösteren yansıma. Bütün bakışlarda eksik olanı adeta büyüyle yerine koyar: Ressamın bakışı için, tuvalde temsil edilen ikizinin kopyaladığı modeli; kralın bakışı için, bulunduğu yerden göremediği tuvalin öbür yüzünde bitmekte olan portresini; seyircinin bakışı için, sahnenin gerçek merkezini (kendisinin gasp ettiği yeri). Ama aynanın bu cömertliği belki sahtedir; belki de gösterdiği kadarını ve daha fazlasını saklamaktadır. Kral ve eşinin gönlünce kurulduğu yer aynı zamanda sanatçının ve seyircinin yeridir. Aynada meçhul ziya-

retçinin ve Velázquez'in yüzü de görünebilirdi –görünmeliydi– pekâlâ. Çünkü bu aynanın işlevi, kendisine içten içe yabancı olanı tablonun içine çekmektir: tabloyu kuran ve tablonun da karşısında sere serpe uzandığı bakışı. Ama nasıl ki tabloya ait olmadığı için kral ancak aynada boy gösterebiliyorsa, tablonun solunda ve sağında hazır bulundukları için sanatçı ve ziyaretçi de aynaya yerleştirilemez.

Atölyenin etrafını dolaşan, ressamın bakışından, eli ile paletinden başlayıp duvardaki bitmiş tablolara uzanan büyük bezeme kıvrımında temsil doğuyor, tamamlanıyor, sonra ışıpta yeniden çözülerek dağılıyordu; döngü kusursuzdu. Buna karşılık tablonun derinlerini kat eden çizgiler eksiktir; geçmeleri gereken yolun bir kısmı hepsinde noksandır. Bu boşluğun nedeni kralın yokluğudur ki bu yokluk da ressamın yaptığı bir hiledir. Ama bu hile, kendini hemen belli eden bir açığı hem örter, hem de bu şekilde göstermiş olur: tabloyu yapan ressamın veya ona bakan seyircinin oluşturduğu açığı. Deyim yerindeyse özünü dışavuran her temsilde olduğu gibi bu tabloda da, görülenin derin görünmezliği, görenin görünmezliğiyle birlik içindedir belki – aynalara, yansımalara, taklitlere, portrelere rağmen. Sahnenin dört bir yanına temsille ilgili peş peşe göstergeler ve formlar yerleştirilmiştir; ama temsilin, modeli ve hükümraniyle, sunulduğu kişi ve yaratıcısıyla arasındaki iki yönlü bağ ister istemez kopuktur. Kendisini gösterinin ta kendisi diye sunan bir temsilde, bir tabloda bile, söz konusu bağ eksiksiz olarak mevcut olamaz. Tuvali boydan boya geçen, kurmaca bir girintiye yerleştiren, arkasını öne yansıtan derinlikte, imgenin hem temsil eden ustayı hem de temsil edilen hükümranı gün gibi aşikâr edecek bir başarıya ulaşması asla mümkün değildir.

Belki de Velázquez'in bu tablosunda, adeta klasik temsilin bir temsili ve açtığı mekânın tanımı vardır. Nitekim klasik temsil bu tabloda, kullandığı imgelerle, kendi kendi-

ne yönelttiği bakışlarla, görünürleştirdiği yüzlerle, kendisini doğuran jestlerle kendi kendini bütûn unsurlarında temsil etmeye çalışmıştır. Ama, hem toplayıp hem saçtığı bu dağınıklıkta, özsel bir boşluk dört bir yandan kendini belli etmektedir: Söz konusu temsili kuran şeyin kaçınılmaz ortadan kayboluşu – benzediği kimsenin ve bu temsili bir benzerlikten ibaret gören kimsenin kayboluşu. Bu özne –ki aynıdır– çıkarılmıştır. Ve kendisini o özneye rapteden bağdan sonunda kurtulmuş olan temsil, artık kendini saf temsil olarak gösterebilir.

Michel Foucault, Manet'nin Sanatı ve Modernizm Üzerine

CAROLE TALON-HUGON

DAVID MARIE

Manet veya Seyircinin Şaşkınlığı*

CAROLE TALON-HUGON

Manet'nin eseri konusunda Michel Foucault,¹ Georges Bataille² ve Michael Fried'in³ hemfikir olduğu şeyi bir cümlede anlatmak gerekseydi, şöyle söylemek icap ederdi: Üçü de Manet'nin eserinde *kendisini neyse o olarak sunan bir resim* görür. Resim sanatına doğayı taklit –dolayısıyla da doğayı gösterme– görevinin verildiği, *mimesis* dayatmasıyla geçen yüzyılların ardından Manet'nin eseri yeni bir dönem başlatır: *resmin gösterilmesinin söz konusu olduğu bir dönem*.

Bu kanıyı paylaşan Foucault, Bataille ve Fried –farklı nedenlerle de olsa– formalizmin eleştirisi denebilecek bir çizgi benimserler. Bu bakımdan, seksenli yıllarda Manet'yi kopuşlardan çok mirasların ressamı yapmak isteyen revizyonist teorilere ters düşerler; aynı şekilde, araştırma konusunda vurguyu formdan ziyade içeriğe taşıyan ikonologlardan da ayrılırlar.⁴ Üçü için de Manet, *resmi neyse o olarak gösteren* kişidir.

* “Manet ou le desarrois du spectateur”, “*La peinture de Manet*” suivi de Michel Foucault, un *Regard* içinde, (ed.) Maryvonne Saison (Paris: Éditions du seuil, 2004) s. 65-79 – e.n.

Peki ama resim nedir? *Kendisini neyse o olarak sunan bir resim* ifadesi birkaç şekilde anlaşılabilir. Foucault, Fried ve Bataille'da aynı anlama bürünmediğine şüphe yok. Baştan söyleyelim: Foucault'ya göre bu, iki boyutlu bir maddi gerçekliktir; Bataille'a göre, görünürün sanatıdır; Fried'e göreyse, kendini göstermeye matuf bir şeydir. Şimdi, birbirleriyle bağdaşıp bağdaşmadıklarını görmek için bu üç analiz üstünde durmak lazım.

Bataille: Manet veya Bilgi-olmayanın Sanatı

Manet'yle ilgili incelemesi, Bataille'ın eserindeki genel sorunların oluşturduğu arka plana yerleştirilmeden anlaşılamaz: insanın kutupluluğunu ifşa etmek. Sanat da burada ontolojik statüsüne göre değerlendirilir; Bataille'ın odaklandığı, “ateşin payı”dır. Zira Bataille'a göre sanat tarihine “lanetli pay”^{*} açısından bakılır. Söz konusu tarihin iki ucundan birinde tarihöncesi sanat –Lascaux mağaralarındaki–,^{**5} öbüründe tarihsonrası sanat vardır: Manet'nin eseri.

Lascaux, insanlığın oyunla gerçekleşmiş hakiki doğuşunu temsil eder. Kaynakların rasyonel biçimde yaşamı sürdürme amacıyla kullanılmasının, çalışmanın, aletin alanına bir başkası eklenir: oyunun, keyfî harcamanın, sanatın alanı. Bilginin düzenlediği, teorik ve pratik olarak hükmettiği dindışı dünyanın yanı başında kutsalın dünyası vardır: Oradaysa bilgi, düzensizliğin, özümseme, anlaşılamazın kıyıları

^{*} *Lanetli Pay (La Part maudite)*, Bataille'ın 1949'da yayınlanan, ekonomi politik üzerine kitabının başlığı. Bataille'ın tüketim teorisine göre, “lanetli pay” bir ekonomide fayda getirmeyecek biçimde harcanması gereken fazlalıktır. Bu fazlalık ya bilinçli biçimde sanata, cinselliğe, gösterilere veya anıtlar yaratmaya harcanır, ya da mevcut sistemi tehdit eden, savaş gibi aşırı eylemlere akıtılır – e.n.

^{**} Lascaux mağarası, Fransa'nın güneybatısında, günümüzden yaklaşık 17 bin yıl öncesine ait duvar resimlerinin bulunduğu mağara – e.n.

na vurur. Sanatın kökeni bilgi-olmayandadır, bilginin “dışarı attıkları”nın dünyasında.⁶

Manet ise sanatın tarihsonrası dönemini başlatır. Eserinde sahnelenen şey belirleyicidir, çünkü bununla başardığı, resimdeki devrimlerden biri değil, sanatta özsel olanı oyuna sokmaktır. Manet’nin resmiyle sanat özüne döner: İnsanın, tarihsel sanatın kısmen gizlemiş olduğu bir yanına açılır. Entelektüelleş(tir)me gerçekten de sanatın yıkıcı gücünün bir kısmını almıştır. İktidara, söyleme, teamüllerin diktasına tabi olan sanat artık “esrime”ye, “kutsal”a, “hükümrانlık”a götüren en kestirme yol değildir – bunların hepsi, bilginin ötekisinin ifadesini bulduğu sözcüklerdir. Manet’yle birlikte sanat anlamsıza erişir. Yararlı olandan, Hükümdar’a hizmetten, akademik kuralların zorlamasından kurtulmuş olan Manet’nin resmi, bilgi-olmayanın boşluğuna açılır: “[...] geçmişte sanat, hükümrان –tanrısal, kraliyete bağlı– [...] formların anlatımıydı. Manet’nin resminin geçirdiği değişimin arifesinde bu formlar artık çok bozulmuş durumdaydı; ama değişimin ertesinde artık neredeyse anlamsız hale gelmişlerdi ve anlamsız oldukları için de boşuna yer işgal ediyorlardı. [...] Dışarıdan bahsedilen teamüle dayalı haşmetten bağımsız, tartışılmaz bir gerçeklik bulmak gerekiyordu – hükümrانlığı şu uçsuz bucaksız fayda makinesine bir yalanla boyun eğdirilemeyecek bir gerçeklik. Böyle bir hükümrانlık ancak sanatın sessizliğinde bulunmuştur.”⁷ Manet’nin resmini, anlamdan kurtulmuş bir şiddet mesken tutmuştur. Dili artık sessizlikten başka bir şey değildir. Her türlü öykülemenin berisinde, “mevcudiyetin ‘kutsal korkusu’”nu yerleştirir ve yeniden kurar.

Paradoks şu ki, “kendisini kendisiyle dolduran” şeyin ne olduğunu bilmeyen Manet’nin içine dolan bu hararet öyle bir resim eserine açılır ki, ana kelimesi, Bataille’a göre, “kayıtsızlık/ayrırımsızlık”tır. Eros’un Gözyaşları kitabının yazarının,

“kaynama halindedir, yaşar [...], yakar [...]; hükümlerin, tasniflerin gerektirdiği o soğuklukla söz edemem ben ondan”⁸ dediği bu resim, dilsizdir. Bilgi-olmayanın gürültüsüyle fırtınasının iç içe geçtiği gölgenin bulunduğu taraftan çıkar kayıtsızlık ve sessizlik. Ne demek oluyor bu? Resmin hükümlerliliğini oluşturan şu çıplaklık ne durumdadır tam olarak?

Anlam-sızlık

Manet’nin tuvaleri ile, o güne kadar resme biçilen amaçlar arasında bulunan mesafeyi ölçmeden, çağdaşlarının yönelttiği eleştirilerin şiddetini anlayamayız. Akademizm, hümanist resim teorisinin çocuğudur; o da hem resmin konusunun eylem halindeki insan olduğunu söyleyen Aristoteles’in *Poetika*’sına hem de Horatius’un *Şiir Sanatı*’na ve şu meşhur benzetmesine dayanır: *ut pictura poesis* [şiir resim gibidir]. Antik edebiyat teorisinin kuralları resme uygulanır. Bu çerçevede resim de şiir gibi insan eylemini betimlemelidir. Buradan, en üstün resmin tarih resmi olduğu sonucu çıkar – ister Kutsal Kitap’tan alınma konular olsun, ister mitolojiden, isterse geçmişin önemli olaylarından. Bunun için de tablonun, resmedilen olayın gereklerine göre kompozit edilmesi gerekecektir.

