

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

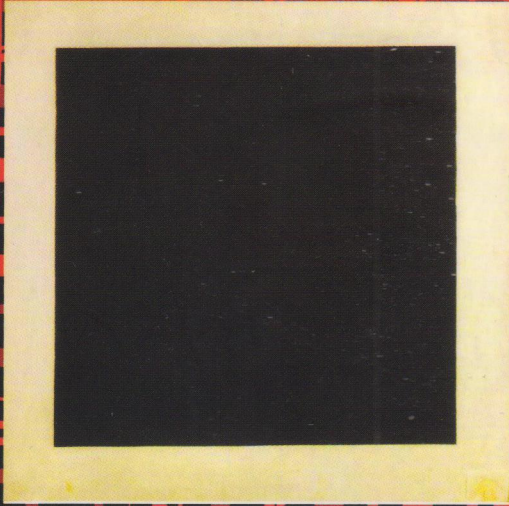
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

Sanat Nedir*

Arthur C. Danto

Türkçesi: Zeynep Baransel



*SEL

SANAT NEDİR*

ARTHUR C. DANTO, 1924'te ABD'nin Michigan eyaletinde doğdu. Wayne, Columbia ve Paris Sorbonne Üniversitelerinde sanat, tarih ve felsefe eğitimi aldı. 1951'den Ekim 2013'te ölümüne kadar Columbia Üniversitesi'nde ders verdi. Amerikan Felsefe Birliği ve Amerikan Estetik Derneği gibi kuruluşların başkanlığını ve başkan yardımcılığını uzun yıllar yürüttü. 1984-2009 yılları arasında *The Nation* dergisinde sanat eleştirileri yazdı.

Danto'nun *Sanat Nedir* dışında önemli çalışmaları arasında Türkçeye de çevrilmiş olan *Sanatın Sonundan Sonra* (Ayrıntı Yayınları, 2010), *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (Ayrıntı Yayınları, 2012), *Nietzsche: Hayatı, Eserleri ve Felsefesi* (Paradigma Yayınları, 2002) ve henüz dilimize çevrilmemiş olan *The Abuse of Beauty* (2003) sayılabilir.

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 678**

ISBN 978-975-570-698-6

SANAT KİTAPLARI: 11

SANAT NEDİR

Arthur C. Danto

Türkçesi: Zeynep Baransel

Özgün Adı:

What Art Is

© Arthur C. Danto, 2013

© Sel Yayıncılık, 2013

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sanrı

Editör: Barış Cezar

Kapak tasarımı ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Birinci Baskı: Kasım 2014

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/1 97-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

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

Arthur C. Danto

Sanat Nedir

Türkçesi: Zeynep Baransel

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	9
Önsöz	13
Birinci Bölüm	
Gündüz Düşleri	17
İkinci Bölüm	
Restorasyon ve Anlam	61
Üçüncü Bölüm	
Felsefe ve Sanatta Beden	82
Dördüncü Bölüm	
Karşılaşmanın Sonu:	
Resim ile Fotoğraf Arasındaki <i>Paragone</i>	101
Beşinci Bölüm	
Kant ve Sanat Eseri	116
Altıncı Bölüm	
Estetiğin Geleceği	133
Kaynakça	153
Dizin	157

Lydia Goehr 'e...

TEŞEKKÜR

Daha önce yayımlanmış tek bölüm olan “Estetiğin Geleceği” Cork Üniversitesi’nde düzenlenen, estetik üzerine uluslararası bir konferansta açılış konuşması olarak sunulmuştu. İlk bölüm “Gündüz Düşleri” bir konuşma olarak sunulmayan tek bölümdür. Michelangelo’nun Sistina Şapeli tavanının tartışmalara yol açan restorasyonu hakkında bir analiz niteliğinde olan “Restorasyon ve Anlam” 1996 senesinde Washington and Lee Üniversitesi’nde, Cy Twombly ve Nicola del Roscio onuruna düzenlenen bir konferansta sunulmuştu. Diğerleri gibi, bu bölüm de yeniden düzenlenmiştir. Twombly, tavanın restorasyonundan şikâyetçi olanların hata yaptığına, kendisinin heykelleri üzerine hazırladığım yazı vesilesiyle eşimle birlikte sanatçının Gaeta’daki eve misafir olduğumuzda beni inandırmıştı. Ben sanat tarihçisi değilim, fakat savım nihayetinde felsefidir ve bu tartışmaya tek ekleyebileceğim şey felsefi bir yaklaşımdır. Konuyla ilgili görüşlerim, bu kitapta, sanatın tanımının evrensel olduğu yönündeki iddiamı destekliyor. Eğer Ardèche’deki mağaralar hakkında bir sav oluşturmaya yetecek kadar bilgim olsaydı, bu konudaki savım Michelangelo’nun baş döndürücü başarısı hakkındaki makalemin temel iddiasına benzerdi. Ya da, aynı şekilde, Andy Warhol’un *Brillo Kutusu* hakkındaki uzun incelememde öne sürdüğüm savdan farklı olmazdı.

İlk bilgisayarımı 1992’de almıştım, ondan sonra yazdıklarımı yeniden düzenlemeyi hiç bırakmadım. “Felsefe ve Sanatta Beden”i, Columbia Ünivesitesi’nde “Beden/Beden Problemi” başlığıyla ders olarak vermiştim. Bu dersi o başlıkla birçok kez verdikten sonra, Minneapolis’teki Minnesota Üniversitesi’nde, sanat bölümünden Tom Rose’un düzenlediği, İlahi Çılgınlık adında din ve felsefe konulu bir konferansta anlattım. Tom’la birçok ortak ilgi alanımız vardı, bilhassa –Mary Jane Jacob’ın küratörlüğünü üstlendiği bir serginin ismini kullanacak olursam– “Geçmişleri olan Mekânlar”a meraklıydık. Bu zamanla bir tür işbirliğine dönüştü: Ben onun sanatçılarla ilgili muhtelif kitap projeleri için makaleler yazdım, ondan da bu kitabın ilk taslağını okumasını ve yorumda bulunmasını rica ettim.

“Karşılaşmanın Sonu: Resim ile Fotoğraf Arasındaki *Paragone*” başlıklı bölüm, New York’taki Metropolitan Sanat Müzesi’nde Lydia Goehr’in düzenlediği bir konferansta sunulmuştu. Bu konuşmanın temeli, Peter Gay’in Modernizm hakkındaki kitabında fotoğrafın yer almamasıyla ilgili Columbia Üniversitesi’nde yaptığım birtakım eleştirel yorumlara dayanıyordu. Bu kitabı, ikimiz de aynı felsefî alanlara (sanat felsefesi ve tarih felsefesine) ilgi duyduğumuz için; uzun süreli dostluğumuz sebebiyle, onun kıvrak zekâsı ve cömertliğinden ötürü ve ayrıca muhtemelen ikimiz de Oğlak burcu olduğumuz için Lydia’ya ithaf ettim.

İlk olarak 1964’te gördüğüm *Brillo Kutusu* hakkında benim gibi kafa yorması için okuyucunun iki ayağını bir pabuca sokarak duruluğa karşı koyduğum noktalarda bile metni böyle müthiş bir şekilde durulaştırabilmiş olan editörüm Jeffrey Schier’a derinden minnet duyuyorum. Benim için sanatın sırrı *Brillo Kutusu*’nda saklıydı.

“Kant ve Sanat Eseri”ni yazarken herhangi bir özel durum var mıydı, hatırlamıyorum. Ama bu makaleyi ilk olarak Maryland Üniversitesi’nde ve daha sonra Arkansas, Bentonville’deki Crystal Bridges Müzesi’nde sunmuştum. Bana öyle geliyor ki, genellikle Kant hakkında bir konuşma dinlemek izleyicileri hoşnut eder; ama

Kant'la ortak noktalarımızı gösterip bilhassa eleştiri hakkındaki görüşlerimin Kant'ın "estetik fikirler"ine ne kadar yakın olduğuna dikkatimi çekerek beni dogmatik uykumdan uyandırdığı için Warwick Üniversitesi'nden Diarmuid Costello'ya büyük minnet borcum var.

Bu kitabı yazmamı öneren ya menajerim Georges Borchardt ya da Yale Üniversitesi Yayınları müdürü John Donatich oldu; Donatich belki de bu kitabı aynı yayınevinden çıkan *Andy Warhol* adlı kitabımın felsefi eşlikçisi olarak görmüştü. Her şekilde, bu kitap, felsefemde ve eleştiri pratiğimde hâkim olan sanat kavramının belirli yönlerini tartışmaya açmama olanak sağladı.

Hayatta Olan Filozoflar Kütüphanesi tarafından yayımlanan benimle ilgili cildin, baskı resim sanatçılığı kariyerimden bahsetmesi gerektiğini düşünen Randy Auxier'ye teşekkür borçluyum. Sanatçıyla filozofun hiçbir ortak noktası olmadığını savunarak bu fikre karşı çıkmıştım; fakat Ewa Bogusz-Boltuc, bir baskı resim galerisinin reklamında benim bir eserimi keşfetmiş ve Springfield'daki Illinois Üniversitesi Müzesi'ni, ilki 1960'ta olmak üzere, bana sergilerinde yer vermeye ikna etmiş, aynı zamanda ahşap baskı sanatıyla ilgili etkileyici bir metin yazmıştı. Üstelik bu metin, eserlerimdeki sanatla ilgili bölümlerin felsefi olduğunu fark etmemi sağladı; öyle ki, sanatla tarihin felsefi olarak birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğunu kabul etmem gerekti. Bunun yanında, baskılarımdan birinin sorumlusu olduğu koleksiyona girmesini sağlayan ve uzun yıllar bir dolapta kapalı duran ahşap baskı plakalarımı mezun olduğum Wayne State Üniversitesi'ne bağışlamamı öneren Sandra Shemansky'ye sanat zevki için teşekkür etmeliyim.

Son olarak, mutluluğumun büyük kısmını borçlu olduğum, otuz küsur yıllık eşim, sanatçı Barbara Westman'e teşekkür etmek istiyorum. Onun neşesi, yeteneği ve sevgisi, benim için hayatı yaşanmaya değer kılan armağanlardır.

ÖNSÖZ

Platon'un sanatı taklit olarak tanımladığı yaygın olarak kabul edilmiştir. Ancak, Atina'da o dönemde sanat adına başka bir şey olmadığından, bunun bir teori mi yoksa sadece bir gözlem mi olduğunu kestirmek zor. Kesin olan tek şey, Platon'un taklitle kastettiğinin, kelimenin bizim bildiğimiz anlamıyla aşağı yukarı aynı olduğudur: Gerçek gibi görünen ama gerçek olmayan şey. Öte yandan Platon'un sanata yaklaşımı genel anlamda olumsuzdur: Sanatın pratik faydasının oldukça az olması sebebiyle, tasarladığı ideal devlette (bir cumhuriyet!) sanatçılara yer vermemeyi planlamaktadır. Bu hedefi doğrultusunda, beşeri bilginin haritasını çıkarırken sanatı yansımalar, gölgeler, rüyalar ve yanılsamalarla beraber mümkün olan en alt kademeye yerleştirmiştir. Platon bunları salt görünüşler olarak kabul eder; sanatçıların yapmayı bildiği şeyler de bu kategoride yer alır. Nitekim bir sanatçının masa çizmeyi biliyor olması, masanın görünüşünü bildiği anlamına gelir. Peki, bir sanatçı gerçekten bir masa yapabilir mi? Büyük olasılıkla hayır; masanın görünüşü kimin işine yarar ki? Çocuklara doğru davranışları öğretirken şairlerin yazdığı metinlerden yararlanıldığından, aslında sanatla felsefe arasında bir çatışma vardı. Platon'a göre, ahlaksal pedagoji, hayatın ne olduğunu taklitlerle değil gerçeklerle açıklayan filozoflara bırakılmalıydı.

Devlet'in Onuncu Kitap'ında, Platon'un karakteri Sokrates, taklit etmenin en iyi yolunun ayna kullanmak olduğunu, çünkü aynanın kendisine tutulan herhangi bir şeyin mükemmel yansımasını göstereceğini, üstelik bunu bir sanatçıdan çok daha iyi becereceğini ileri sürer. Dolayısıyla sanatçılardan kurtulabiliriz! Yunanlılar *İlyada* gibi

metinleri pedagojik amaçlarla, doğru davranmayı öğretmek için kullanılıyordu. Halbuki filozoflar, Platon'un idealar dediği en üst bilgiye vakıftı. Sanatçılar aradan çıkarıldığı zaman, filozoflar öğretebilecek ve doğru yoldan sapmadan yönetici olarak hizmet verebileceklerdi.

Yine de, dönemin sanatının taklitten veya modern sanat tarihçilerinin tabiriyle, görünüşleri yakalamaktan müteşekkil olduğunu kimse inkâr edemez. Günümüzdeki durumdan ne kadar farklı! Sanatçı arkadaşım Tom Rose, “Şu ‘Sanat Nedir?’ sorusuna nasıl yaklaşıldığı çok ilgimi çekiyor” diye yazmıştı bana; “Her sınıfta ve her bağlamda gündeme gelen bir mesele bu.” Ancak, sanki artık taklit ortadan kalkmış ve yerini başka bir şey almıştır. Estetiğin icat edildiği ya da keşfedildiği on sekizinci yüzyılda, sanatın güzele katkı sağladığı, dolayısıyla beğeni sahibi olanlara haz verdiği düşünüldü. Güzel, haz ve beğeni çok çekici bir üçlüydü; Kant, başyapıtı *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin ilk sayfalarında bu üçlü üzerinde uzun uzadıya durmuştur. Hume ve daha sonra Kant'ın ardından Hegel, Nietzsche, Heidegger, Merlau-Ponty ve John Dewey'in her biri bu konuda fevkalade olmakla beraber birbiriyle çatışan tezler ileri sürdü. Tabii bir de galerilerde, sanat fuarlarında ve bienallerde sergilenen satılık resimleri ve heykelleriyle sanatçılar vardı. Öyleyse sanat nedir sorusunun “her sınıfta ve her bağlamda” ortaya çıkmasına şaşmamak gerek. Peki o zaman, nedir sanat? Sanatla ilgili tartışmaların oluşturduğu kakofoniden öğrendiğimize göre taklit içermeyen öyle çok sanat eseri vardır ki, görüşlerini öğrenmiş olmanın ötesinde Platon'u kaale almaya pek gerek yoktur. Platon'un ki atılan ilk adımdı. Aristoteles ise, taklit konusunu daha da ileri götürüp tiyatro oyunlarına uyarlayarak trajedilerin ve komedilerin eylem taklitleri olduğunu öne sürdü. Örneğin Antigone bir eş modeliydi, Sokrates çok da model olacak bir koca sayılmazdı, vesaire.

Bana göre eğer sanatın bir kısmı taklit, bir kısmı taklit değilse, her iki terim de sanatın felsefi tanımına ait olamaz. Bir nitelik ancak tüm sanat eserlerini kapsıyorsa tanımın parçası olabilir. Modernizmle

beraber sanat ayna yansıması resim anlayışından uzaklaşmıştır; hatta aslına uygunluğun ölçütünü fotoğraf belirlemeye başlamıştır. Fotoğraf, imgeleri zapt edebildiği için ayna-yansıması resimlere nazaran avantajlıdır, fakat fotoğraf imgeleri de solmaya eğilimlidir elbette.

Taklitte aslına uygunluğun dereceleri vardır, dolayısıyla Platon'un sanat tanımı tartışmaya mahal bırakmaksızın yürürlükte kalmıştır; ta ki sanatın görünüşteki özünü tanımlayamaz hale gelinceye dek. Peki, bu nasıl olmuştur? Tarihsel olarak Modernizmin ortaya çıkışıyla beraber; işte bu yüzden bu kitap Fransa'da ve ağırlıklı olarak Paris'te gerçekleşen birtakım devrimci değişimlerle başlıyor. Platon, MÖ altıncı yüzyıldan MS 1905-7'ye, yani Vahşi Hayvanlar diye anılan Fovlar ve Kübizme kadar çok uzun bir süre sahnede kaldı. Bence, Platon'unkinden daha iyi bir tanım ileri sürmek için yakın geçmişten sanatçılara bakmak gerekiyor; çünkü onlar kendi teorilerini oluştururken, eskiden sanatın vazgeçilmez temeli sayılan güzellik gibi nitelikleri yok saymaya daha yatkındır. Marcel Duchamp 1915'te güzelliği toptan yok etmenin bir yolunu bulmuştu. Andy Warhol 1964'te bir sanat eserinin gerçek bir nesneye tıpatıp benzeyebileceğini keşfetmişti. Fluxus, Pop-art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi 1960'ların önemli akımları ise taklit sayılamayacak eserler ürettiler. Garip ama 1970'lerde sanatsal özbilincin merkezini değiştiren, heykel ve fotoğraf oldu. Ondan sonra da artık her şey mümkündü. Her şey makbuldü ve bundan böyle sanatın bir tanımı olabilir mi bilinmiyordu. Her şey sanat olamaz.

Kitabın ilk ve en uzun olan bölümü, sanat tarihi gibi görünebilir, ama aslında değil. Önde gelen estetikçiler, tüm durumları kapsayan tek bir nitelik olmadığı için sanatın tanımsız olduğuna karar vermiştir. Onlara göre sanat, en iyi ihtimalle açık bir kavram sayılabilir. Bense kapalı bir kavram olması gerektiğine inanıyorum. Sanatın neden bir şekilde evrensel olabildiğini açıklayan bazı kapsayıcı nitelikler olmalı mutlaka.

Bugün sanatın çoğulcu olduğu doğrudur. Çoğulculuk kavramını Ludwig Wittgenstein'ın bazı takipçileri öne sürmüştür. Sanatı bir şarkı veya hikâye dahilinde kudretli kılan güç, her şeyden önce onu sanat yapan şeyden kaynaklanır. Ruhu canlandırmak konusunda gerçekten de sanattan iyisi yoktur.

Duchamp ve Warhol'u kullanarak sanata dair kendi tanımımı oluşturmaya, sanat tarihinden örnekler aracılığıyla da bu tanımın aslında hep aynı olduğunu göstermeye çalıştım. Bu sebeple Jacques-Louis David'i, Piero della Francesca'yı ve Michelangelo'nun müthiş Sistina Şapeli tavanını kullandım. Eğer sanatın hep benzer özellikler taşıdığına inanıyorsanız, onu böyle kılanın tarih boyunca var olduğunu göstermeniz gerekir.

Birinci Bölüm

GÜNDÜZ DÜŞLERİ

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracığım) görüntülerin çeşitli mecralarda kopyalamasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya’da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına varmıştı. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti, *Resim Üzerine* adlı kitabında, bu ideal temsil biçimini “bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır” sözleriyle tanımlar. Yani başarılı bir portreyle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimiz arasında hiçbir fark olmamalıdır.

Bu önceleri mümkün değildi. Giotto’nun resimleri çağdaşlarını şaşkına çevirmiş olabilir, ama Ernst Gombrich’in *Sanat ve Yanılsama*’da verdiği örneği kullanacak olursak, Giotto’nun resimleri günümüzün bir grafik sanatçısının hava fırçasıyla yaptığı bir kâse mısır gevreği resmiyle karşılaştırıldığında yavan kalır. Bu iki temsil arasındaki sürede birçok keşif yapılmıştır: Perspektif, *chiaroscuro* (ışık-gölge çalışmaları) ve fizyonomi (insanların beden hatlarının, içinde bulundukları duruma uygun duyguları ifade eden doğal tasvirlerini oluşturma çalışmaları). Cindy Sherman, 19. yüzyılda yaşayan Fransız fotoğrafçı Nadar’ın gerçek kişileri farklı duygu durumları içinde gösteren fotoğraflardan oluşan bir sergiyi gezdiğinde, hepsini birbirine benzettiğini söylemişti. Nitekim çoğu zaman birinin ne his-

settiğini içinde bulunduğu bağlamdan anlarız: Bağlam olmasa, savaş meydanındaki korku ifadesi, Folies Bergère müzikholündeki neşeli ifadeyle aynı görünebilir.