Manet işte bu akademik resimden kopar. Artık, sözgelimi Jacques-Louis David’in *Süleyman’ın Hükümü* tablosu karşısında olduğu gibi, belli bir içeriği deşifre etmek için yazılı kültüre başvurmak şart değildir, çünkü deşifre edilecek bir şey yoktur artık. Manet’nin resmi açık açık bir anlam aktarmaz; anlatısal gönderme bulanıktır. *Kırda Yemek*’teki (s. 33) kişilerin biraraya gelişleri ne anlam taşır? Hiçbir anlam taşımaz, çünkü resmin anlam taşımak, imlemek gibi bir görevi yoktur. Manet’nin istediği, “resmin sessizliği”dir.⁹ Şiir ile resim arasındaki bağları geri dönülmez biçimde koparmıştır: “Söy-



Manet, *Yaşlı Müzisyen*, 1862. Washington, National Gallery of Art.

lem işlevleri”nden¹⁰ kurtulmuş olan resim özerk bir sanatta dönüşür. Okunan bir resmin yerine görülen bir resim geçirmiştir Manet. Bu nedenle de resmindeki kişilerin tavırları anlamlı değildir, jestler hiçbir şeye delalet etmez, kompozisyon hiçbir hikâyenin emrinde değildir. Bataille’in hatırlattığına göre, Manet, ustası Couture’ün atölyesinde modellerin duruşlarındaki yapaylığı eleştirmiş. Bunu yapmakla başkalarının istediği bir şeyi mahkûm etmiştir: dramatik anlatım. Böyle bir anlatım, hikâyesi resmedilen kişilerin, tasvir etme eyleminin talep ettiği tavırda olmasını ister. Manet bunu mahkûm eder, çünkü ne tasvir etme eylemi vardır artık, ne de anlatılacak hikâye. Manet “duruşa düzensizliği” getirmiştir. *Kırda Yemek*’in ön planındaki kişinin bir yöne çevrilmiş ama hiçbir şey göstermeyen parmağı, okunur olma kaygısı açısından simgeseldir. Couture’ün tuvallerindeki teatral düzenlemeye taban tabana zıt olan *Yaşlı Müzisyen*,



Manet, *Atölyede Öğle Yemeği*, 1868. Münih, Neue Pinakothek.

tiyatro kulislerindeki aktörler kadar pozdan uzak kişiler sunar. *Atölyede Öğle Yemeği*'nde gösterilenin heterojenliği, kişileri anlamsızlığın birliğinde birleştirir. Tamamlanmamışlığın da bu etkinin yaratılmasında büyük payı vardır: Gerçeğe-benzerliğin ve yanılsamanın önünü kestiği için, imgenin anlatusallığını zayıflatır.

İfade-sizlik

Manet'nin resmi tarihi kaybetmiş olsa da konuyu kaybetmemiştir. Fakat konu ifadesizleşmiştir. Hümanist resim teorisinde "ifade" [*expression*] sözcüğünün iki anlamı vardır. Bunlardan biri teknik ve resimseldir; ifade, az önce gördüğümüz şeyi işaret eder: yaşayan ve konuşan bir kompozisyon. "İfade"nin öbür anlamıysa psikolojiktir: Ruhtaki duyguların bedensel tezahürlerini anlatır.

Gelgelelim Manet'nin resmi, bedeni her türlü etkili anlatımdan [éloquence] yoksun bırakır. Bataille bunun her zaman için kınanacak bir şey olduğunu düşünmez. Etkili anlatımın kötüsü, büyük akademik kompozisyonların iddialı ama beyhude anlatımıdır. İyisiyse, Goya'nın tablolarındaki anlatımdır. Goya'nın 3 Mayıs tablosu, ki "akademizmin acılı, negatif, sarsıcı muadilidir",¹¹ resimde etkili anlatımı doğruuna çıkarmıştır. Bu istisnai konuma rağmen –daha az acı çekmiş bir figür, daha az azap duymuş bir kişi olan– Manet Goya'dan ileri gider, nihai bir eksiltme işlemi yapar: Etkili anlatımı azaltır.

Nitekim *Maximilian'ın İnfazı* (s. 18) böyledir. Bu resimde son derece dokunaklı olan konu adeta anlamdan ve duygusal yükten yoksundur. Şu genel hüküm hepsinden çok bu tablo için uygundur: "Manet tablolarında konu ortadan kalkmamış, aşılmıştır; resmin çıplaklığı içinde biçim değiştirmek ye-

Goya, 3 Mayıs, 1814. Madrid, Prado Müzesi.



rine, bu çıplak resim lehine olacak biçimde geri çekilmiştir.” Manet’nin resmi duygu konusunda tutumlu davranır; “her ne anlatıyorsa kayıtsızlık içinde anlatır”.¹² Konu hâlâ oradadır ama artık resmin bahanesinden ibarettir: *Maximilian’ın İnfazı* açısından ölümü; *Olympia* açısından aşk ve arzuyu anlatmanın bahanesi. Tutku yüklü iki tema. İkinci tablo için de kaçınılmaz olarak ilkiyle aynı sonuca varılır: “Ondaki her şey güzellik karşısında kayıtsızlığa meyleder.”¹³ Leonardo’nun öngördüğü gibi “eylemin gerektirdiği hayranlığı, saygıyı, acıyı, kuşkuyu, korkuyu, sevinci”¹⁴ dile getiren mimikleri, jestleri ve tavırları resmetmekten uzak olan Manet’deki yüz ve bedenler ölgündür. Bu sessizlik ilkesine uymayan ancak bir iki ender istisna vardır: *Nana*; *Mallarmé’nin Portresi*. Kısacası Manet, “doğal hareketi [...] konuşmak olan şeyi susturur”¹⁵

“Etkili anlatımın boğulması” konunun işi olmadığına göre olsa olsa stil araçlarının işidir. Örneğin *Maximilian’ın İn-*

Manet, *Mallarmé’nin Portresi*, 1876. Paris, Orsay Müzesi.





Manet, *Nana*, 1877. Hamburg, Kunsthalle.

fazi'nda kurbanların yüz hatlarının silinmesi ifade gereklerine uymaz ve yüzün ruhun aynası olmasına engel olur. Duygusal boyutundan yoksun bırakılmış olan temsil, anlamını da büyük ölçüde yitirir. Tek renkli yüzeylerin göze sokulması, ara nüansların silinmesi, ayrıntıların tamamlanmamış

olması, şeyler ile varlıklar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi iptal eder. Bu anlamda Manet'nin bütün tabloları natürmorttur.¹⁶

“Konunun batışı”ndan söz edilebilir hakikaten; bu batış, özellikle abartılı bir çerçevelemenin anlamı bulandırıldığı *Opera'da Maskeli Balo'da* (s. 15) görülür. Etkili anlatım bastırılmış, konu aşılmış, böylece resim çıplak kalmıştır – yani mecrasına indirgenmiştir: lekeler, renkler, hareket. Manet ile birlikte resim alegorik olmaktan çıkar: “[...] ayrımsızlık ilkesi, resimde söylemsel karşılığı mümkün olan bir şeyi anlatmama kararına delalet eder.”¹⁷ Bu kadar büyüktür resmin hükümlanlığı.

Duygusuzluk

Resme uzun süre *duygulandırarak* öğretme ve haz verme görevi yüklenmiştir. Zira güçlü duygular resmin yalnızca konusu değil aynı zamanda amacıdır: Seyircinin ruhuna dokunmak, o duyguları uyandırmak gerekir. Ancak seyirci dilsiz bırakılmış bir resimle karşı karşıya geldiğinde duygular seyirciye geçmez. Beklenen duygulanma vuku bulmaz; *Maximilian'ın İnfazı* tablosunun karşısında duran “seyirci, bu derin duygusuzlukta onu izler”;¹⁸ duyarlılık anestezisini yaşadıkdan sonra dokunaklı olanla karşı karşıya gelir.

Bataille Manet'de konunun bahane olduğunu tekrarlar. Peki ama neyin bahanesi? Resmin gerçek saiki nedir? “Resme yabancı her türlü değer silinmesi” gerekiyorsa,¹⁹ resme ait değerler tam olarak nelerdir? “Gördüğü şeyin dilsiz basitliği”nin,²⁰ “mevcudiyetin kutsal korkusu”nun,²¹ “varoluşun [...] saf haldeki büyü”nün yeniden kurulmasıdır.²² Şeylerin dilsiz ve inatçı mevcudiyetine; ancak uzlaşımın, ideallığın ve yapmacığın örtülerini kaldırdığımız zaman kendini gösteren mevcudiyetine erişmektir söz konusu olan. Manet aynı zamanda çağdaşı olan insanları ve mü-

davimi olduğu mekânları, kısacası modern biçimiyle dünyayı resmetmektedir: “Zamanına ait formlarda, dolaysız, saçma, ve etkili anlatımdan yoksun veriye ulaşır.”²³ Manet modern ressamdır, çünkü modern hayatın ressamıdır, Baudelaire’in temenni ettiğı ressamdır. Fakat Manet, Constantin Guys’den, Baudelaire’in *Salonlar*’ının bu kahramanından sonsuz kez büyüktür: Çünkü onun için mesele, zamanının insanlarını resmetmek için zamanının insanlarına resim yapmak değildir. Zira resmin tarihsel veya mitolojik örtülerine alışmış göz için şimdi’nin temsilinde ham ve sarsıcı, “her neyse ona indirgenmiş” bir dünya dayatan bir şey vardır. Bataille, 1947’de yayınlanmış olan *Musée imaginaire* (Hayalî Müze) kitabına borcunu kabul etmesine rağmen, Malraux’ya sitem eder: Çünkü ona göre Malraux, Manet’nin en büyük katkısının, “*Balkon*’un yeşili”nde veya “*Olympia*’nın pembe lekesi”nde, bir başka deyişle köleliklerinden kurtulmuş renklerin sevincinde yattığını sanmıştır.²⁴ Manet’nin benzersiz bir güçle dayattığı, tam da şeylerin dilsiz, geçirimsiz ve esrarengiz mevcudiyetidir, kendi özüne iade edilmiş resmin gösterdiği mevcudiyettir.

Foucault: Manet veya Resmedilenin Düzanamlılığı

Foucault’nun Manet okuması, on üç tablonun incelenmesiyle sınırlı çok daha kısıtlı bir çerçevede sunulur. Bu inceleme, ressamın eserlerinin küçük bir bölümüyle ilgilenmekle kalmaz, onu da sadece formalist sanat bakış açısından ele alır. Bataille şiirsel, duyumsal (*esthétique*) ve sanatsal olanı birbirine katarken, Foucault bir düzine kadar tuvale yalnızca form yönünden bakar; ancak bu forma dayalı karakteristik özelliklerin incelemesini, yarattıkları etkiyle tamamlamak istediğı zaman duyumsala geçer.

Tıpkı Bataille'in metni gibi Foucault'nun konferansının da eserinin diğer veçheleriyle ilişki içinde ele alınması gerekiyor. Nasıl ki Bataille'in metninin arka planında felsefi bir sistem (bilgi-olmayan) yatıyorsa, Foucault'nun metni de temsil üstüne gerçekleştirilen engin bir düşünme çabası bağlamında yer alır: *Kelimeler ve Şeyler*'de *Las Meninas* yorumlarının, *Bu Bir Pipo Değildir*'de de²⁵ Magritte, Klee ve Kandinski yorumlarının ana istikametini belirlediği bir çabadır bu.²⁶ Bataille ve Foucault'nun Manet metinleri arasında, birbirlerinden ayrıldıkları her şeye rağmen, ortak bir nokta var: Yazarların ikisi için de Manet tarihsel bir döngüyü tamamlıyor; ne var ki Bataille için bu döngü Lascaux'yla başlarken, Foucault'ya göre Rönesans'la başlıyor.

Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*'de şunu hatırlatır: Rönesans'tan beri Batı resminin temel ilkelerinden biri, resimsel temsilin dilsel temsilden ayrı olması, resim figürleri temsil ettikleri şeye benzerken dil figürlerinin benzememesidir. Dil göstergesi keyfiyken, resimde temsil ile benzerlik arasında eşdeğerlilik vardır. Temsil etme ile temsil edilenin bu şekilde birbirine girmesi, *mimesis* buyruğunun temelinde yatar. Gelgelelim modernizmin sorguladığı da tam tamına bu ilkedir. Manet'nin eserinde hem –şüphesiz ki– soyutlama yoluyla, hem de bizzat figürasyonun içinde gerçekleştirilir bu sorgulama. Nitekim pipo çiziminin altına “Bu bir pipo değildir” diye yazmak, hem unuttuğumuz, hem de aslında hep bildiğimiz bir şeyi, “temsil etme ile temsil edilenin ayrı şeyler” olduğunu hatırlatmaktadır.²⁷

Dolayısıyla Manet bu tarihte öncü bir rol oynar: Ama bunu Magritte gibi temsili modelinden kopararak değil, temsilin koşullarını açığa çıkararak, bir başka deyişle kendisinin görülmemesi koşuluyla görmemizi sağlayan o kör noktayı göstererek yapar. Manet “üzerine resim yaptığı mekânın maddi özelliklerini [...] tablolarının içerisinde, hatta o

tabloların temsil ettikleri şeyler içerisinde kullanma, işin içine katma hakkını kendinde bulan” kişidir.²⁸ Foucault’ya göre Manet’nin getirdiği yenilik, empresyonizmin ötesine geçerek 20. yüzyıl resmine giden yolu açan yenilik, işte budur.