Portre, peyzaj, natürmort ve (kraliyet akademilerinde en çok takdir edilen) tarihsel resim gibi janrları olan sanatın hareketi gösterme imkânları sınırlıydı. Birinin hareket *etmiş olduğunu* görmek mümkündü belki, ama onu gerçekten hareket halindeyken görmek değildi. 1830'larda icat edilen fotoğrafın mucitlerinden biri olan İngiliz William Henry Fox Talbot fotoğrafı bir sanat olarak kabul ediyordu. Fox Talbot fotoğrafı, "Doğanın Kalemi" sözleriyle tanımlıyor; ışığın, ışığa duyarlı kâğıtla etkileşime geçmesini, doğanın ışık aracılığıyla resim yapması gibi görüyordu. Işık, dışarıda gördüğü şeylerin resimlerini evine getirmekten hoşlanan Fox Talbot'tan kesinlikle daha iyi bir sanatçıydı. California'da yaşayan bir İngiliz olan Eadweard Muybridge, birbirine tuzak teliyle bağlı birkaç fotoğraf makinesi kullanarak önünde koşmakta olan bir atın fotoğraflarını çekmişti. Hareketin aşamalarını gösteren bu fotoğraflar dizisi, hareket halindeki bir atın dört toynağının birden yere değip değmediği sorusuna kesin yanıt vermişti. Muybridge'in *Animal Locomotion* [Hayvanların Hareketleri] adlı kitabında, hareket halindeki hayvanların ve insanların benzer fotoğrafları bulunuyordu. Fotoğraf makinesi, çıplak gözle görülmeyen şeyleri ortaya çıkarabildiğinden görme sistemimize nazaran doğaya daha sadık olduğu düşünülüyordu. Bu sebeple birçok sanatçı için fotoğraf, etrafı doğalından daha keskin gözlerle görmemizi sağlayan bir araçtı. Ama Muybridge'in imgeleri, kontak baskılarda da genellikle olduğu gibi, pek keskin ya da anlaşılır değildir; çünkü figürlerin tanımlanabilir ifadeler takınmak için yeterli süresi olmamıştır. Harekete dair bir şeyler görülebilmesi ise ancak sinematografik kameranın icadı ve kameranın içinde mekanik bir düzenle hareket eden film şeritlerinin ekrana yansıtılmasıyla mümkün oldu. Lumière Kardeşler bu buluşu kullanarak ilk gerçek sinema filmlerini çektiler ve 1895'te bu filmleri oynattılar. Bu yeni teknoloji, hareketi hiç bölmeden, insanları ve hayvanları neredeyse tamamen gerçekte görüldüğü şekliyle hareket

halinde gösteriyordu. Tabii çoğu kişi Lumière'lerin çektiği sahneleri, örneğin kardeşlerin fabrikasından çıkan işçileri gösterenleri, oldukça sıkıcı bulmuştu. Kardeşlerden birinin hareketli filmlerin hiçbir geleceği olmadığı sonucuna varmasının sebebi de bu olabilir. Elbette anlatıya dayanan filmlerle beraber bunun tersi kanıtlanmıştır.

Her şekilde sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde, edebi sanatlarla birleşti. Sinema filmleri, hareket ve ses gibi resmin rekabet edemeyeceği iki özelliğe sahipti. Dolayısıyla görsel sanatların ilerlemesi, özellikle resim ve heykel tarihi açısından son buldu ve resmin ilerlemesini bir adım öteye taşımayı uman sanatçılar çıkmaz sokağa girdiler. Sanatın, en azından 1895'ten önce kabul edilen anlamıyla, sonu gelmişti. Fakat Lumière'lerin ilk sinema filmini oynatmasından on sene sonra, resimde devrim gerçekleşti ve sanat görkemli bir döneme girdi. Filozoflara göre, artık Alberti kriterleri hükmünü yitirmişti ki, bu da "devrim" in politik çağrışımının hakkını veriyor.

Şimdi devrimci bir resmin paradigmasına geçelim: Picasso'nun 1907'de yaptığı ama 20 sene boyunca atölyesinde tuttuğu *Avignon'lu Kadınlar* tablosu. Bugün bu çok bilinen bir eser, ama 1907'de sanki sanatı sıfır noktasına taşımış gibiydi. Bu resim hiçbir şekilde Alberti'nin kriterleriyle bağdaşan ilerlemeyi hedeflemiyordu. İlk başta sanat kabul edilmemiş olabilir, ama bu daha ziyade Giotto'yla başlayan tarihe ait olmadığını gösterir. Bu tarih müthiş sanatsal pratiklerin bazılarını öyle ya da böyle dışarıda bırakmıştır. Çin ve Japon resmi, tarihsel akışa tam olarak uymamalarına rağmen, birer istisnadır; mesela perspektif anlayışları, görsel anlamda hatalı bulunuyordu. Fakat Polinezya ve Afrika sanatı gibi daha birçok sanatsal form çitanın altında kalıyordu. Gelgelelim bu sanatlar bugün Metropolitan Müzesi ve Washington'daki Ulusal Galeride gibi "ansiklopedik müze" sayılan müzelerde yer alabiliyor. Victoria döneminde, diğer geleneklere ait eserlere "primitif" adı takılmıştı, çünkü bu eserlerin seviyesinin Avrupa'da çok eskiden yapılan eserlerinkiyle, örneğin

Sienalı primitiflerinkilerle aynı olduğu düşünülüyordu. Bu eserlerin sanat kabul edilebilmesi için, görsel gerçeklikleri gördüğü varsayılan yaratıcılarından, bu gerçeklikleri eksiksiz bir biçimde aktarabilmesi bekleniyordu. On dokuzuncu yüzyılda bu geleneklerden çıkan eserler New York, Viyana ya da Berlin’de olduğu gibi, doğal tarih müzelerinde sergileniyor ve sanat tarihçilerinden ziyade antropologlar tarafından inceleniyordu.

Yine de bu eserler sanattı; sanat terimini öncekinden daha geniş bir kapsamla kullanarak sanat kavramını incelemeyi hedeflediğim bu kitap için işte burası son derece önemli. Alberti tarihi diyebileceğimiz tarihin parçası olan sanatla, bu tarihin parçası olmayan sanat arasındaki devasa farklar, görsel hakikat arayışının sanatın tanımına ait olmadığını göstermez. Sanat *Batı* medeniyetinin en büyük başarılarından biri olabilir elbet; fakat bu, söz konusu tanımlayıcı niteliğin İtalya’da başlayıp Almanya, Fransa, Hollanda ve en sonunda Amerika da dahil olmak üzere diğer ülkelere yayılan sanat için geçerli olduğu anlamına gelir; tüm sanat için öyle olması gerektiği anlamına değil. Yalnızca sanatın tümüne dair olan bir şey, Sanat olarak sanata ait olabilir. Çoğu kişi kafasını karıştıran bir eserle karşılaştığında, “Sanat bu mu?” diye sorar. Bir şeyin sanat *olmasıyla*, o şeyin sanat olup olmadığını bilmek aynı şey değildir. Ontoloji, bir şey olmanın ne anlama geldiğini araştırır. Fakat bir şeyin sanat olup olmadığını bilmek, sanat alanında buna sanat eksperliği [*connoisseurship*] deniyor olsa da, epistemolojinin –bilgi teorisinin– alanına girer. Bu kitap, daha ziyade Sanat ontolojisine katkıda bulunmayı hedefliyor. Burada büyük harf kullanmamın sebebi kelimeyi bütün sanatı kapsayacak anlamıyla kullanıyor oluşum; bununla sanat dünyasının üyelerinin büyük ansiklopedik müzelerde sergilenmeye ve incelenmeye layık gördüğü her şeyi kast ediyorum.

Sanat Tarihine Giriş dersini veren birçok emektar, Picasso’nun *Avignon’lu Kadınlar* tablosunun erken dönem Kübizmin başyapıtı olduğunu, tablonun isminin Barselona’daki Avignon Sokağı’ndan

geldiğini ve bu sokaktaki aynı adlı meşhur bir genelevdeki beş fahişeyi konu aldığını öğrencilerine anlatmıştır. Tablonun savaş resimleri boyutunda (2,4 metreye 2,3 metre) olması, sözünü dobra dobra söyleyen devrimci bir bildiri hissi uyandırır. Elbette kimse resimdeki kadınların Picasso'nun onları çizdiği gibi göründüğünü düşünmemiştir. Beşlinin bir fotoğrafı, Picasso'nun onların dış görünüşünü kopyalamakla ilgilenmediğini açıkça ortaya koyabilirdi. Yine de tablonun kendi içinde gerçeklikleri vardır. Resimdeki mekân genelevin salonudur, kadınlardan ikisi kollarını yukarı kaldırmış, müşterilere güzelliklerini sergilemektedir. Masanın üstündeki bir kâse meyve, bunun bir iç mekân olduğunu sembolize eder.