Rönesans’tan bu yana sanatın tepe noktası, sanat olduğunu unutturması olmuştur – yani, resmin düz bir yüzey üstündeki temsil olduğunu, etrafında yer değiştirebileceğimiz maddi bir mecra olduğunu, dışarıdan gelen bir ışıkla görünürleştirildiğini unutturması. Dolayısıyla yanılısamanın olabilmesi için birden fazla koşulun yerine getirilmesi gerekir: Tablonun perspektif yasalarına (Alberti’nin inşa ilkelelerine) göre inşası; kendi ışığını var etmiş gibi görünmesi; seyircinin, kaçış noktasına göre titizlikle belirlenmiş bir görme merkezinden tabloya bakması. Alberti’nin perspektif ilkelerini tamamlamak için iki koşul daha eklemek gerekir: tek gözle bakma ve gözün hareketsizliği. “Resim geleneğinin o güne kadar gizlemeyi ve yan çizmeyi görev bildiği tavalin bu özelliklerini, niteliklerini veya kısıtlamalarını, tam da tabloda temsil edilen şeyin içerisinde gün yüzüne” çıkararak Manet’nin resmi, inandırıcılığı askıya alır.²⁹

Foucault’nun konferansında, Manet’nin, resmin koşullarını açığa çıkarmak için tuttuğu üç yol analiz ediliyor.

Birincisi, temsil mekânının işleniş biçimiyle ilgili. *Tuile-ries’de Müzik*’te (s. 14) kaçış noktasına doğru birbirine yaklaşan köşegen çizgilerin bulunmayışı ve kişilerin ön plandaki ezici mevcudiyeti, bütünü düzlemeye ve, dolayısıyla, tablonun düzlüğünü ele vermeye katkıda bulunur. Bu tabloda ağaç gövdeleriyle oluşturulmuş dikeylerin ve yaprak örtüsüyle birleşen insan başı silüetlerinin oluşturduğu çizgiyle şekillenen yatayın önemi, *Opera’da Maskeli Balo*’da (s. 15) daha çok vurgulanır: Bu çizgiler sütunlara ve üst katı taşıyan geniş yatay kirişe dönüşür. Derinliğin kapatılmış olma-

sının yanı sıra, tablo yüzeyinin dikey ve yatay öğelerinin pekiştirilmesi, mecranın formuna çeker dikkati. *Bordeaux Limanı*'nda (s. 20) gemilerin yatay kısımları ile direklerinin dikey hatlarının çakışması, tuvalin atkı ve çözgülerini açığa çıkarır. *Demiryolu*'nda (s. 29) iki kişinin yerleştirilme biçimi, birinin yüzü bize dönükken öbürünün sırtı dönük olması, biri tuvalin önündeki bir gösteriyi izlerken öbürünün tuvalin arkasında kalması, resim mecrasının şu kendine özgü karakteristiğine gönderme yapar: Tuvalin bir önü, bir de arkası vardır. Resmedilmiş olanın maddiliğini açığa vurmak, öncelikle, resim yüzeyinin formatına ve düzlüğüne dikkat çekmek demektir.

Resimsel yanılısamanın önemli bileşenlerinden biri, ışığın işlenişinde yatar. Dünyanın bir fragmanı olan tablonun, kendine ait bir ışığının olması gerekir – ister kaynağı resmedilmiş olsun, ister yalnızca bedenlerle yüzleri şekillendiren ve gölgelerini belirleyen ışıltısı görünsün. *Kırda Yemek*'in (s. 33) üst kısmında böyle bir geleneksel ışık var, sahnenin solunda, yukarıdaki bir kaynaktan geliyor. Ama aynı tabloda – ki yeniliği de burada yatar – dikey ve ham ikinci bir ışık daha var. *Flüt Çalan Çocuk*'ta (s. 31) ve *Balkon*'da da (s. 39) bulduğumuz bu karşıdan gelen şiddetli ışık, *Olympia*'daki (s. 35) çiğliği oluşturan şeydir, tablonun yarattığı skandalın da en derin nedenidir. Zira seyirci, bu dışarıdan gelen ışığın tarafında, tabloyu görünür kılan şeyin tarafında durur – hatta *görünür kılan* bizzat seyircidir: “bakışımız adeta elinde bir meşale taşır, ışık tutar.”³⁰ Oysa sahnedeki bu ışık, tablonun ışığından başkası değildir. Artık dünya kendi ışığını tablonun içinde saçmaz, tablo *dünyanın ışığında* durur. Işığın bu şekilde işlenişi, Foucault'ya göre, resmedilenin maddiliğini sahneye çıkarmanın ikinci yoludur.

Manet'nin tablolarının temsil yanılısamacılığına yönelik üçüncü saldırısı ise, seyircinin yeriyle ilgili. Perspektif, mi-

mesis'in en önemli bileşenlerinden olduğu için, yanılısamanın yardımcılarından biridir. Oysa, daha önce hatırlattığımız gibi, bir tablonun perspektif inşası, istenen derinlik etkisinin ortaya çıkması için, seyircinin gözünün hareketsiz olmasını, doğru uzaklık ve yere konumlanmasını ister. *Folies-Bergère'de Bir Bar*'da (s. 44) Manet işte bu ilkeyi zora sokar. Bu resimde seyircinin yeri aslında tayin edilemez, çünkü bir değil, hepsi aynı ölçüde gerekli birden çok bakış açısı vardır. Seyirciye birden çok yer tayin etmek, aynı zamanda o benimsenen yerlerin her birinde bulunması gerektiğini hissettirmektir; onu bir bakış açısından diğerine göndermektir; tek bir konum işgal etmenin ve dolayısıyla perspektivist inşanın ürettiği yapaylığın bilinci, işte bu yer değiştirmenin psikolojik rahatsızlığında doğar.

Bataille gibi Foucault da Manet'nin resminde konunun bir bahane olduğunu düşünür. Peki ama tam olarak hangi anlamda? Şu anlamda: Bir hikâye anlatmaz, resimsellik koşullarını gözler önüne serer. Kelimelerin sayfa üzerindeki teribinin anlama gönderme yaptığı, Apollinaire'in "Hançerlenmiş Güvercin ve Fıskiye" kaligramının aksine, Manet'de form içeriği, resmedilenleri, konuyu göstermez. Aksine temsilin koşullarını öne çıkaran içerik, formu ortaya çıkarır. Öyle ki konu hem önemsizdir, hem de öyle değildir. Şu anlamda önemsizdir: Artık bir istiridye ya da kuşkonmazın bir insan yüzünden daha fazla ikonik ayrıcalığı yoktur. Ama konu şu anlamda önemsiz değildir: Gönderme yaptığı gerçeklik dolayısıyla değil de, resmedilenin maddiliğini ifşa etme kapasitesi dolayısıyla, konuyu dikkatle seçmek gerekir. O halde Foucault, resim mecrasına özgü problemlerin bulunduğu yere gösterilen dikkatin, Manet'de figürasyon bünyesinde ve bizzat figürasyon sayesinde açığa vurulduğunu savunur.

Böylece Manet'ye "nesne-tablo"nun [*tableau-objet*] mucidi payesi verilir. Manet artık etkili anlatımın değil, temsi-

Douces figures poignardées
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi LORIE
 où MARIE
 vous êtes-
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 Jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naiture ?
 O mes amis partis en guerre
 Jaillissent vers le firmament
 Et vos regards en l'eau dormante
 Meurent mélancolique ment
 Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme la bête
 Où sont-ils Raynal Billy Dalize
 Dont les noms se mélancolisent
 Comme des pas dans une église
 Où est Cremnitz qui s'engagea
 t-ils morts déjà
 De souvenirs mon âme est pleine
 Je pleure sur ma peine

CEUX QUI SONT PARTIS A LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
 Le soir tombe sanglante mer
 O
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

lin yanılısamacı güçlerinin sonuna imza atan kişidir. Tablonun görsel piramidin kesişimi olarak tanımlanması, tablonun dünyaya açılan bir pencere olduğunu düşündürürken, tablo denen maddi yüzeye yoğunluk kazandıran Manet bunu inkâr eder. Tuvalin saydam olduğu yanılısamasına son verir, tablonun gayri maddi olduğu vehmini mahkûm eder.

Fried: Manet veya Aldatıcı Davet

“Amerikalı Üç Ressam” başlıklı metninde* Michael Fried, Foucault’nun benimseyeceği bir formül kullanır: “Manet’den Matisse’e gelinceye dek resim, zamanla, gerçekliği temsil etme görevini bıraktı, içsel sorunlarının bulunduğu yere yönelttiği dikkatini artırdı.” Fakat Fried’in aklındaki içsel sorunlar tam olarak Foucault’nun ilgilendikleri değildir. Foucault resmin Rönesans’tan bu yana maddiliğini gizlemeye çalıştığı fikrini vurgularken, Fried özellikle ilgilendiği Fransız geleneğinin, 18. yüzyılın ortasından beri *amacını*, yani bir seyirci baksın diye yapıldığını gizlemeye çalıştığı fikrini vurguluyordu. Fried’e göre, Manet’nin modernliği, resmin düzanlamlılığını keşfetmiş olmasına dayanmıyordu. Düzlüğün de sanatının belirleyici özelliği olduğu söylenemezdi. Dolayısıyla, Fried’in bu metni her ne kadar Greenberg’ün modernizm analizi geleneği çerçevesinde kaleme alınmışsa da, tam da resmin etkileri meselesini konu etmesiyle ayrı bir yer edinir. Sanat tarihinin bu dönemi ni özgün ve verimli bir açıdan, tablo ile seyircisinin ilişkisi açısından ele alır.

Manet bu tarih içinde çok önemli bir yer tutar: Kaynağını Diderot’nun yazılarında bulan, büyük ölçüde Fransız işi bir anti-teatrallik geleneğiyle karşılaştırıldığında, Manet Di-

* Ressamlar Noland, Oliski, Stella’dır. Söz konusu metin 1965 Harvard sergisinin kataloğuna yazılmış önsözdür – [Fr.] e.n.

derot'nun projesini tersine çevirerek bu geleneği değişikliğe uğratan kişidir. *Oyuncunun Parodoksu*'nda Diderot, resimde bir eserin izleyiciler için yapıldığını, bu nedenle de doğallıktan veya, habire tekrarladığı üzere, doğruluktan yoksun olduğunu gösteren belirgin bir teatrallığı kınıyordu. Ama bu paradoksaldır, çünkü sanat doğal değildir ve sırf bakılsın diye yapılır.³¹ Yine de Diderot'nun metinlerinden esinlenen resimsel estetik budur: Resmin görülsün diye yapıldığını söyleyen en temel mutabakatı yadsımak gerekir.³²

Resim, özellikle Fransız resmi, Diderot'nun talimatına iki biçimde uyacaktı: ya kendisini seyircinin mevcudiyetine kapatan dramatik bir tablo tasavvuruyla; ya da seyirciyi, aksine, tablonun içine çeken ve pastoral denen bir tasavvurla. Chardin (örneğin *Okuyan Filozofunda*) veya Greuze (özellikle *Evlatların Hürmeti*'nde) birinci yolu, tabloyu seyirciye kapatma yolunu seçer. Resmedilmiş kişilerin hepsi ya ken-

Jean-Baptiste Greuze, *Evlatların Hürmeti*, 1763.





Gustave Courbet, *Günaydın Mösyö Courbet*, 1854. Montpellier, Fabre Müzesi.

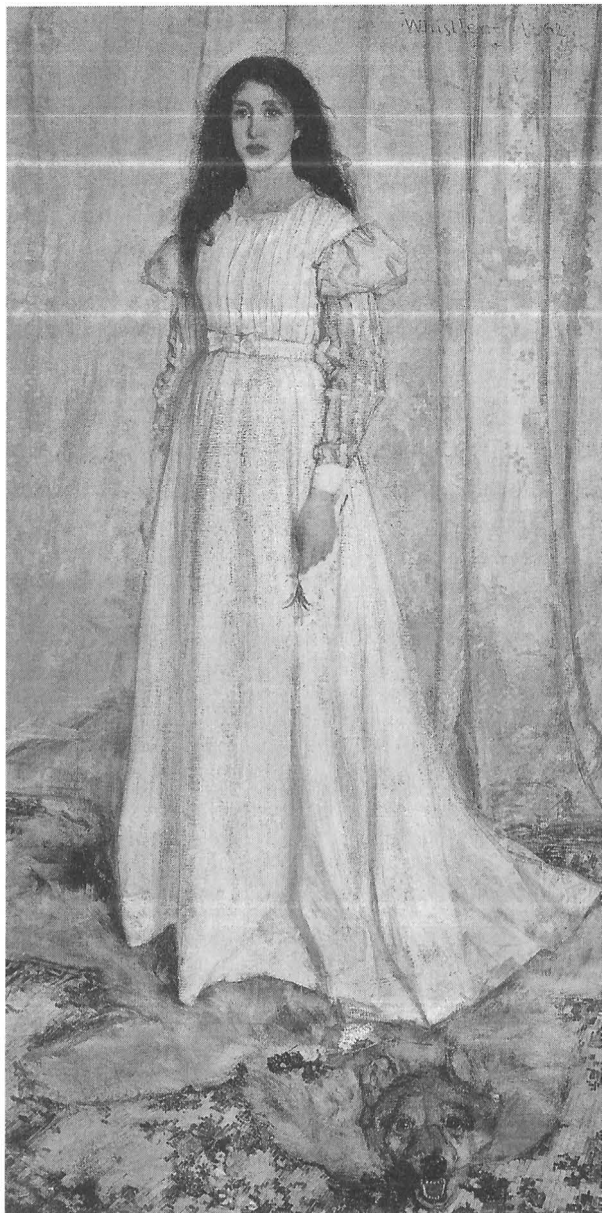
dilerini eylemlerine kaptırmış veya düşünceye dalmıştır, görüldüklerinin farkında bile değildirler. Sahne seyirciye yönelik olarak düzenlenmemiştir; seyirci bir bakıma oynanan oyunun dışında bırakılmıştır. Courbet ise ikinci yolu tutar: *Günaydın Mösyö Courbet*'de (veya *Ressamın Atölyesi*'nde) olduğu gibi, tabloda kendisini de resmederek, seyirciyi (ki ressam eserin ilk seyircisidir) tabloya taşır. Yaratıcıyı bu şekilde silmek suretiyle, resmi potansiyel olarak teatralleştiren etkenlerden birini yok eder.

Fakat bu anti-teatrallik geleneği 19. yüzyılın başında Fransa'da krize girer.³³ İçeride kapanmanın yapmacık olduğu anlaşılır; ve yapmacıklığı gizlemeye (ki resmin amacıdır bu) yönelik bu hilenin, istenen sonucun tam tersini yarattığı idrak edilir: teatrallik doruğu. Birkaç isim sayacak olursak, Fan-

tin-Latour, Legros, Whistler'ın eserleri anti-teatrallik teamülünün tükendiğini ve yeni bir arzunun doğduğunu gösterir: resimsel yoğunluk arzusu. Whistler'ın *Beyazlı Kadın*'ı kendi dünyasına dalmıştır, ama aynı zamanda tabloya bakan kişinin tam karşısında durur: Greuze'ün kahramanlarının aksine, onun kendi dünyasına dalmış olması, seyircinin mevcudiyetini yok saydığı anlamına gelmez. Kendi düşüncelerine kapanmak ile, seyredildiğini ve seyre yönelik olduğunu bilmek arasındaki bu iç bölünme, Fried'e göre 1860'ların resim ve eleştirisine içten içe işlemiş bir kaygıyı dışavurur. Bu kuşağın ressamı için mesele, bir yalanı bozmaktır. Resmedilen kişinin, seyredildiğinin bilincinde olması hiçbir anlam taşımadığı için değil; bu cepheden bakış, ressamın artık resmin görülsün diye yapıldığını inkâr etme iddiasında olmadığını söylemekle yükümlü olduğu için.

Manet seyirciyi yok sayan gelenekle bağıyı açık biçimde koparan kişidir. Seyircinin mevcudiyetini kabul edip tablolarına katan kişidir: Manet "seyircinin mevcudiyetini soyut biçimde kurma"yı zorunlu görmüştür: "geleneksel, yani yeniden yapılandırılmamış biçimiyle resim-seyirci ilişkisini öteden beri karakterize etmiş olan ayrımı, mesafeyi ve karşıtlığı –bu ilişkinin teatralleştirilmesinin kötü sonuçlarından kaçınmak için– resme dahil etme"yi gerekli görmüştür.³⁴ Dolayısıyla da onun resmi hem anti-teatraldir (çünkü tumturaksızdır), hem de teatraldir (çünkü görülsün diye sunulur ve bu sunulma durumunu kendi boyutlarından biri haline getirir). Bir başka deyişle, karşımızdaki artık bir eylem teatrallığı değil, sergileme teatrallığıdır.

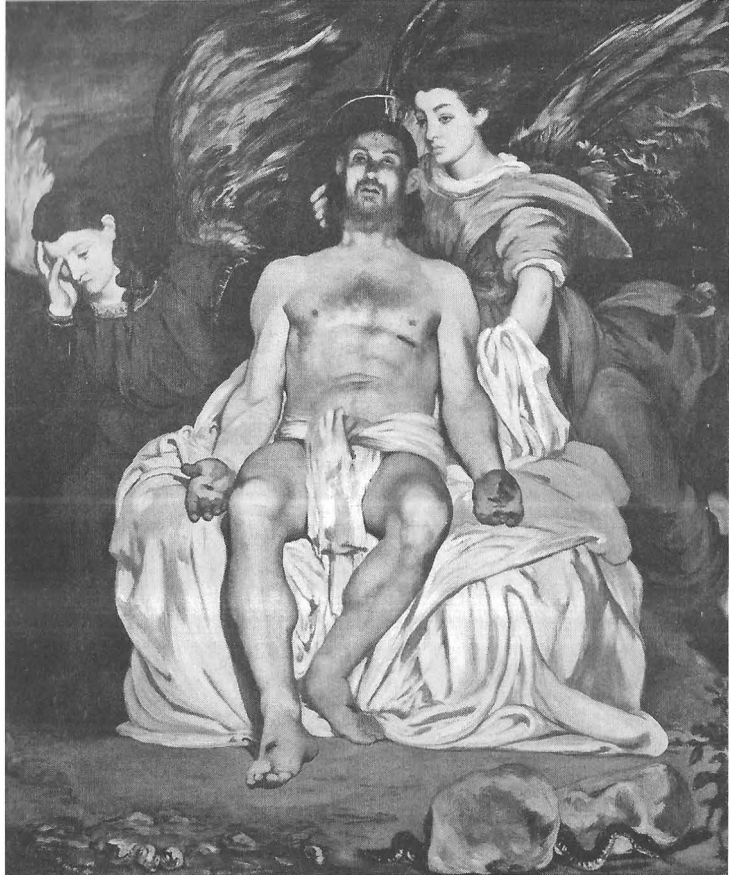
Fried'in Manet üzerine yazısının bir dipnotunda zikrettiği Meyer Schapiro'nun belirttiği gibi,³⁵ yandan görülen yüz "o"dur; cepheden görülense "sen" Ama "sen" in ancak bir "ben" sayesinde, yani bir "ben" için anlamı vardır. Dolayısıyla *Folies-Bergère'de Bir Bar'da* (s. 44) ve *Garson Kız'da* (s.



James McNeill Whistler, *Beyazlı Kadın*, 1862.
Washington, National Gallery of Art.

26) garson yüzlerinin veya *Demiryolu*'nda (s. 29) sırtını parmaklığa veren kadının cephedenliğinde adeta bir hitap vardır. Yüzyıllık resmin şekillendirdiği seyirci, temsilin kapatılmasını beklerken, bu tablolar ikili bir ilişkiye çağrıda bulunur. Nasıl ki “sen” “ben”e çağrıda bulunursa, yüzlerin cephedenliği de seyircinin mevcudiyetini şart koşar. İster *Maximilian'ın İnfazı*'nda (s. 18) sağdaki subay söz konusu olsun, ister *Olympia* (s. 35), ister *İsa'nın Cesedi ve Melekler*, cephe-

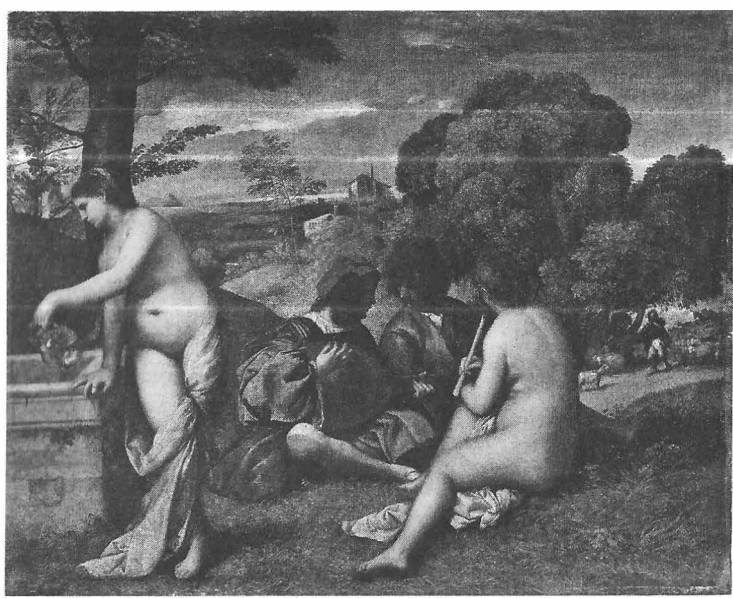
Manet, *İsa'nın Cesedi ve Melekler*, 1864. New York, Metropolitan Müzesi.



den sunum ie kapanmanın sıradan etkilerini ortadan kaldırıp buna karşıt başka bir sonuç üretir: Seyircinin mevcudiyeti şarttır.

Fakat yüzlerin ona dönük olmasıyla seyirciye bu şekilde ağırda bulunulmuş olsa da, bakışların ifadesizliğiyle seyirci uzakta tutulur. *Kırda Yemek*'te n plandaki genç kadın, *Olympia* ve *Atölyede ğle Yemeği*'ndeki (s. 80) genç adam hep bomboş gözlerle bakarlar. Bu bakışların içeriği, bu bakışların *istikametinin* yarattığı beklentiyi boşa çıkarır. Bilinler arasında iletişimi önlemek için adeta bir perde çekilmiştir; seyirciyi dışarıda bırakarak sahneyi kendi üstüne kapattır. Bakışların bu matlığı, içe kapanma geleneğinin devamı gibi okunabilir elbette; nitekim bu kişiler mahrem düşüncelere daldıkları için dünyayla ilişkilerini askıya almamışlardır? Gelgelelim Manet'nin çağdaşları bu yüzleri böyle algılamamışlardı: Bu ıssız bakışlara hiçbir psikolojik derinlik ykleyememişlerdi. Fried'in değindiği o etkileyici eleştiriler listesinde³⁶ tekrarlanan bir eleştiri var: Manet resimlerindeki kişilerin ii boştur, isellikleri yoktur, bu kişiler geçirimsizdir, hiçbir alışverişte bulunamazlar. Bu kişilerin "içine saman doldurulmuş" olduğunu düşünenler vardır. Thor, Manet'nin panteist olduğundan söz eder: Bu yüzden "terlikten daha fazla" saygı duymazmış "bir insan başına" Paul Mantz ise "resimlerin insani muhtevisyatı"nın feda edilmesini kınar. Zola'nın dile getirmiş olduğu, modernizmin estetik yansızlığı işte budur: Karakterlerin psikolojisiyle ilgili her türlü değerlendirmenin kaynağı konu kaygısıdır, gelin görün ki konu şimdi resmin bahanesinden ibarettir. Bu nedenle de, seyirci hem davet edilir, hem de kesin olarak reddedilir. Manet'nin resminin yarattığı hipnoz etkisi, işte bu paradoksal, karşılık beklemeyen talebin neticesidir.