Resimde farklı üsluplarla tasvir edilmiş üç tür kadın vardır. Resimde gösterilenleri bir pencereden baktığımızda görmemiz imkânsızdır. Kolları havada olan iki kadın, aşağıda da değineceğim gibi, Fovlar tarafından geliştirilmiş bir üslupla boyanmıştır. Yüz hatları siyah konturla belirlenmiş, gözleri de abartılı bir şekilde büyütülmüştür. Bu kadınların izleyiciye göre sağ tarafında iki kadın daha vardır. Birinin yüzünde Afrika maskı var, diğerinin başı Afrikalı tanrıça heykellerini andırır. Biri çömelmiştir. Tablonun sol tarafında ise, olur da ortadaki figürler ilgi çekmeyi başaramazsa mekâna girmeye hazırlanan güzel bir kadın vardır. Sağdan sola doğru baktığımızda, Picasso kadının evrimini resmetmiştir adeta: Vahşi kadınlardan, Fovist tarz flörtöz kadınlara ve ardından Kırmızı döneminde çizdiği türden güzel bir kadına uzanan bir evrim. İki çapkın kadın sanki bir projektörle aydınlatılmışçasına, ışık içinde yüzmektedir ve bu resmi üç dikey alana böler: Sağ tarafta Kübist fragmanlardan oluşan bir tür perde vardır, sol tarafta ise kulisleri andırdığı için sahneye teatral bir hava katan, aşağıdan yukarı kadar dümdüz uzanan bir bölüm bulunur. Kadınların bedenlerinin –ve başlarının!– dizilişi Freud'un id, ego ve süperego şemasını çağırıştırır. Picasso kadınların gerçekte resmindeki gibi görünmediği eleştirisine cevap vermek zorunda kalmış olsaydı, muhtemelen görünenle değil gerçeklikle ilgilendiğini söylerdi. Afrikalı gibi olan iki kadın yabani, vahşi ve saldırgandır. Ortadaki ikili baştan çı-

kartıcı, zarif fahişelerdir. Sahneye sol taraftan girmekte olan ise sıradan hatlara sahip Parisli bir kızdır. Geleneksel resim anlayışına göre tabloda üslupsal bir tutarsızlık vardır. Picasso'nun üç psikolojik katmanı ya da kadınların fiziksel evrimindeki üç evreyi gösterebilmek için bu üç tür kadın arasındaki tutarsızlığa ihtiyacı vardı. Psikolojik üçlünün de, evrimsel üçlünün de arka planında genelev vardır. Eğer birisi resmin ne hakkında olduğunu sorsaydı, herhalde doğru yanıt "kadınlar" olurdu; zaten Picasso da buna inanıyordu. Bu kadınlar cinsellik için yaratılmıştı. Picasso'nun sanatı görünüşe karşı, dolayısıyla ilerlemeci sanat tarihine karşı bir savaştır. Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar*'ı yepyeni bir şekilde resmetmiş olmasının nedeni, kadınlar hakkındaki hakikati kendi gördüğü biçimiyle ortaya koymak istemesidir.

İkinci bir devrimci yaklaşım, 1905'te Paris'teki Grand Palais'te düzenlenen Güz Salonu sergisinde karşımıza çıkar. Sergideki salonlardan bir tanesinin maruz kaldığı sert muhalefet, Picasso'nun başyapıtını neden kamuya açık sergilerden uzak tuttuğunu açıklar. Sergilenen resimlerin konuları (tekneler, çiçek buketleri, manzaralar, portreler, piknikler) aslında herkese tanıdık gelen şeylerdi. Ama bunlar *sıradan bir göze göründükleri hâllerıyla* resmedilmemişti. Dönemin eleştirmenlerinden biri bu salondaki eserleri "Donatello'nun etrafını saran vahşi hayvanlar [*Fovlar*]" sözleriyle tanımlamıştır. Eleştirmen Louis Vauxcelles, tıpkı daha sonra Picasso ve Georges Braques'a "Kübist" adını takarken olduğu gibi, bu terimi ironiyle kullanmıştı; o zamanlar bu sözcük şimdiki gibi sözlüklerde bulunmuyordu, tabii. "Vahşi Hayvanlar" yakıştırması, Alberti kriterleriyle bağdaşan ilerlemeci tarihin geç dönemlerinde yapılan resimlere belki daha uygundu; üstelik onların konuları da dehşet vericiydi. Paul Delaroche'un, az sonra üstünde kafasının kesileceği kütüğü arayan bir kadını gösteren *Lady Jane Grey* adlı tablosu bunun bir örneğidir. Ancak, bu yakıştırma aslında gayet zarif olan resimlere değil, onları boyayan sanatçılara hitabendi: "Vahşi Hayvanlar" sanatçılarıdır.

İnsanın bu çarpıcı birlikteliği düzenleyen küratöre methiyeler düzesi geliyor. Rönesans'ın ustalarından Donatello'nun etrafını saran eserler, halkın gözünde resim yapmayı ya da heykel yontmayı bilmeyen sanatçılara aitti. Bu sanatçılar çok canlı renkler kullanmış, muhtemelen boyaları doğrudan tüpten sıkarak tuvale sürmüşlerdi; figürlerin etrafına genellikle kalın siyah çizgilerle kontur atılmıştı: İşte Picasso'nun iki pembe kadın figürü, siyah konturları ve erken dönem İspanyol heykellerini andıran fal taşı gibi açılmış gözleriyle Fovizmin bu ruhunu yansıtıyordu. Vahşi Hayvanlar'dan ikisi Henri Matisse ve André Derain'di. Ve sergideki sanatçıların hoşuna gitse de gitmese de, aynı abartılı üslupla (ne kadar vahşi, o kadar iyi) yapılmış eserleri sergileme stratejisi sanat dünyasında yeni bir şeylerin olduğunu gösteriyordu. İzleyicilerin dalga geçip gülmesi ise iyiye işaretti, çünkü bu sergilenen sanatın devrimci niteliğinin sahiciliğini kanıtlamış oluyordu. Nitekim bu bir gelenektir. 1863'te düzenlenen Salon'da, jürinin alışılmadık katılığı çok sayıda iyi eserin sergiye kabul edilmemesine neden olmuştu. Bunun üzerine İmparator Louis Napoléon, reddedilen sanatçıların, isterlerse eserlerini *Salon des Refusés*'de [Reddedilenler Salonu] sergileyebileceklerini buyurdu. Bekleneceği üzere Parisliler, aralarında Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği*'nin de bulunduğu resimlere kahkahalarla güldü. Yine 1863'de tamamlanıp aynı mekânda iki yıl sonra sergilenen *Olympia* da tepkiyle karşılandı. Modeli Victorine Meurant'ı çınlıçplak ve tüm güzelliğiyle, kirli ayaklarıyla ve boynunda bir kurdeleyle gösteriyordu. Sanki karşısındaki âlemcileri izlermiş gibi bakan Olympia'nın yanındaki siyah hizmetçinin kucağında hiç şüphesiz bir müdavimin gönderdiği çiçekler vardı. Claude Monet, Manet'nin ölümünden sonra *Olympia*'nın satın alınabilmesi için resmin hayranlarını biraraya getirdi, bu sayede *Olympia* ulusal bir zenginliğe dönüştü ve kaybolup gitmedi.

1905 sergisinde Matisse'in *Şapkalı Kadın* tablosunu, önceleri Matisse'in resim yapmayı bilmediğini düşünenlerden biri olan Amerikalı koleksiyoner Leo Stein'in –Gertrude'un değil(!)– satın almış

olması önemlidir. Leo'nun *Şapkalı Kadın* ile ilgili ilk izlenimleri şöyledir: "Göz kamaştırıcı ve etkileyici, ama gördüğüm en berbat boya sürme biçimi." John Cauman, bunun bir Amerikalı'ya satılan ilk Matisse tablosu olduğunu yazar. Model, Matisse'in karısıdır ve Matisse büyük ihtimalle karısının kuvvetli ve bağımsız karakterini gözler önüne sermek istemiştir. Bu resimde de, ressamın modelini gördüğü (yani bir fotoğrafta görüneceği) gibi değil, olduğu gibi resmettiği açıkça anlaşılıyor; bu da bizi resimde olan biteni yorumlamaya davet ediyor. Matisse, karısını görsel niteliklerle değil, birtakım kişisel özelliklere göre resmetmiştir. Dolayısıyla resim muhtemelen karısına duyduğu hayranlığı ifade ediyordu; resimde gördüklerimizle onun ne anlatmak istediğini anlamak ise bize düşüyordu. Bana kalırsa kadının karakterini yansıtan şey, şaşaalı şapkasıdır. Böyle bir şapka takan bir kadın tüm dikkatleri kendi üstüne çeker. Elbisesinin üstündeki renk oyunları da bu hissi iyice pekiştirir, çünkü burjuva kadınların giydiği klasik siyah elbiselerden son derece farklıdır. Arka plan ise elbisedeki renkleri yansıtan renk kümelerinden oluşur. Matisse, modelini bir odanın ya da bahçenin içinde göstermek yerine, Cézanne'dan alıntılıdığı, o dönem çok tartışmaya neden olan renk kümelerinden oluşan bir arka planın önünde resmetmiştir. Alberti'nin kriterlerinin dışında kalan her sanata olduğu gibi, Fransız halkı Matisse'in karısını resmetme biçimine de kahkahalarla gülerken tepki vermiştir. Matisse de önünde sonunda insandı ve yeteneğinden şüphe etmeye başlamıştı. Stein'lardan kabul görmek güvenini yeniden kazanmasını sağladı. Sanat sergilerinde yapılan satışlar, hiçbir zaman sadece para karşılığında sanattan ibaret değildir. Bilhassa Modernizmin erken dönemlerinde, para, satın alınmış sanatı yenmek için atılan kahkahalar karşısında sanatın zaferini simgelerdi.

Burada bir ara vererek Amerikalı şair Wallace Stevens'in "Mavi Gitarlı Adam" adlı şiirinden bir alıntı yapmak istiyorum; şairin incelediğimiz resimleri anladığına şüphe yok.

*Dediler ki "Mavi ya gitarın,
İşin aslını çalamazsın."*

*Adam dedi, "Değişiyor işin aslı
Terk ederken mavi gitarı."*

*O zaman dediler ki, "Çal yine de, sen çal,
Bir ezgi bizden öte, yine de biz olsun,*

*Mavi gitarda bir ezgi çal
İşin aslını anlatsın. '"*

İşte erken modernistlerin yaptığı tam olarak budur.