Manet'nin eserinin yarattığı skandal, ne kulakları sağır edici beyanların ürünüdür ne de ikonkırıncı edimlerin veya



Giorgione, *Kırda Konser*, 1510 civarı. Paris, Louvre Müzesi.

kışkırtıcı konuların. Resminin bütün yıkıcılığı, kimi zaman çok geleneksel olan bazı konuların (*Olympia* Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nü (s. 37) tekrarlarlarken, *Kırda Yemek* Giorgione'nin *Kırda Konser* tablosundan esinlenmiştir) yenilikçi bir şekilde işlenmiş olmasına bağlıdır. Zira tamamlanmışlık estetiği diye bir şey vardır, aynı zamanda da bir tamamlanmışlık etiği – en iyisi şu şekilde söyleyelim: tamamlanmışlık *est-etiği*. Çünkü salt stille ilgili özelliklerin etik içerimleri de vardır. Teknik virtüözlüğü sayesinde resim olduğunu saklayabilen, bu sayede sanat olduğunu saklama sanatının doruğuna çıkan bir resim, muntazamlık, ihtiyat ve doğruluk gibi ahlaki nitelikleri devreye sokar. Kendisinin resim olduğunu ifşa eden, diyelim ki resmedilen kişilerin tırnaklarını çizme zahmetine girmeyen ya da yüz hatlarını taslak halinde bırakan bir resimse, teknik ve ahlak bakımından kolay iş olarak, dürüst olmayan yakışıksız bir resim olarak görülür.

Fakat bu etik ve estetik skandal büyük bir şaşkınlığı saklar: Boşa çıkmış beklentilerin endazeyle ölçülecek bir şaşkınlıktır bu. Resimden bir hikâye anlatmasını, birtakım duyguları ifade edip hissettirmesini bekleyenlerin şaşkınlığı. İçerik uğruna formu saklayan; göndergesel [référentiel] gücünü, imgenin tamamlanmış ve isabetli olmasından alan bir resim beklentisinin uğradığı şaşkınlık. Bataille, Foucault ve Fried'in analizleri birbirlerinden farklı (hangi bakımlardan farklı olduklarını gördük), ama birbirleriyle bağdaşabilir analizlerdir. Üçü de seyircinin şaşkınlığını vurgular. Ama her biri bu şaşkınlığın çeşitli veçhelerinden birine odaklandığı için ayrı bir veçhesini vurgular. Fried'e göre, bir sahneye gizlice tanık olmayı, dolayısıyla da temsilin dışarıya kapalı olmasını bekleyen seyirci, kendisinin de hesaba katıldığını ve resmin dünyanın bir fragmanı olmadığını, görülmeye yönelik bir hile olduğunu keşfeder. Foucault'ya göre Manet, göndergeyle ilişkiyi opaklaştıran bir resim aracılığıyla, göndergesel resim beklentisi ile inandırıcılık arzusunun karşısına bir ret koyarak, temsilin [représentation] içindeki yenisinden'i [re-présentation: yeniden sunum] gizliden gizliye vurgular. Bataille'a göre, Manet'nin resmi teatral bir form beklentisine "görülenin çıplaklığı"yla cevap verir, bu şekilde de seyirciyi insani olanın iç rahatlatıcı kategorilerinin yok olduğu bir dünyayla karşı karşıya bırakır.

Üçü için de Manet, kendisini neyse o olarak sunan, ama ne değilse o olarak alımlanan bir resmin yaratıcısıdır.

Notlar

- 1 Bkz. bu kitapta s. 9-51.
- 2 Georges Bataille, *Manet* (Cenevre: Skira, 1955).
- 3 Michael Fried, *Le Modernisme de Manet* (1996; *Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. III), çev. Claire Brunet (Paris: Gallimard, "NRF/essais" dizisi, 2000).

- 4 Örneğin bkz. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York: Knof, 1984 [yeni basım, Princeton, NJ, 1999]).
- 5 Georges Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* (Cenevre: Skira, 1955).
- 6 Bkz. Robert Sasso, *Georges Bataille: le système du non-savoir. Une ontologie du jeu* (Paris: Ed. De Minuit, 1978).
- 7 Georges Bataille, *Manet, a.g.e.*, s. 55.
- 8 Bataille, *Les Larmes d'Eros* (Paris, J.-J. Pauvert, 1961; yeniden basım, 1992) s. 187.
- 9 Bataille, *Manet, a.g.e.*, s. 35.
- 10 A.g.e., s. 34.
- 11 A.g.e., s. 46.
- 12 A.g.e., s. 95 ve 48.
- 13 A.g.e., s. 70.
- 14 *Trattato*, III, akt. R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture, XV^e-XVIII^e siècle* (1967), (Fransızca çev. Paris: Macula, 1998) s. 57.
- 15 Georges Bataille, *Manet, a.g.e.*, s. 73-76.
- 16 A.g.e., s. 102.
- 17 A.g.e.
- 18 A.g.e., s. 48.
- 19 A.g.e., s. 51.
- 20 A.g.e., s. 63.
- 21 A.g.e., s. 53.
- 22 A.g.e., s. 63
- 23 A.g.e., s. 70.
- 24 A.g.e., s. 76.
- 25 Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (Montpellier: Fata Morgana, 1973); Türkçesi: *Bu Bir Pipo Değildir*, çev. Selahattin Hilav (İstanbul: YKY, 2016).
- 26 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; Türkçesi: *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: İmge, 6 baskı, 2017).
- 27 Damascius, *Traité de l'image*, MS. VI. yüzyıl.
- 28 Michel Foucault, "Manet'nin Sanatı", bu kitapta s. 10-11.
- 29 A.g.e., bu kitapta s. 12.
- 30 A.g.e., bu kitapta s. 37.
- 31 Bu konuda bkz. Nicolas Grimaldi, "Quelques paradoxes de l'esthétique de Diderot", *Revue philosophique*, no. 3, 1984.
- 32 Michael Fried, *La Place du spectateur* (1980; *Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. 1), çev. Claire Brunet (Paris: Gallimard, "NRF/essais", 1990).

- 33 Fried, *Le modernisme de Manet*, a.g.e.
- 34 Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet* (1990; *Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. II), çev. Michel Gautier (Paris: Gallimard, "NRF/essais", 1993) s. 216-217.
- 35 Meyer Schapiro, *World and Pictures* (Paris-Lahey, 1973) s. 38-39, aktaran Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, a.g.e., s. 207.
- 36 Fried, a.g.e.

Ön Yüz/Arka Yüz veya Hareket Halindeki Seyirci*

DAVID MARIE

Michel Foucault'nun 1971'de Manet'nin sanatı üzerine verdiği konferansın yayınlanması, modern sanatın tarihi hakkında sahip olabileceğimiz anlayışta önemli bir aşama oluşturuyor. Nitekim, bu kısa metin her şeyden önce eserin düzlüğü ve maddiliği gibi formalist paradigmalara dahil olmakla birlikte, açıklama ve irdeleme biçimi bakımından benzersiz bir problematiğin de ilk ifadesidir – “söz etmek istediğim öge, [...] seyircinin konumu”.¹ Bu tema şüphesiz “Manet'nin Sanatı” başlıklı konferansın üç kanadı içinde en az geliştirilmiş olanıdır, ama konferansın sonuna yerleştirilmiştir – yani, retorik düzlemde Foucault'nun gözündeki önemini gösteren bir yere. Seyircinin konumunu böylece ilk defa modern resme özgü özerk bir sorun olarak ayırt eden Tunus konferansı, modern resmin tarihinde gerçek bir dönüm noktasının başlangıcıdır.

Nitekim bu yenilik sonuçsuz kalmamıştır: Foucault'nun sunumundan birkaç yıl sonra, Michael Fried ABD'de Ma-

* “Recto/Verso ou le spectateur en mouvement”, *“La peinture de Manet” suivi de Michel Foucault, un Regard* içinde, (ed.) Maryvonne Saison (Paris: Éditions du seuil, 2004) s. 81-93 – e.n.

net'nin Modernizmi diye bir kitap yayınladı,² modern resmin kökenlerine hasredilmiş bir üçlemenin son cildiydi. Rastlantı olmadığına şüphe yok: Foucault'nun Tunus'ta sarf ettiği sözleri hiç zikretmese de, Fried, filozofun tarihsel ve felsefi çalışmalarına sık sık ve açık seçik biçimde göndermede bulunuyor. Dolayısıyla Foucault'dan Fried'e bir tür soy bağı şekilleniyor, ki bu bağ Manet'nin sanatını seyircinin bakış açısından ele almakla kalmıyor, Manet'nin eserlerinin seyirciye geleneksel olarak atfedilen konumu nasıl değiştirdiğini de gösteriyor.

Giriş niteliğinde yaptığım bu değerlendirmeler iki yazar arasında Manet konusundaki temel bir ayrışmanın üstünü örtmemeli: Michel Foucault'ya göre Manet modern sanatın tarihini başlatan kişidir: "Bana kalırsa Manet'nin mümkün kıldığı şey, empresyonizmin de ötesinde, bütün bir 20. yüzyıl resmidir."³ Michael Fried'e göreyse Manet, aksine, tarihsel bir dönemi kapatan kişidir: O sanatını geçmişin yapıtlarını üstüne bina ederken, empresyonistler, ve onlarla birlikte modern ressamların çoğu, resim geleneğiyle köprüleri atmış gibidir. Foucault'ya göre Manet *episteme*'sinde birincidir; Fried'e göreyse sonuncu.

Tarihî bölümlemedeki bu fark, büyük ihtimalle iki yazar arasında kendisini gösteren metodolojik bir gerilimle açıklanabilir. Foucault modern eserlerin modernliğini duyuran maddilik ve düzlük arayışını Manet'nin sanatında incelemek için formalist bir yaklaşıma ihtiyaç duyar gayet açık biçimde: "Manet, üzerine resim yaptığı mekânın maddi özelliklerini, Batı sanatında [...] tablolarının içerisinde, hatta o tabloların temsil ettikleri şeyler içerisinde kullanma, işin içine katma hakkını kendinde bulan ilk kişidir."⁴

Formalizmin varsayım ve sınırlarını eleştiren Fried bu yaklaşımdan adamakıllı ayrılır. *Manet'nin Modernizmi*'nde, Clement Greenberg'ün Manet'nin eserine kendisine ait ol-

mayan, daha ziyade empresyonist sanata has özellikleri nasıl yansıttığını gösterir: “[...] düzlüğü Manet’nin sanatının bir özelliği haline getiremeyiz; 1860’larda yapılmış resimlerin modernist yorumunun, yani Manet’nin sanatına çoğunlukla öncü vasfı atfeden yorumun, aslında empresyonizmin geriye dönük bir etkisi olduğunu hatırlatalım.”⁵ Bu sonradan yapılan yeniden inşa, bir de söz konusu düzlüğün kökenini aydınlatmanın formalizm için imkânsız olması eklenir. Greenberg ve peşinden gidenler, Timothy J. Clark’ın⁶ sorduğu ve Fried’in benimsediği şu soruyu cevaplayamazlar: “[...] bu durumda özellikle şunu sormamız gerek: yüzeyin gerçek mevcudiyeti bu haliyle sanat için neden ilginçlik kazanıyor?”⁷ Fried tam da bu soruya cevap vermek için formalizme sırt çevirir.

Gördüğümüz üzere, Foucault ile Fried arasındaki bu tarihsel ve metodolojik karşıtlığın, seyircinin konumu –daha doğrusu Manet’de bu konumun neden değiştiği– meselesi üzerinde doğrudan sonuçları vardır: Manet’nin eserinde seyircinin konumunun değiştirilmesi, eserin maddiliğinin temalaştırılmasından mıdır, yoksa eseri seyir nesnesi haline getiren resimsel teamül kabul etmesinden midir? Böyle bir soruya cevap vermek için birtakım zorlukları önceden çözmek gerekir. Her şeyden önce, Manet’nin seyircisi Foucault ile Fried’de aynı konumu mu işgal ediyor? İşgal etmiyorsa, Manet’nin seyircisini hareket ettiren şey ne?

Önce Manet’deki seyircinin konumunun maddiliğinden etkilenmiş olan Foucault ile ilgilenelim. Konferansın planı şöyle bir izlenim verebilir: Bu maddiliğin Manet’nin eserinde ortaya çıkışı, alımlayıcının hareketinin kökeninde yatar. Nitekim Foucault bu hareketi, ancak Manet’nin tuvali bir mekân parçası olarak tanımladığını ve dışarıdan aydınlatılan bir nesne olarak gördüğünü gösterdikten sonra ele alır: Do-

layısıyla analizin söylemsel sıralanışında maddiliğin temalaştırılması seyircinin hareketinden önce geliyor. Bu nedenle birincisi ikincisinin nedeni sanılabilir.

Ama Foucault böyle bir nedensellik ilişkisinden hiçbir aşamada söz etmez ve söyleminin düzenini böyle anlamaktan kaçınmak gerekir. Tunus konferansında Manet'nin sanatının üç karakteristiğini art arda inceleyip yan yana getirir. Böylece bu üç özellik aynı düzeyde yer alır: Kenarlarıyla birlikte tuval bir yüzey olarak görülür; aynı zamanda aydınlatılmış bir nesne olarak görülen bu tuval, seyircinin hareketiyle aynı düzleme yerleşir. Bu hareket Manet'nin eserini özgül olarak tanımlamayı sağlayan özelliklerden birini oluşturuyor – tıpkı maddiliği gibi. Dolayısıyla maddilik, Foucault'nun betimleme ve tartışmasında seyircinin hareketliliği karşısında özel bir öncelik taşımaz kesinlikle.

Bu hipotezi doğrulamak için, seyircinin konumuna dair çıkardığı tarihçede daha önceye bakmamız, *Kelimeler ve Şeyler*'den⁸ "Manet'nin Sanatı"na gitmemiz gerekiyor. Klasik temsilde seyirci kendisine ideal ve sabit bir konum atfedildiğini görür: Temsil edilen gösteriyi o konumdan rahatça görebilir. Eser bu yeri seyirciye iki şekilde işaret eder: elbette perspektifle, ama aynı zamanda temsil edilmiş/betimlenmiş karakterlerin de bakışıyla. Velázquez'in kendi portresini de içeren *Las Meninas* tablosunda [s. 55] durum böyledir: "Ressamın gözlerinden, baktığı şeye doğru buyurgan bir çizgi [...] çekilir: Gerçek tabloyu kat ederek, tablonun yüzeyinde bize bakan ressamı gördüğümüz yere ulaşır."⁹ Seyirci ile karakter arasında ilişkiler tersine döner: İlki görülürken, ikincisi görür. Seyirciye konumunu dayatan da işte karakterin seyirci üzerindeki bu bakışıdır.

Peki klasik temsil, alımlanma mekânını düzenlemeye, seyircisine kendisine göre bir konum dayatmaya neden bu kadar önem verir? Foucault'ya göre burada mesele, tuvalin,

bir arka yüzü olan sınırlı bir yüzey olduğu gerçeğini seyirciden saklamaktır. Seyircinin eserden hafif uzakta bir noktaya sabitlenmesi, eserin mecrasının başlangıçtaki düzlüğünü saklama stratejisinin bir parçasıdır: “Aynı şekilde tablonun bir mekân olduğunu, seyircinin o mekân önünde ve ya etrafında yer değiştirebileceğini, dönebileceğini, dolayısıyla da onu belli bir açıdan kavrayabileceğini ve sonuçta iki yüzünü birden kavrayabileceğini de inkâr etmek gerekiyordu. Bu nedenle Batı resmi, *Quattrocento*’dan beri, tablonun görülebilmesi için ideal bir yer belirlemişti: Tabloya sadece oradan bakılabilirdi, bakılmalıydı.”¹⁰ Seyirciye belirli bir konum tayin eden klasik temsilde amaç, seyirciyi temsil edilen kurmaca mekâna inandırmaktır: Seyircinin konumu *mime-sis*’in koşullarından birine dönüşür o zaman. Eserin maddiliği, alımlayıcının kendini temsile tümüyle kaptırmasını engelleyebileceği için, fark ettirilmemelidir. Dolayısıyla seyircinin eserin arkasını görmesine, onun bir ön yüzden ibaret olmadığını anlamasına imkân verecek ve gördüğü eserin salt bir yanılsama olduğunu idrak etmesini sağlayacak bir hareketliliği önlemek gerekir.

Fakat Foucault’ya göre seyircinin konumu, klasik temsilin maddiliği silme dispozitiflerinden* sadece biridir. Maddilikten bu şekilde kaçışın diğer üç koşulunu Foucault “Manet’nin Sanatı”nda hemen açıklar: Birincisi, mecranın düzlüğünü telafi etmek için perspektif yoluyla üç boyutlu bir mekân yaratılmalıdır; ikincisi, eğri çizgilerin ilerleyişi tuvalin kenar ve açılarını unutturmalıdır; üçüncüsü, temsili içe-

* “Düzenek” diye de çevrilen *dispozitif* kavramı, Foucault’nun 1970’lerden sonraki eserlerinde ağırlık kazanır. Deleuze ve Guattari’nin *Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni* (1972) başlıklı kitaplarına yazdığı önsözde Foucault bu kavramı şöyle açıklar: “söylemleri, kurumları, mimari düzenlemeleri, tüzüğe ilişkin kararları, yasaları, yönetsel ölçüleri, bilimsel ifadeleri [...], söyleneni olduğu kadar söylenmeyeni de [...] içeren [...] bir birliktir. Dispozitifin kendisi, bu elemanların arasına yerleştirebilen ağıdır.” Kaynak: Judith Revel, *Foucault Sözlüğü*, çev. Veli Urhan (İstanbul: Say Yayınları, 2012) – e.n.

riden aydınlatan bir ışık olduğu telkini, tuvalin dışındaki ışığı unutturmalı, onunla yarışmalıdır. Demek ki seyirciye sabit bir konum atfedilmesi, klasik temsilde eserin ve mecrasının maddiliğini unutturmaya tek başına yetmez: Seyircinin hareketliliği gerçeklik efektini sarsabilecek tehlikelerden birini oluşturur ve bu hareketliliğin sınırlanması seyircinin konumunun kökeni konusunda ihtiyatlı olmaya çağırır bizi. Nitekim bu koşulları saptayan Foucault, sonuçta perspektif ve seyircinin konumlandırılmasını aynı düzleme yerleştirir: O zaman bu iki öge eşzamanlı, hatta birbirine rakip görünür. O halde, Foucault'nun konferansın sonunda düşündürdüğüünün aksine, üç boyutlu bir mekânın ortaya çıkışı ile alımlayıcının yerinin belirlenmesi arasında bir neden-sonuç ilişkisi yoktur.

Tunus konferansının kendi içindeki bu gerilim, aynı zamanda *Kelimeler ve Şeyler* ile bu konferans arasında da bulunur: "Manet'nin Sanatı"nda –ama konferansın sonunda– seyircinin konumu klasik temsilde perspektifle belirlenmiş görünürken, 1966 tarihli *Kelimeler ve Şeyler*'de bu konum, betimlenmiş karakterlerin bakışlarıyla –yani maddilikten kaçış stratejisine *a priori* içten içe bağlı olmayan bir öğeyle– belirlenmiştir. Demek ki Foucault'da seyircinin konumunun iki farklı kökeni vardır: Biri açıkça biçimsel mahiyettedir, öbürü betimlenen/temsil edilen konuya bağlıdır daha çok. Ne var ki bu iki kaynak ayrışabileceği, çelişebileceği gibi birleşebilir de: O zaman belli klasik temsillerin seyircisi için sahneyi görecek iki olası yer, iki mahal ortaya çıkar. Bu tespit, Foucault'nun klasik temsilde ortaya koyduğu maddiliği gizleme dispozitifi ile seyirciye sabit konum atfedilmesi arasındaki nedensellik ilişkisine nüans kazandırmaya sevk eder bizi. Klasik temsilin üç karakteristiği içinde alımlayıcının konumlandırılması, maddiliği gizleme saikinden başka bir mantığa dayanıyor olabilir. Foucault'ya göre klasik tem-

silde maddiliğin gizlenmesi ile seyircinin konumu arasında nedensellik bağı yoksa, o zaman modern resimde maddiliğin kabul edilmesi ve ortaya çıkması ile seyircinin yer değiştirmesi arasında da ilişki olmayabilir.

“Manet’nin Sanatı” bize bu önermeyi doğrulama fırsatı sunuyor: Nitekim Foucault’ya göre Manet’nin eseri seyirciye özgürlüğünü geri verir. İdeal, sabit ve cepheden konumu terk ettirdiği alımlayıcıya hareket etme kabiliyetini geri kazandırır: “[...] Manet, tablonun normatif bir mekân olmayışını, temsiliyle bizi sabitleyen veya seyirciye ‘bir tek şuradan bakılır’ denebilecek sabit bir nokta tayin eden bir mekân olmama özelliğini devreye sokmuş.”¹¹ *Folies-Bergère’de Bir Bar*’ın analiziyle Foucault iki tip yer değiştirme ayırt eder: İlki, resmin mecrasına (tuvale) paralel bir aks takip eder. Foucault’nun saptadığı üç “uyuşmazlık sistemi”nin¹² ikisi sayesinde ortaya çıkar bu. Her şeyden önce, “aynada temsil edilenle aynaya yansımaları gereken arasında bir çarpıtma var aslında. [...] şuraya yerleştirilmiş bir kadının yansımalarını orada görmek için seyirciyle ressamın [...] iyice yana doğru durması gerek.”¹³ O halde seyirci eser karşısında ardışık olarak iki farklı konum işgal eder. Seyirci, kendisini tuvalin kenarlarından birine gönderen, onu ilk konumunu terk etmeye, tuvalin yüzeyi boyunca gitmeye ve tuval düzlemini takip etmeye zorlayan eser tarafından deyim yerindeyse sürülür, adeta merkezdeki konumundan çıkarılır. Tuvalin alımlayıcıya yaptırdığı bu yer değişikliğini ikinci “uyuşmazlık sistemi” pekiştirir: bardaki müşterinin konumu. Foucault *Folies-Bergère’de Bir Bar*’daki barmeydin karşısında olan bu karakterin gölgesinin mantıken barmeydin üzerine düşmesi gerektiğini belirtiyor. Böyle bir gölge olmaması, müşterinin kıza tam karşıdan değil de yandan baktığını düşündürüyor. İster aynanın etkisiyle olsun ister müşterinin konumuyla, eser alımlayıcıyı alışılmış yerini

terk etmeye, tuvalin yüzeyine paralel olarak yer değiştirmeye zorluyor gibidir.

İkinci tip hareket ilkinin devamıdır doğrudan doğruya: Aslında seyirci için sadece tuvalin yüzeyi boyunca gitmek, hatta kenarına ulaşmak değil, eserin –düzanlamıyla– öteki tarafına geçmek söz konusudur: “[...] Tuval gerçekten de bir yatayı, bir de dikeyi olan bir yüzeydir, ama aynı zamanda iki yüzü, önü ve arkası da olan bir yüzeydir. Manet bu oyunu, bu ön ve arka oyununu [...] oynayacaktır”¹⁴ Sözgelimi *Garson Kız*’da (s. 26) ressam iki zıt yöne bakan karakterler resmetmiştir – biri öne doğru, öbürü tuvalin arkasına doğru. Ama bu ikisinin baktığı gösteri, klasik bir temsilde olup bitenin aksine, bize gösterilmemiştir. Böylece seyirci, karakterlerin kendisini eserin bir önüne bir arkasına gönderdiği duygusuna kapılır. O zaman ön tarafa bakan seyircinin eserin arkasına çekildiği bir hareket şekillenir. Foucault *Demiryolu*’nda da (s. 29) aynı yapıyı saptar, ama bu defa söz konusu yapının alımlayıcının güzergâhı üzerindeki etkilerini teyit eder: “bizde tuvalin etrafında dönme [...] arzusu uyandırıyor.”¹⁵ Seyirciyi tuvalin arkasına geçmeye davet eden Manet’nin resmi, mecrasının doğasını, yani yapılışının temel maddiliğini gözler önüne sermede ilktir.

Dolayısıyla Foucault’ya göre Manet’nin resminde maddiliğin ortaya çıkışı ile seyircinin yer değiştirmesi arasında nedensellik değil eşzamanlılık ilişkisi vardır. Nitekim alımlayıcıyı harekete geçiren, maddiliğin aniden görünmesi değildir. *Demiryolu*’nda olduğu gibi *Garson Kız*’da da seyircinin hareketliliği, bakışlarla istikametler arasındaki oyunla, yani eserin temsili öğeleriyle sağlanır: Manet’nin eserinde bunun nedeni, form değil temsildir.