1910'da Amerikalı Arthur Dove, 1915'te *Siyah Kare* tablosunu yapan Süprematist Maleviç ile aynı dönemde soyut resimler yapmaya başlamıştı. Çünkü soyutlama, 1940'larda ve 1950'lerdeki ileri modernizm döneminde Soyut Ekspresyonistler (Soyut Dışavurumcular) olarak anılan New York Okulu sanatçılarına geldiği kadar erken modernizmin avangard sanatçılarına da çekici geliyordu.

Soyutlama ortaya çıkana kadar, tablolar aynı zamanda bir şeyin resmiydi. Uzun zaman boyunca resim ve tablo kelimelerini birbirinin yerine kullanmak mümkündü. Örneğin eleştirmen Clement Greenberg, sanki bir tablo, soyut da olsa bir şeyin resmi olmak zorundaymış gibi Soyut Ekspresyonist eserlerden "resim" diye bahseder. Halbuki bu bakış, tablo tanınabilir herhangi bir nesneyi resmetmediği zaman neyi konu alır sorusunu doğurur. Bu soruya genellikle sanatçının gözle görülür bir şeyden ziyade duygularını resmettiği yanıtı verilir. Greenberg'in rakibi eleştirmen Harold Rosenberg meşhur bir makalesinde, soyut ressamların tuval üzerinde tıpkı bir boğa güreşçisinin

* Wallace Stevens, *Mavi Gitarlı Adam*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1997. (ç.n.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

arenada gerçekleştirdiği gibi bir eylem icra ettiklerini ileri sürer. Bu durum Jackson Pollock'ın sopayla ya da fırçayla boya savurarak yaptığı yağlı boyalarındaki veya Willem de Kooning'in (1953'te yaptığı meşhur *Kadın* serisinde olduğu gibi, tablolarında yan yana gelerek genellikle bir figür oluşturan) kendine özgü şiddetli fırça darbelerindeki coşkuyu bir anlamda açıklar. Ama dönemin eleştiri düzeyinden dolayı Rosenberg'in teorisi "Kim duvarına eylem asar ki canım?" gibi nükteli yaklaşımlarla çürütülmüştür. Rosenberg'in bahsettiği ressamların fırça darbeleri, tıpkı tekerlek izlerinin yapılan frenin kalıntısı olması gibi eylemin kalıntısı olan izleri gösteriyordu.

1940'larda New York'ta iki tür soyutlama anlayışı vardı. Avrupalı soyutlama anlayışı, sanatçının soyutlamaya görsel gerçeklikten yola çıkarak ulaşmış olduğunu varsayıyordu. Dolayısıyla tablonun yüzeyinden gerçek dünyaya uzanan tür bir yol vardı; ama bu yol, tablonun yüzeyinin gerçekliğin yüzeyi diyebileceğimiz şeyle "eş olduğu" geleneksel yoldan farklıydı. Aslında bu anlayış da daha önce üzerinde durduğumuz, resme bakmayı pencereden dünyaya bakmaya benzeten Rönesans geleneğinden türetilmişti. Bu anlayışa göre, sanatçı konusuna sanki şeffaf bir yüzey aracılığıyla bakar ve gördüğü görsel uyaranlar dizilimini ahşap ya da tuval üzerinde yeniden yaratır. Soyutlama bu bağlantıyı kırmıştır. Artık tablonun yüzeyi tablonun konusunun göstereceği şeye yalnızca soyut olarak benzetmektedir. Ama yine de, tablonun konusundan gerçekliğe uzanan bir yol vardır; bu da soyutlamalara neden hâlâ "resim" dendiğini açıklıyor. Theo van Doesburg'un meşhur ve etkili bir dizi tablosu, Kübizmin dümdüz bir inek resminden yola çıkarak aynı konuyu artık bir ineğe hiç benzemeyecek şekilde nasıl soyutladığını evreler halinde gösterir. Minotauros'u şehvetle arzulayan ve bu yüzden çok güzel bir inek kılıfına giren Pasiphae, eğer van Doesburg'un en son tuvalindeki gibi görünüyorsa, yeryüzündeki hiçbir boğa onu seksi bir düve olarak algılamazdı. Nitekim inek ile tablo arasında gözle görülen herhangi bir benzerlik olmadığı gibi, serinin ilk ve son resimleri arasında da hiçbir benzerlik yoktur. Ama van Doesburg, soyut sanatın doğadan

–nesnel görsel gerçeklikten– yola çıkması gerektiğini anlatmaya çalışıyordu. O dönemde, soyutlamaya giden yol bir şekilde geometrikleştirmekten geçiyordu; modern neredeyse bu anlama geliyordu. Doğal soyutlamanın en önemli öncüsü ise Hans Hofmann oldu. Kışları Greenwich Village’da yazları da Cape Cod’daki Provincetown’da başarılı bir okul yöneten, sanatçı ve öğretmen Hofmann, Jackson Pollock’a soyutlamanın doğadan geldiğini söylediğinde, Pollock “Ben doğayım” diyerek karşılık vermişti. Aslında bu yaklaşım da Sürrealistlerin (Gerçeküstücüler) kullandığı anlamıyla otomatizm teorisine dayanıyordu. Bu teoriye göre, zihin ve hatta bilinçaltı, doğanın parçasıydı.

Hofmann gerçek-üstünü dayatan Sürrealizme şüpheci yaklaşıyordu. Gerçek-üstü, bilinçli zihinden *saklı* duran bir tür psikolojik gerçeklikti ve Sürrealistler, hakiki sanatın nihayetinde bu psikolojik gerçekliğe dayandığını düşünüyordu. Bu gerçekliğin temelinde doğa vardır ve doğanın psişik esasını ortaya çıkarmak, onun özüne girmek gerekir. Söz konusu bir birey olduğunda, onun psişik gerçekliğine verilen Freudyen ad *bilinçaltı katmanlarıdır*. Bilinçaltı katmanlarına ulaşabilmenin en temel yolu rüyalardan geçer – Freud rüyaları “bilinçaltına giden kraliyet yolu” diye adlandırır. Bilinçaltına giden diğer bir yol ise otomatik yazı ya da otomatik çizimdir – Robert Motherwell buna “karalama” adını takmıştır. Amerika’da soyutlama, Avrupa’daki soyutlamanın aksine, geometriye değil, bilinçli kontrolün askıya alındığı doğaçlamaya dayanır. Sanatçı, otomatik çizim veya yazı üzerinden iç benliğiyle bağ kurar.

Sürrealistler İkinci Dünya Savaşı sırasında New York’a sığınmıştı. André Breton’un büyüüne kapılan ve Salvador Dalí gibi hakikaten meşhur bir sanatçıyla tanışma fırsatı elde eden New Yorklu sanatçılar üzerinde Sürrealistlerin büyük etkisi oldu.

Breton 1924 senesinde yazdığı Birinci Sürrealist Manifesto’da Sürrealizmi metodolojik bir biçimde tanımlar. Sürrealizm “Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm[dir]. Aklın her

türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettirdiği[dir].” Breton’un bilinçaltını epistemolojik bir açıdan değerlendirdiğini vurgulamak önemli: Ona göre bilinçaltı, irtibatı kaybettiğimiz bir dünyanın (bize yalnızca rüyalarda görünen veya otomatik yazı ve çizimle içine girebildiğimiz muhteşem bir dünyadır bu) sırlarını açığa çıkaran bilişsel bir organ gibidir. Yani otomatizm bizi yalnızca bilinçaltına ulaştırmakla kalmaz, bilinçaltı aracılığıyla onun iletişim halinde olduğu dünyaya girebilmemizi, gerçeği aşip gerçek-üstüne erişmemizi sağlar. O dünya, bilinçaltının aracılığıyla, otomatik yazı ortamında sözcüklere dökülür. Otomatizm, mantık, hesaplama demektir; hatta kullanışlı bir tabirle, “yüksek beyin merkezlerinin” her tür fonksiyonunu devre dışı bırakmak anlamına gelir. Breton sanatla otomatizmi bir tutmayı zorunlu bulduğundan, tercih ettiği sanat, dilin önceden planlanmadan, kontrolsüzce, herhangi bir yön izlemeden ve sansüre maruz kalmadan sözcüklere dökülmesiydi: Spiritüalist dilde Kutsal Ruh’un karakterinin dile gelmesi sayılan bir tür “glosolali”^{***} gibi. Sürrealist tavrın içeriğinden olmasa da düşüncesinden son derece etkilenmiş olan ilk Soyut Ekspresyonistlerin kendilerini nesnel güçlerin dışarı fişkırdığı şamanlar gibi görmüş olmalarına şaşmamak gerek.

Ama New Yorklu sanatçılara en yakın sürrealist, otomatik çizim dersleri veren Şilili mimar ve ressam Roberto Matta olmuştur. Bu derslere katılanlar arasında Robert Motherwell, Arshile Gorky ve hatta Jackson Pollock da vardı. Motherwell, Matta’nın ressamlığına pek hayran sayılmazdı: “Bana göre [tabloları] yapmacık ve gösterişliydi, benim zevkime göre abartılı derecede göz yanılmasına dayanıyordu.” Ama renkli kuru boya desenlerini çok beğeniyordu: “Tablola-

* André Breton, “Sürrealist Manifesto”, çev. Kaya Özsezgin, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, haz. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 203. (ç.n.)

** Yunancada “konuşan dil” anlamına gelen sözcük. Kişinin dini ya da mistik bir dürtüyle anlamsız kelimeler sayıklaması ya da var olmayan bir dilde konuşmasını ifade eden fenomen. (ç.n.)

rı desenlerinin seviyesine ulaşamamıştır.” Ve boyaya kıyasla desen, “karalama”ya çok daha yatkındır: Ya da karalama boyayla yapılacaksa, boya resminin, tabiri caizse, yeniden keşfedilmesi gerekir. (Dalí muhteşem bir karalama tablo yapabiliirdi, ama onu karalarken hayal etmek zor). Motherwell, 1978’de Edward Henning’e yazdığı bir mektupta “Matta’yla temel bir ilke konusunda tartışırdık; o Sürrealist krallığı içten devirme arzusu duyuyordu, bense orijinal bir yaratıcı ilke arayışındaydım [...] Sürrealistlerin psişik otomatizm, Freudyenlerin de serbest çağrışım dediği bu ilkeyi, karalamanın kendine özgü formunda [arıyordum]” demiştir.

Motherwell “Amerikan Modernizmde eksik olan [...] orijinal yaratıcı ilke[dir]” görüşünü birçok kez dile getirmiştir. Bu ilke öyle bir şeydi ki, bir kez keşfedildikten sonra Amerikalı sanatçılar artık tamamen orijinal Modernist eserler üretebilecek; tanım gereği Modernist olan Avrupalı eserlere öykünerek Modernist olma çabasından ibaret bir Amerikan sanatı yapmaktan kurtulacaktı. Motherwell’in felsefi eğitimi ve duyarlılığı bu düşüncüyü kurgularken iyice ortaya çıkar. Motherwell, Barbaralee Diamonstein’la yaptığı bir söyleşide, “Amerika’daki sorun”un “bir üslup niteliği taşımayan, üslupsallık ya da dayatılmış bir estetik içermeyen yaratıcı bir ilke bulmak” olduğunu vurgulamıştı. Bunu bir sorun olarak gördüğünü, Gorky’yi düşünerek, en az iki yerde açıkça ifade etmişti. Diamonstein’a şöyle der: “Son derece yetenekli olan Gorky, önce Cézannevari bir dönemden geçmişti, 1940’larda ise modası geçmiş bir Picasso dönemi yaşıyordu. Oysa çok daha az yetenekli birçok Avrupalı, tabiri caizse, kendi ‘sesiyle’ konuşuyordu; çünkü onlar uluslararası Modernizmin canlı köklerine daha yakındı” (Gorky’nin bir roket gibi fırlayışa geçişi, Sürrealistler ve en önemlisi de Matta’yla kurduğu kişisel ilişkiler sayesinde gerçekleşmiştir hakikaten).

Motherwell, Matta’nın “Gorky’yi –bugünkü *Artforum*’un muadili bir Avrupa dergisi olan– *Cahiers d’art*’tan kopya resimler yapan bir sanatçıdan, tamamen kendi olgunlaşmasına yönelmiş bir sanatçıya

dönüştürdüğünü” söylemiştir. Dolayısıyla Gorky, orijinal yaratıcı ilkenin nelere kadir olduğunun bir örneğiydi. Motherwell, Henning’e “Amerikalı Modernist sanatçılar, bu yaratıcı ilke sayesinde Maniyeristliği (Üslupçuluğu) bırakabilirler” demiştir. Doğuştan gelen yeteneğinin farkına varmak, Gorky’yi modernist deyimler kullanan bir Maniyeristten orijinal bir sanatçıya dönüştürmüştür (ne yazık ki bunun karşılığında karısını Matta’ya kaptırmış ve akabinde intihar etmiştir). Psişik otomatizm neredeyse sihirli bir araç gibiydi, herkesin kendi özüne uygun sanatsal sahiciliğini bulmasını ve aynı zamanda modern olmasını sağlıyordu. Motherwell son olarak “ ‘Amerikalı’ olan, kendi yolunu çizecektir ve çok geçmeden çizmiştir de” demiştir.

Gorky, 1946’da, Amerikalı Agnes Magruder ile evliliğinin ilk senelerinde, karısını ve çocuklarını, karısının ailesinin Virginia’daki yazlık evine götürmüştü. Evin etrafındaki çayırda açan çiçekler, sanatçıya annesiyle beraber dini nedenlerden ötürü kaçmak zorunda kaldıkları anavatanı Türkiye’dekileri hatırlatır ve bu benzerlik onu derinden etkiler. Gorky sanatsal anlamda önce Paris Okulu’na, özellikle de Picasso’ya körü körüne bağlıydı: “Picasso damlatıyorsa, ben de damlatırım” demişti. Ama anavatanındakilere benzerliğiyle kendisini çok etkileyen o çayırları çizdi ve boyadı. Dolayısıyla aslında onun “orijinal yaratıcı ilke”si bir anlamda tam da Motherwell’in dediği gibi Türk-Amerikalı sayılırdı. Gorky, New York Okulu’nun ilk üyelerinden biri olmuştur.

Marcel Duchamp’ın Kübist bir gruba (Kübizmin yücelttiği matematik unsurunu son derece önemseyen bir gruptu bu) mensup ağabeyleri, 1912’de Paris’te düzenlenen kübist bir sergide yer alan bir resmini geri çekmesi için ona baskı yapmışlardı; çünkü Duchamp’ın tablosu sergiye uygun değildi. Aynı resim (*Merdivenden İnen Çıplak*, No. 2) 1913’te New York’ta düzenlenen Armory Show’da sergilenmiş ve onu Amerika’da meşhur etmişti. Sorun, Duchamp’ın çıplağın merdivenden iniş hareketini yakalamak için Kübist taktikler kullan-

miş olmasıydı; bu hareket saf Kübizmi lekeliyordu. Üst üste binen Kübist düzlemler resme hareket katmıştı. Ama hareket ve bilhassa hız Fütürizmin temel meseleleriydi. Kübistler bu yüzden kuramlarını dayatmaya, akımın sınırlarını cansiperane korumaya çalışıyordu. Amerika'daki eleştirmenler ise üst üste binen düzlemlere bayılmış, onları esprili bir ifadeyle "kiremit fabrikasındaki patlama"ya benzetmişlerdi. Amerika'nın Modernizmle tanışması *Merdivenden İnen Çıplak* ve Brancusi'nin *Matmazel Pogany* heykeli sayesinde gerçekleşti. Amerikan kahkahası, esprili de olsa, sanatsal yeniliği hedef alan Fransız kahkahasından çok farklıydı.

Kübizm ve Fovizmden sonraki senelerde, kendilerine özgü üslupları olan ve çoğu zaman da akımın desteklediği toplumsal ve politik hedefleri dillendiren manifestolar yazan birçok sanat akımı ortaya çıktı. Fütürizm, resim ve mimariyle faşizme destek veriyordu. Toplumsal Gerçekçilik, orak ve çekicinin izinden giderek endüstriyel ve tarımsal emeği yüceltiyordu; ama Rusya'da Kübo-Fütürizmi sanatın geleceği olarak görenler de yok değildi. Alberti kriterleri sanatın ne olduğunu tanımlamaktan çıkmış, artık diğerleri gibi bir akıma dönüşmüştü. Realizm (Gerçekçilik) olarak tanımlanan bu akımın öncüleri arasında, küratörlerinin soyut resmi yeğleyerek önyargılı davrandıklarına inandığı için Whitney Müzesi'ni protesto eden Edward Hopper da bulunuyordu. 1930'larda New York'ta birçok komünist ya da en azından Marksist sanatçı vardı; Gorky onların eserlerini "yoksullar için yapılmış kötü resimler" diyerek kınıyordu. Araştırmacılar beş yüzü aşkın manifesto yayımlandığını tespit etmiştir; ama her akımın bir manifestosu bulunmaz. Örneğin Fovist manifesto yoktur. Kübizm ve Fovizmden sonra ise Sürrealizm, Dada, Süprematizm, geometrik soyutlama, Soyut Ekspresyonizm, Japonya'da Gutai, (Greenberg'in desteklediği) renk alanı resmi, Pop-art, Minimalizm ve 1960'larda kavramsal sanat, Slovenya'da Irwin, SoHo'da Temellük Sanatı [*Appropriationism*] ve derken İngiltere'de Damien Hirst'ün öncülüğünde Genç Britanyalı Sanatçılar ve daha birçokları gelmişti.

Bu akımların çoğu, resimlerin pencereden görünenle eş olmasını öngören katı Albertiyen kuralları terk etmiştir, ayrıca on dokuzuncu yüzyılda gerekli görülen ilerlemeci anlayışa katkıda bulunmak gibi bir kaygı taşımazlar. Buna rağmen kullanılan malzemelerde bir değişiklik olmamıştır: yağlı boya, suluboya, (keşfedildikten sonra) akrilik boya, pastel; modelleme için kil, kalıp çıkarmak için alçı, döküm için bronz, oymacılık için ahşap ve türlü baskı resim eserler için kullanılan tahta kalıplar, bakır plakalar ve litografi taşları vs.

Yetmişlere damgasını vuran ve günümüze kadar uzanan en önemli değişiklik, sanatçıların geleneksel “sanatçı malzemelerinden” uzaklaşarak her tür şeyi, bilhassa gündelik hayatımızdan nesne ve maddeleri (fenomenoloji uzmanları buna *Lebenswelt* diyor) kullanmaya başlamaları oldu. Böylece çağdaş sanat felsefesinin en temel sorularından birini doğdu: Sanat ile sanat olmayan, ama pekâlâ sanat eseri olarak kullanılabilecek gerçek şeyler arasındaki fark nedir?

Bu fikir, Berkeley’deki sanat öğrencilerine (belki de felsefe öğrencileriydiler) gayri resmi bir seminer vermek için okula gittiğimde aklıma geldi. Binaya girdiğimde o sırada boyanmakta olan geniş bir sınıftan geçmiştım. Sınıfın içinde merdivenler, bezler, duvar boyası ve terebentin tenekeleri, fırçalar ve boya ruloları vardı. Bir an şunu düşündüm: Ya bu *Badana* adlı bir enstalasyon olsaydı? İsviçreli sanatçı ikilisi Fischli ve Weiss, İsviçre’de bir şehrin –Zürih olabilir– ana caddelerinden birindeki bir dükkânın vitrininde merdivenlerden, boya tenekelerinden, üstüne boya sıçramış bezler gibi malzemelerden oluşan bir enstalasyon yapmıştı gerçekten. Fischli ve Weiss’i bilenler, enstalasyonu kültürel bir nesne olarak görmeye gelmişti. Peki bu görüntü sanat değil de, öylesine bir (küçük harflerle) badana işi olsaydı, sanatseverler için nasıl bir anlam taşırdı acaba?