Bu bakış açısından Foucault’nun şöyle düşündüğünü söyleyemeyiz: Seyircinin hareketinin kökeninde Manet’nin maddiliği yatar. Aksine, seyircinin hareketi eserin maddili-

ğine erişmesini sağlar: Temsil öğeleri, seyirciyi esere paralel olarak hareket etmeye zorlarken, onu eserin kenarlarına götürür. Tuvalin etrafında dönmeye çağırır. Eserin arkasını tanımaya, yani eserin ön yüzden ibaret olmadığını hatırlamaya sevk eder. “Seyirci tablo karşısında hareketlidir,” diye kaydediyor Foucault. Sonra: “alın size bütün [...] fiziğiyle bir tuval ki [...] bütün bu özellikleriyle görünüyor” ¹⁶ Seyircinin yer değiştirmesi maddiliğin ortaya çıkmasını mümkün kılar: Bu yeni nedensellik ilkesi uyarınca, alımlayıcının hareketi maddiliğin ortaya çıkmasından önce gelir.

Dolayısıyla Foucault’nun bu konferansında birbirine karşıt iki mantık vardır: apaçık, hatta sahip çıkılan formalist bir mantık ile, –seyirci meselesinde– formalizme (bana göre) ters düşen örtük bir mantık. Bu nedenle de “Manet’nin Sanatı” başlıklı konferans sadece görünüş itibarıyla homojen bir metindir. Bir ihtimal daha var, o da Foucault’nun burada formalizmin ve modern resmin anahtarlarını vermesi. Nitekim bu metinde Foucault modern resimden ziyade onun kökeniyle ilgilenir – yani, temsilin kurallarının bozulmasıyla: Böylelikle de Clark’ın Greenberg’e sorduğu soruya daha sorulmadan cevap vermiş olur. Düzlük ve maddilik, ancak seyirciyi peş peşe farklı konumlar işgal etmeye, eser karşısında yer değiştirmeye, kendi kurucu nesneliliğinin bilincine varmaya teşvik eden temsil öğeleri arasında baştan var olan çelişki sayesinde sahneye fırlar. Temsilin bu köklü yıkımının seyirciyi harekete geçirmesi modern resmin kökenidir, onu başlatan süreçtir.

Michael Fried *Manet’nin Modernizmi*’nde, bir bakıma Foucault’nun konferansında sahnelenen şeyden gerekli sonuçları çıkarmıştır: Manet’nin eseri, seyirciyi yerinden oynatarak, seyirci için var olan bir nesne oluşunu görünür kılar. Şey olarak görülmeye razı olur. Dolayısıyla Manet, her res-

min görölmek için yapıldığını söyleyen ve tuval ile seyircisi arasındaki ilişkileri örtük olarak yöneten resim teamülünü kabul eder. Bu saptama sayesinde Fried, hem Manet'nin eserini ardıllarına göre değil de öncüllerine göre konumlandırma imkânına kavuşur, hem de Fransız resminin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki tarihi hakkında yeni bir konfigürasyon sunabilir. Nitekim tuvali seyirciye bağlayan bu resim anlaşmasının kabulüyle Manet, Fransız resmine özgü anti-teatral bir geleneğe son verir: Diderot'nun kalemıyla 1750 civarında billurlaşan ve kendi fırçasıyla 1860 civarında dağılan bir gelenek.

1750'lerden itibaren seyircinin bizzat mevcudiyeti resimler için bir sorun teşkil eder: Bu mevcudiyette *mimesis*'e yönelik bir tehdit görürler. Temsil edilen karakter seyircinin kendisine baktığını bildiği için her türlü doğallığını, kendiliğindenliğini kaybedebilir ve bu da gerçeklik efektine, yani seyircinin kendini temsile vermesi olasılığına zarar verebilir. İşte o zaman, Chardin'den Courbet'ye kadar türlü türlü resim stratejileri uygulanır ki alımlayıcının cepheden bakışını inkâr etmek, resimlerin bakılmak için yapıldığını söyleyen teamülü devre dışı bırakmak mümkün olsun. Çözümlerden ilki, karakterleri seyircinin mevcudiyetini unutacak bir dalgınlık içinde temsil etmektir. Kafaları eylemleriyle meşgul olan Chardin'in resmettiği bireyler, dışsal bir gözlemci olduğunun bilincinde değildirler – bu yüzden de gözlemci, içinde bulundukları evrenin gerçekliğine daha bir inanır. Bu dramatik tasavvurun amacı, seyirciyi dışlamak, boyalı yüzeyden uzaklaştırmaktır.

İkinci taktik, tam tersi, seyirciyi tuvalin içine çekmektir. Örneğin Courbet'nin eserinde seyirci, gözlemcilik pozisyonunu terk etsin diye temsil tarafından yutulur, soğurulur. Bu pastoral tasavvurun amacıysa seyirciyi boyalı yüzeye dahil etmek veya yaklaştırmaktır. Anti-teatral esinli Fransız

resmi, seyirciyi ister çekmeye ister itmeye çalışsın, hep seyircinin kendisine yönelik bakışından kaçmaya, sıyrılmaya çalışır: Tek amacı, bakışından kaçmak için seyirciye yer değiştirtmektir.

Manet'nin Modernizmi'nde Fried, Manet'nin Diderotcu geleneğin içini nasıl oyduğunu gösterir: Seyircinin eser karşısındaki mevcudiyetini inkâr etmenin imkânsızlığını teslim edip, resmi bir temaşa nesnesi olarak gören en eski teamülû kabul eder Manet. Seyircinin mevcut olduğunu, tuvale baktığını kabul eder; resim yapma ediminin kurucu özelliklerinden biriyle boşuna mücadele etmektense, onu öne çıkarır. Fried bu konuda Foucault ile hemfikirdir: Manet seyircinin mevcudiyetini onaylar ve ondan kaçma girişimlerine bir son verir.

Yine de bu saptama iki yazar arasındaki derin farkı gizlememeli: Foucault'ya göre Manet'nin seyirciyi kabul etmesi, seyircinin hareket özgürlüğünün tesis edilmesi demekken, Fried'e göre öyle değildir. Aksine, dışlama ve dahil etme girişimlerinin ardından gelen, bilinçli olarak cepheden yer verme çabasıyla akrabadır. Öyleyse, Foucault'dan Fried'e, kat ettikleri yol bakımından neredeyse karşıt iki resim tarihi şekillenir: Birincisine göre Manet seyirciyi resmin arka yüzüne doğru hareket ettirir, ikincisine göreyse resmin ön yüzünün karşısına yerleştirir.

Yine de Fried'e göre Manet'nin eserini tanımlayan bu seyirciye yer biçme işleminin nasıl gerçekleştirildiğini anlamamız gerekiyor. Önce Diderotcu resim geleneğindeki yer değiştirme mekanizmalarını ayırt etmek ve bu mekanizmaların Manet tarafından başka amaçlarla kullanılıp kullanılmadığına bakmak lazım. Birincisi, dramatik tasavvurda karakterlerin kendilerini eyleme kaptırdığı temsil, alımlayıcıyı alışıktığı yeri terk etmeye teşvik eder. Peki karakterler nasıl kendilerini kaptırmış gibi gösterilir? Bakışların oyunuy-



Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, 1849-50. Paris, Orsay Müzesi.

la. Örneğin Chardin'de dalgın bakışlar, karakterlerin tek bir etkinliğe odaklandığı anlamına gelir: "karakterler seyircinin mevcudiyetini unutmuş gibi görünmeliydi" diye teyit ediyor Fried *Seyircinin Yeri*'nde.¹⁷ Ama bakışın sabitlenmiş olması seyirciyi hareket ettirmeye yetmez, bu bakışın seyirciden başka bir yere çevrilmiş de olması gerekir: "[...] seyircinin mevcudiyeti, adeta *dramatis personae*'nin dikkatini, içinde bulundukları ruh halinden veya olağanüstü faaliyetlerinden uzaklaştıracakmış gibidir."¹⁸ Sahiciliğini, inanırlılığını kaybetmek istemiyorsa karakter, onu gördüğümüzü gör-



memelidir. Temsil edilen karakter, bakışıyla seyirciyi dışlar. Kendisine bakıldığı duygusunu vermemelidir.

İkinci olarak pastoral tasavvurda yine bakışların temsili seyirciyi yerinden oynatır – ama dışlamak için değil esere dahil etmek için. Örneğin Fried Courbet'nin *Gerçekçiliği* kitabında¹⁹ sunduğu *Ornans'ta Cenaze* analizinde, haçı taşıyan kişi ile mezarcının bakışlarına ayrı yönler vermiş olan Courbet'nin, alımlayıcının bakışını merkezden eserin soluna doğru taşıdığını gösterir. Bu şekilde Courbet seyirciyi, gözleri önünde ilerleyen kortejin hareketini takip etmeye zorlar.



Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, detail.

Esere girmeye, dahil olmaya teşvik eder onu: “Teatrallikle mücadele etmek için seyirci-ressam resme neredeyse bensemel olarak –en azından kısmen– yedirilir.”²⁰ Dolayısıyla Fried’e göre anti-teatral eser, seyirciyi tasfiye etmek, sorunlu bir pozisyon olan şu cepheden pozisyonunu terk ettirmek için temsil öğelerini kullanır.

Peki Manet seyircinin konumunu değiştirmek için buna nasıl tepki verir? Resim teamülünün dikte ettiği şu ilk pozisyona kavuşmak için başka bir teknik mi kullanır? *Courbet’in Gerçekçiliği*’nde Fried bu soruya Foucault’yla aynı tabloyu analiz ederek cevap verir: Seyirciyi eser karşısında yerini almaya davet eden, yine bakışların oyunudur. “Manet’nin son ihtirashlı eseri *Folies-Bergère’de Bir Bar*’da bakışa tanınan öncelik, barmeydin tam karşısında duran müşterinin aynadaki yansımasıyla belirginleştirilir – daha doğrusu, kompozisyonun seyirciyi tam buraya yerleştirme eğilimi ile, aynadaki yansımaya hükmetmesi beklenen ve seyircinin çok daha sağda durmasını isteyen optik yasalar arasındaki ortadan kaldırılamaz çatışmayla.”²¹ Courbet çizdiği karakterlerin bakışını seyirciyi tasfiye etmek için kullanırken, Manet karakterlerin bakışını seyirciyi eserin karşısına başka türlü yerleştirmek için kullanır: Manet’nin, seyircinin namevcut olduğu yönündeki Diderotcu kurmacaya son vermesini sağlayan, işte bakışlarla yapılan bu oyundur.

Incelememizin sonuna gelirken, Foucault ve Fried’in Manet’nin sanatı konusunda peş peşe önerdiği yorumların birbirini tamamladığını görüp de şaşırmamak elde değil. Fried, Foucault’dan farklı olarak, Manet’nin seyirciyi eserin karşısına başka türlü yerleştirdiğini söylüyor olabilir, ama seyircinin o cepheden pozisyonu işgal etmesinin zorluğunu, hatta imkânsızlığını da vurguluyor. Çünkü Manet’nin seyircisi “kendisinin mevcudiyetini güya isteyen bir duruma göre

fazlalığa dönüştüğü"nü hisseder, "tuval karşısındaki pozisyonu, kendisine bir yer vermek için alınmış sıkı tedbirlerin eylemiyle doldurulmuştur adeta".²² Seyirci iki çelişkili güce maruz kaldığını görür: bir yandan onu resmin ön yüzüne taşıyan eşmerkezli bir güç, bir yandan da onu eserin arka yüzüne doğru iten dışmerkezli bir güç. Dolayısıyla Manet'nin seyirciyi eserin karşısına başka türlü yerleştirdiğini savunan Fried'de de, Foucault'nun geliştirdiği yer değiştirme kısıtını buluruz; bu ortak eğilim de bizi bu iki yaklaşım arasında var olan sürekliliği kabul etmeye davet eder.