1970’lerde –Düsseldorf’ta öğretmenlik yapan– Alman guru Joseph Beuys, her şeyin sanat olabileceğini iddia etti. Hayvan yağıyla sanat yaptığı için, eserleri de bu iddiayı destekliyordu: Guggenheim Müzesi’ndeki bir sergisinde, ortada avluda küçük bir buzdağı boyu-

tunda bir hayvan yağı yığını bulunuyordu. İmzası niteliğindeki bir diğer malzeme de keçe battaniyelerdi. Bu iki malzemenin sanatçı için taşıdığı anlamın bir açıklaması –ya da bir efsanesi– vardı: İkinci Dünya Savaşı’nda savaş pilotluğu yaparken Kırım’da uçağı düştükten sonra Beuys’u bulan yöre halkı, onu sağlığına kavuşturmak için bedenini hayvan yağıyla kaplamış ve keçe battaniyelerle sarmıştı. Dolayısıyla bu iki malzeme –sıcaklık evrensel bir insani ihtiyaç olduğundan, yağlı boyanın asla sahip olamayacağı kadar fazla– anlamla yüklü simgelere dönüşmüşlerdi.

Robert Rauschenberg, 1955 senesinde Modern Sanat Müzesi’nde düzenlenen *On Altı Amerikalı* sergisinin kataloğunda “resim yapmak için bir çift çorap da en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur” diye yazmıştır. Rauschenberg, eserlerinde yorgan, Coca Cola şişeleri, araba lastikleri ve doldurulmuş hayvanlar kullanmıştır. Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dahil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır. Bizi günümüzde “sanat nedir” sorusunun tözüne götüren de budur. Fakat bu soruyu felsefi olarak değerlendirebilmem için öncelikle değinmem gereken birkaç konu daha var.

İlk olarak üzerinde durmak istediğim sanatçı, besteci John Cage. Cage, müzikal seslerin neden gamlardaki geleneksel notalarla sınırlı olduğu sorusunu ortaya atmıştı; zira işitsel dünya müzikal kompozisyonda hiç yer almayan seslerle doluydu. 29 Ağustos 1952’de Cage bu soruyu, New York, Woodstock’ta piyanist David Tudor’un çaldığı bir eserle ortaya attı.

Parçanın ismi “4’33”” [“4 dakika, 33 saniye”] idi; bu Cage’in belirlediği performans süresini işaret ediyordu. Parça farklı uzunluklardaki üç hareketten meydana geliyordu. Tudor parçanın başladığını belirtmek için piyanonun kapağını kapattı ve sonra hareketin süresini bir kronometreyle ölçtü. Hareket tamamlanınca piyanonun kapağını açtı. İkinci ve üçüncü seferlerde de aynı şeyi tekrar etti. Tek bir nota

çalmadı ancak parçayı tamamladıktan sonra öne eğilerek selam verdi. Cage gerekli olduğunu düşündüğü kadar çok nota kâğıdı kullanmıştı. Genellikle Cage'in izleyiciye, sessizliği dinlemeyi öğretmeye çalıştığı düşünülür, oysa onun amacı aslında bu değildir. O daha ziyade izleyicinin hayatın sesini dinlemesini ister: havlayan köpekler, ağlayan bebekler, gök gürültüsü ve şimşek, ağaçların içinden geçen rüzgâr, arabaların egzoz sesleri ve motorlarından çıkan gürültü. Bunlar neden müzik sayılmasın? Woodstock, Paris değildir tabii; ama konserden çıkan dinleyicilerin Parislilerden farkı yoktu. Kalabalık gruplar halinde konseri terk etmişlerdi. Ağızlarda "Cage çok ileri gitti" lafı dolaşıyordu.

Cage, Black Mountain Üniversitesi'nde öğretmenlik yapmıştı. Burada müthiş dansçı Merce Cunningham'la ve Rauschenberg'le tanışmıştı. Üçü de erken dönem avangard bir eser olan *Tiyatro Eseri*'ne dahil olmuşlar ve birbirlerini derinden etkilemişlerdi. Rauschenberg bembeyaz bir tuval boyamıştı. Cage bu resmi ışıkları ve gölgeleriyle –ya da karasineklerle– bir "iniş pisti"ne benzetmiştir. Aslında etraftaki gürültülerin dahil olduğu sessiz bir müzik parçası kavramına ilham veren işte bu beyaz resim olmuştur. Gürültüler müziğin parçası haline gelmişti.

Rauschenberg, eserlerinin içine kattığı nesnelerle 1950'lerin başında sanata gerçekliği dahil etmiş oldu. Tabii ayrıca, *Yatak* örneğinde olduğu gibi, kalınca sürülmüş boya, Rauschenberg'in eserleriyle New York Okulu'ndan çıkan eserler arasında bir bağ kurmuş oluyordu. Jasper Johns'un hedef tahtalarını, rakamları ve bayrakları kullanmasının nedeni bence bayrak resminin bir bayrak olması, rakam resminin bir rakam olması ve hedef tahtası resminin de bir hedef tahtası olmasıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan nesnenin sanat mı yoksa gerçeklik mi olduğu belirsizdir. Cy Twombly de, en azından erken dönem eserlerinde, çiziktirmelerin tözünü sanatının konusu haline getirmişti.

Yetmişlerin ortalarında sanat dünyasının sosyal yapısı değişti. Bir anda, gelecek vaat eden genç sanatçıları bulmaya yönelik organizasyonlar peyda oldu. Önde gelen galeriler bu sanatçılara kişisel sergiler açıyor ve genç sanatçıların eserleri yatırım amacıyla koleksiyonlara dahil ediliyordu. Geleceği belirleyen akımlar büyük ölçüde ortadan kayboldu ve onların yerini genç yetenek arayışı aldı. Yetmişlerin sonunda, gündelik hayattan mekânlar ve nesneler üreten sanatçı Robert Rahway Zakanitch, o dönem çok rağbet gören Minimalist estetiğe karşı bir akım başlatmak istediğinde, etrafındakilere bir akımın nasıl başlatılacağını sormuştu. Fikirlerine yakınlık besleyen pek çok sanatçı olduğu için Motif ve Dekorasyon akımı doğdu. Bence kayda değer en son akım buydu, en azından Amerika'da.

New Yorkluların sanatın nasıl bir yöne doğru ilerlediğini Whitney Bienalleri'nden öğrenmeyi nasıl da beklediğini anımsıyorum. Yıllarca bu konudaki otorite Greenberg'di. Ama 1984'e gelindiğinde, Greenberg'in saltanatı büyük ölçüde sona ermişti. Artık sanat akımları yerine, feminizm gibi politik hareketler eserlerini sergilemek için daha çok alan talep etmeye başlamıştı. Çokkültürcülük ise bir akımdan ziyade siyahların, Asyalıların, Kızılderililerin ve her iki cinsiyetten eşcinsellerin eserlerinin sergilenmesine imkân tanıyan küratoryal bir karardı. Sanat eleştirmenliğine başlamamdan bir sene önce düzenlenen 1983 Bienali'nde sergilenen eserler, bana kalırsa, sanat dünyasında sıkça kullanılan bir tabirle, yarının sanatını göstermiyordu; bu da yarın sanatı neler beklediği sorusunu doğuruyordu. Sanki artık "bir sonraki büyük yenilik" beklenmiyordu ve sanatsal öncü birlikler kendi beğeni ve fikirlerini yücelten, gün geçtikçe gücü artan küratörler tarafından biraraya getirilmiş, gelecek vaat eden ya da hâlihazırda tanınmış yetenekli bireylerden ibaretti.

Bu noktada sanat nedir sorusu, tarihin herhangi bir ânında olduğundan çok daha farklı bir mesele haline geldi. Bunun nedeni, bilhassa yirminci yüzyılın sonlarına doğru, sanatın özündeki hakikati gözler önüne sermeye başlamasıdır. Sanki sanat tarihi, yüzyıllarca

süren gelişimden sonra, nihayet kendi doğasını göstermeye başlamıştı. Hegel'in başyapıtı *Ruhun Fenomenolojisi*'nde, "Ruh" arayışının sonunda, nihayet ne olduğunu bulur. Hegel'in felsefesinde sanat, felsefe ve dinle beraber Ruh'un bileşenlerinden biridir. Benim şimdiye kadar yaptığım analiz bir bakıma (kitabın Almanca adını kullanacak olursak) *Phänomenologie des Geistes*'ten bir şeyler içeriyor. Modern sanat tarihinin izini, sonunda esas soruyu irdeleyebileceğim bir noktaya kadar kaba hatlarıyla çıkarmaya çalıştım. Sanata atfedilen anlamın içindeki bir şey, aslında sanatın ne olduğu sorusunu da yanıtlıyor.