Bu ortaklık öncelikle seyirciyi hareket ettiren güçte, hareketlerinin kaynağı olan güçte kendini gösteriyor: hem Foucault'da hem Fried'de seyircinin yer değiştirmesini tetikleyen şey, temsil edilen karakterlerin bakışıdır. Bu olgu Fried'in yaklaşımıyla tutarlı olmakla birlikte Foucault'nun kaleminde daha bir şaşırtıcıdır, çünkü bakış biçimsel değil, temsili bir öge meydana getirir. *Folies-Bergère'de Bir Bar*'ın alımlayıcısını eserin kıyısına doğru hareket ettiren bakış oyunu, seyirciyi temsil edilene değil bizzat temsile havale eder. Dolayısıyla temsil [*représentation*] bakışlar aracılığıyla özünü ele verir: yeniden-sunum [*re-présentation*] olduğunu unutturmak. Seyirciyi tuvalin arka yüzüne doğru ittiği için, onun eserin ön yüzden, bir yüzeyden ibaret olmadığını saptamasını sağlar.

Peki Manet temsili neden böyle bir bükülmeye maruz bırakır? Fried'in araştırmaları bu noktada değerli cevaplar getiriyor: Manet sırf yüzyıllık anti-teatral resim geleneğinin bastırdığı teamülü kabul ettiği için temsili yıkmıştır. 1863'te seyircinin mevcudiyetinin inkâr edilmesi artık savunulamaz, Manet de bu durumdan gerekli bütün sonuçları çıkaran ilk kişidir. Fakat Manet'nin sanatında ete kemiğe bürünen anti-teatral geleneğin bu krizi, ressam ve eleştirmenlerin neden sonraları maddilik ve düzlük temalarına gide-

rek daha fazla ilgi gösterdiğini açıklıyor: “[...] bu düzlüğün olumlanması olarak yorumlanan şey belki de –daha önemli bir şey– bütün olarak tabloyu, resim olarak resmi, yani tablo olarak resmi elde etme çabasının ürünüdür – seyirciyle daha önce hiç olmadığı kadar yüzleşmek zorunda kalmış olsa da.”²³

Greenberg tarzı formalizmi terk etmek, Fried’e Foucault’nun Tunus konferansındaki yaklaşımını tamamlama imkânı verdiği gibi, Clark’ın sorduğu soruya açık seçik ve ikna edici bir cevap vermesini de sağlamıştır: Fransız resmine 1750’den itibaren hâkim olan anti-teatral geleneğin tasfiyesi. Bu da temsili amacından uzaklaştırmış ve 1880’lerin empresyonist sanatında maddilik ve düzlüğün ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır.

Notlar

- 1 Michel Foucault, *La peinture de Manet* (Paris: Société française d’esthétique, 2001); bkz. bu kitapta s. 43.
- 2 Michael Fried, *Le Modernisme de Manet* (1996; *Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. III), çev. Claire Brunet (Paris: Gallimard, “NRF/essais” dizisi, 2000).
- 3 Michel Foucault, *La peinture de Manet*, s. 3; bkz. bu kitapta s. 10.
- 4 A.g.e., s. 3; bkz. bu kitapta s. 10-11.
- 5 Michael Fried, *Le Modernisme de Manet* (1996; *Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. III), çev. Claire Brunet (Paris: Gallimard, “NRF/essais” dizisi, 2000).
- 6 Bkz. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton (NJ): Princeton University Press, 1999 [1984]) s. 10.
- 7 Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, s. 35.
- 8 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966) s. 19-31.
- 9 Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, s. 20; bu kitapta s. 55.
- 10 Michel Foucault, *La peinture de Manet*, s. 4-5; bu kitapta s. 11-12.
- 11 A.g.e., s. 31; bu kitapta s. 51.
- 12 A.g.e., s. 30; bu kitapta s. 50.

- 13 A.g.e., s. 30; bu kitapta s. 46.
- 14 A.g.e., s. 15; bu kitapta s. 25.
- 15 A.g.e., s. 18; bu kitapta s. 29.
- 16 A.g.e., s. 31; bu kitapta s. 51.
- 17 Michael Fried, *La Place du spectateur (Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. I), çev. Claire Brunet (Paris: Gallimard, 1990, "NRF/Essais" dizisi) s. 62.
- 18 A.g.e., s. 63.
- 19 Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet (Esthétique et origines de la peinture moderne*, c. II), çev. Michel Gautier (Paris, Gallimard, 1993, "NRF/Essais" dizisi).
- 20 A.g.e., s. 135.
- 21 A.g.e., s. 216.
- 22 A.g.e., s. 217.
- 23 Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, s. 127.

1865 Salonu 35

akademizm 78, 81

akademik 77, 81

Alberti, Leon Battista 87

antik edebiyat teorisi 78

Apollinaire, Guillaume 89, 90

“Haçerlenmiş Güvercin ve Fıskiye” 89, 90 (r.)

Aristoteles 78

Poetika 78

aynalar 43-47, 50, 58-65, 67-70, 109, 110, 117

Aziz Petrus 25, 26

Bataille, Georges 75-77, 79, 81, 84-86, 89, 99

Eros'un Gözyaşları 77

lanetli pay 76

Batı resmi 11, 107; sanatı 11, 104

Baudelaire, Charles 85

Caravaggio 32

Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 92, 112, 114

Okuyan Filozof 92

Clark, Timothy J. 105, 111, 119

Courbet, Gustave 93, 112, 114 (r.), 115, 116 (r.), 117

Günaydın Mösyo Courbet 93

Ornans'ta Cenaze, 114 (r.), 116 (r.)

Ressamın Atölyesi 93

Couture, Thomas 13, 79

Diderot, Denis 91, 92, 112

Diderotcu 113, 117

Öyuncunun Parodoksu 92

Doña Maria Agustina Sarmiento 62

dramatik anlatım 79; tasavvur 92, 112, 113

dua eden hayırsever karakteri 66

El Escorial 62

empresyonizm 10, 12, 104, 105

empresyonistler 104, 105

episteme 104

etkili anlatım 81, 82, 84, 85, 89

Fantini-Latour, Henri 93-94

figürasyon 86, 89

formalizm 75, 104, 105, 111, 119

formalist 85, 103, 104, 111

Foucault, Michel 13, 23, 46, 75, 76, 85-89, 91, 99, 103-111, 113, 117-119

“Manet'nin Sanatı” 103, 106, 108, 109 veya Tunus konferansı 106, 108, 119

Bu Bir Pipo Değildir 86

Kelimeler ve Şeyler 86, 106, 108

Fransız resmi 92, 112, 119

Fried, Michael 75, 76, 91, 94, 97, 99, 103-105, 111-115, 117-119

“Amerikalı Üç Ressam” 91

Courbet'nin Gerçekçiliği 115, 117

Manet'nin Modernizmi 103-104, 111, 113

Seyircinin Yeri 114

geleneksel resim 30, 32

gerçeklik efekti 108, 112

Giorgione 98

Kırda Konser 98

Giotto 40, 41 (r.)
Assisili Francesco Harmanıyesini Bir
Yoksula Veriyor 40, 41 (r.)
 Goya, Francisco 81
 3 Mayıs 81
 Greenberg, Clement 91, 104, 105,
 111, 119
 Greuze, Jean-Baptiste 92, 94
Evlatların Hürmeti 92
 Guys, Constantin 85

 Hollanda resmi 60
 Horatius 78
Şiir Sanatı 78
 hümanist resim teorisi 80

 Infanta Margarita (Prenses) 62, 65-69
 Ingres, Jean Auguste Dominique 43,
 45 (r.)
Haussonville Kontesi'nin Portresi 43,
 45 (r.)

 Jacques-Louis David 78
Süleyman'ın Hükümü 78
 Japon resmi 34, 36

 kaçış noktası 50, 87
 Kandinski, Vasili 20, 86
 klasik ışık 34; *resim* 50; *tablo* 13, 25;
temsil 70, 106-108, 110
 Klee, Paul 86
 Kral IV. Filipe 62, 69
 Kraliçe Marianna 62, 69

 Lascaux mağaraları 76, 86
 Legros, Alphonse 94
 Leonardo da Vinci 82

 Magritte, René 41, 42 (r.), 86
Balkon 42 (r.)
 Malraux, André 85
Musée imaginaire 85
 Manet, Édouard 9-15, 17-23, 25, 26
 (r.), 27 (r.), 28-30, 31 (r.), 32, 33
 (r.), 34, 35 (r.), 36, 38, 39 (r.),
 40, 43, 44, 47, 48 (r.), 49 (r.), 51,
 75-82, 83 (r.), 84-89, 91, 94, 96

(r.), 97, 99, 103-106, 108-113,
 117, 118
Argenteuil 21, 22 (r.)
Atölyede Öğle Yemeği 80, 97
Balkon 38, 39 (r.), 85, 88
Bordeaux Limanı 19, 20, 88
Demiryolu veya Saint-Lazare Garı
 28, 29 (r.), 40, 88, 96, 110
Flüt Çalan Çocuk 30, 31 (r.), 88
Folies-Bergère'de Bir Bar 13, 43, 44
 (r.), 48 (r.), 49 (r.), 89, 94, 109,
 117, 118
Garson Kız 25, 26 (r.), 28, 94, 110
Kabare Köşesi 27 (r.)
Kırda Yemek 33, 34, 43, 78, 79, 88,
 97, 98
Mallarmé'nin Portresi 82
Maximilian'ın İnfazı 17, 18 (r.), 19,
 44, 81, 82, 84, 96
Nana 82, 83 (r.)
Olympia 35-37, 82, 88, 96-98
Opera'da Maskeli Balo 15, 17, 44,
 84, 87
Serada 23, 34, 43
Tuileries'de Müzik 13, 14 (r.), 87
Yaşlı Müzisyen 79
 Mantz, Paul 97
 Masaccio 25
 Matisse, Henri 91
mimesis 75, 86, 107, 112
modern eserler 104; *hayatın ressamı*
 85; *resim* 103, 104, 109, 111;
ressam 104; *sanat* 103, 104
Manet'nin modernliği 91
modernist 105
modernizm 86, 91, 97
 Mondrian, Piet 20, 21
Gri Ağaç 21 (r.)
 Morissot, Berthe 40

 natürmort 84
 nesne-tablo 12, 51, 89

 Pacheco, Francisco 61
perspektif 50, 57, 60, 67, 88, 106-108;
ilkeleri 87; *inşası* 89; *yasaları* 87

Quattrocento 11, 12, 18, 32, 38, 107

Rönesans 11, 86, 87, 91

Schapiro, Meyer 94

seyirci 11-14, 16, 25, 36, 37, 43, 46,
50, 51, 53, 54, 56-58, 62, 65, 67,
69, 70, 84, 88, 89, 91-94, 96, 97,
99, 103-115, 117-119

soyutlama 86

soyut resim 20

tarih resmi 78

teatral düzenleme 79; *form* 99; *resim*
94; *-lik* 92, 93, 117
anti-teatral 91, 93, 94, 112, 117-
119

Thoré, Théophile 97

Tiziano 36, 37 (r.), 98

Urbino Venüsü 37 (r.), 98

Velázquez, Diego 55 (r.), 59 (r.), 62,
70, 106

Las Meninas 55 (r.), 59 (r.), 86,
106

Whistler, James McNeill 94, 95 (r.)

Beyazlı Kadın 94, 95 (r.)

yanılsama 80, 87-89, 91, 107

Zola, Émile 97

Michel Foucault

**MANET·VELÁZQUEZ
VE ESTETİK MODERNİZM**

Foucault'ya göre, estetik modernizmin başladığı “empresyo-nizm hareketini Manet mümkün kılmıştır”. Aslında, “Manet’nin mümkün kıldığı şey, empresyonizmin de ötesinde, bütün bir 20. yüzyıl resmidir, çağdaş sanatın içinde boy atıp geliştiği resim sanatıdır”. Foucault, Rönesans dönemiyle modern çağ arasındaki bilgi-iktidar rejimlerini incelediği, en temel eseri olan *Kelimeler ve Şeyler* kitabını da Velázquez’in *Las Meninas* tablosuyla açar.

Foucault’nun, bu kitapta derlediğimiz Manet ve Velázquez üzerine incelemeleri, estetik düşüncenin köşetaşları olmakla kalmıyor, bu iki ressamın zamanlarındaki dünya görüşünü de aydınlatıyor. Carole Talon-Hugon ile David Marie’nin yazıları ise Foucault’nun Manet üzerine metnini yorumlayarak, onun “sanat tarihindeki en derin kopuş” dediği estetik modernizm üzerine düşüncelerini açmıyor.



Édouard Manet
Folies-Bergère'de Bir Bar, 1882.