Bu mesele üzerinde düşünülmesinde bana göre en büyük katkısı olan iki önemli sanatçıyı biraz incelemek istiyorum – 1915'te Marcel Duchamp ve 1964'te Andy Warhol. Her iki sanatçı da birer akımla ilişkilidi; Duchamp Dada'yla ve Warhol da Pop-art'la. Her iki akım da bir ölçüde felsefiydi, çünkü daha önceleri sanatın ayrılmaz parçaları kabul edilen koşulları sanat kavramından çıkarmışlardı. Duchamp Dadaist olduğundan, Dada ilkelerinin izinden gitmiş ve güzel sanat üretmeyi reddetmişti. Bunu politik nedenlerle, burjuvaziye saldırmak için yapmıştı. Çünkü Dadaistler, çoğu Dadaistin Zürih'e, ya da Duchamp'ın durumunda, Amerika savaşa girinceye dek 1915-17 yılları arasında Amerika'ya sığınmasına neden olan Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasından burjuvaziye sorumlu tutuyordu. Duchamp, Mona Lisa'nın bir kartpostalının üstüne bıyık çizerek güzel bir kadının meşhur portresini "çirkinleştirmişti". 1912'de (*Merdivenden İnen Çıplak, No. 2*'yi bir Kübizm sergisinden çekmeye zorlandığı sene) Duchamp, ressam Fernand Léger ve heykeltıraş Constantin Brancusi'yle beraber Paris dışındaki, havacılıkla ilgili bir sergiye gitmişti. *Marcel Duchamp* kitabında ve daha birçok kaynakta aktarıldığına göre, sanatçılar kendilerini büyük bir ahşap pervanenin önünde bulduklarında, Duchamp "Resim sanatının işi bitti" demiş ve

* Almancası *Geist* olan bu sözcük Türkçeye "ruh" olarak çevrilebileceği gibi, "zihin" ya da "tin" olarak da çevrilebilir. (e.n.)

pervaneyi göstererek “Bir pervaneden daha iyi bir şey kim yapabilir ki? Söylesene, sen yapabilir misin?” diye sormuştu. Pervane belki, Fütürist ressamların –ve Duchamp’ın– modernliğin simgesi olarak gördüğü hızı temsil ediyordu. Belki o dönem oldukça yeni olan uçuş olgusunu çağırıyordu. Belki de gücü. Bu olayla ilgili daha fazla yorum yapılmamıştı. Bir makine parçasının sanat eserine benzetildiği ya da onunla kıyaslandığı ilk yorumlardan biri budur.

Pervane her halükârda, Duchamp’ın “hazır-nesne” [*readymade*] diye adlandırdığı nesnelerin bir örneği değildi, olamazdı da. Duchamp “hazır-nesne” kelimesini bir giysi dükkânının vitrininde görmüştü. Terim burada “sipariş üzerine” [*made to order*] kavramının zıt anlamı olarak kullanılmaktaydı. Bu olay ise 1915’te, *Merdivenden İnen Çıplak, No.2* sayesinde çoktan meşhur olmuş bir adam olarak New York limanına vardığı sene gerçekleşmişti. Duchamp basınla yaptığı söyleşilerde, bu tablonun Avrupa resmi olduğunu ve Avrupa sanatının topyekûn “tükendiğini” söylüyor gibiydi. Muhabirlere, “Keşke Amerika yaptığı her şeyi Avrupa geleneğine dayandırmaya çalışmak yerine, Avrupa sanatının bittiğini –öldüğünü– ve geleceğin sanatının ülkesinin Amerika olduğunu anlayabilse. [...] Şu gökdelenlere baksanıza!” demiştir. Gökdelenlere daha sonra, köprüleri ve Amerikan sıhhi tesisatını da ekleyerek dillere düşmüştü.

Duchamp’ın Columbus Caddesi’ndeki bir hırdavatçıdan satın aldığı kar küreğini hamisi Walter Arensberg’ün evine kadar omzunda taşıması da yine 1915’e rastlar. Kar küreğine “Kol kırılması olasılığına karşı” adını takmış ve bu sözleri küreğin sapına özenle yazmıştır. Yıllar sonra New York’ta, Modern Sanat Müzesi’nde yaptığı “‘Hazır-Nesne’ Konusunda” başlıklı konuşmasında şöyle der: “Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; bu ‘hazır-nesnelerin’ seçimini ben kesinlikle estetik beğeniye göre yapmadım. Bu seçim, iyi ya da kötü beğenin tam bir yokluğuyla [...] aslında tam bir uyusukluk olgusuyla aynı zamanda bir görsel kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti.” Duchamp kendisinin “retinal sanat” olarak

adlandırdığı, göze hitap etmeye yönelik sanata karşı derin bir tiksinti duyuyordu. Ona göre Courbet'den sonra yapılan sanatın çoğu retinaldi. Ancak, dinsel sanat, felsefi sanat gibi başka sanat biçimleri de vardı; bu tür sanatlar göze hitap etmekten ziyade düşünce biçimimizi derinleştirmekle ilgiliydiler.

Tarihe dikkat edin: 1915. Bu, Birinci Dünya Savaşı'nın –savaşların sona ermesi için çıkan savaşın– ikinci senesiydi ve Duchamp, bir Dadaist olarak üzerine düşeni güzelliği aşağılayarak yapıyordu. Ama “beğeni”ye saldırırken aslında Immanuel Kant, David Hume gibi filozofların ve William Hogarth gibi sanatçıların estetik kuramlarının temelindeki kavramı sorgulamaya açmış oluyordu. Bunun dışında, Duchamp'ın yirmi hazır-nesnesinin her biri, Lebenswelt'ten alınan bir nesneyi sanat eseri statüsüne taşımıştır ve bu durum, el becerisiyle ilgili her şeyin, dokunuşun ve her şeyin ötesinde sanatçının gözü olgusunun sanat kavramından çıkarılması anlamına gelir. Sonuç olarak, Dada'nın güzelliği aşağılayarak, savaşa girme kararıyla milyonlarca gencin Avrupa'nın muharebe meydanlarında ölüm fermanını imzalayan burjuvaziyi cezalandırmasının ötesinde bir hareket söz konusudur. Dolayısıyla hazır-nesne bir espriden çok daha fazlasıdır. Duchamp'ın “Bütün eserlerim içinde aklıma gelen en önemli fikrin, hazır-nesne kavramı olduğunu sanıyorum” demiş olmasına şaşmamak gerek. Benim gibi sanatın tanımıyla uğraşan filozoflar için bu yaklaşım beraberrinde sorunlar getirdi elbette. Sanatın sınırları nerededir? Eğer her şey sanat olabiliyorsa, sanatı diğer her şeyden ayıran nedir? Elimizde pek de teselli edici olmayan tek bir yanıt var: Her şeyin sanat *olabilmesi*, her şeyin sanat *olduğu* anlamına gelmiyor. Duchamp, Platon'dan günümüze neredeyse tüm estetik tarihini reddetmeyi başarmıştır.

En meşhur hazır-nesne pisuardır. Pisuar, sırtüstü yatırılmıştır ve kenarında sahte bir “R. Mutt 1917” imzası vardır. 1917, Amerika'nın savaşa girdiği ve Alfred Stieglitz'in galeri 291'i (galeri, ismini bulunduğu New York, Beşinci Cadde'deki kapı numarasından alır) kapattığı senedir. Duchamp'ın pisuarı Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin

düzenlediği sergiye göndermesinin temel nedeni, organizasyonu zor duruma düşürmek olabilir. Zira sergi politikasına göre, katılım ücretini ödeyen her sanatçı istediği eserini sergileyebilirdi ve kimseye ödül verilmeyecekti. Nitekim üyelerinin Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olması koşulu aramayan Fransız Bağımsız Sanatçılar Derneği de bu şekilde işliyordu. Bilindiği gibi, Dernek, Duchamp'ın ironik bir tarzda *Çeşme* adını taktığı eseri reddetmeyi yine de başarmıştır. Kurul başkanı pisuarın reddedilme kararını, sanat eseri olan şeylerin sergileneceğini söyleyerek gerekçelendirmiştir – ama pisuar sanat eseri değil, bir tesisat parçasıdır.

Galeri 291, o dönem, modern sanata ağırlık veren önde gelen galerilerden biriydi; John Marin, Marsden Hartley, Charles Demuth ve Stieglitz'in karısı Georgia O'Keeffe gibi sanatçıların eserlerini sergiliyordu. Stieglitz de sanatçıydı; eğer fotoğraflar sanat eseri sayılabilirse, onunkiler kesinlikle öyleydi. Ama o yıllarda fotoğrafın sanat olup olmadığı son derece tartışmaya açık bir konuydu. Duchamp'ın hamileri belki tam da bu sebeple, hazır-nesnenin fotoğrafını Stieglitz'in çekmesini isteyerek onu 291'e götürmüşlerdi. Stieglitz fotoğrafı, bir sanat eseriymişçesine sepya çekmiş, pisuarı sanki bir heykel gibi göstererek Marsden Hartley'nin bir tablosunun altına yerleştirmişti. Duchamp'ın yassı sırtlı Bedfordshire model pisuarı, tesisat malzemeleri satan bir dükkânın vitrininde gördüğü söylenir. İşin ilginç yanı, Mott Dövme Demir İşleri (bkz. *Mutt Dövme Demir İşleri*) tarafından imal edilmiş gibi görünen bu model, sanki yeryüzünden silinmiş gibidir. Modern Sanat Müzesi bile, Duchamp'ın büyük çaplı bir sergisi için aradığında bu modeli bulamamıştır. Yine de pisuarın en azından neye benzediğini biliyoruz. Gider delikleri alt tarafta kalacak şekilde sırtüstü duran pisuar, erkeğin konforu için tasarlanmış bir nesne olup, misyoner pozisyonunda alttaki yerini alan bir kadını andırır. Duchamp, eğer mümkünse, cinsel gönderme yapma fırsatını asla kaçırmazdı. Eserleri felsefi anlamda çok zengindir, bilhassa yüzyıllardır sanat kavramına ait olduğu düşünülen güzele yaklaşımından ötürü.

Ne de olsa on yedinci yüzyıldan itibaren sanatçı mezun eden kurumların çoğunun adında “güzel” kelimesi bulunuyordu: Güzel sanatlar (*beaux arts, bellas artes, vb.*). Bir şeyin güzel olmadan da sanat olabileceği düşüncesi, yirminci yüzyılda felsefeye yapılmış en önemli katkılardan biridir. Arsenberg “Bay Mutt’un” pisuarının reddedilmesine karar verilen toplantıda Duchamp’ı savunmuştur: “İşlevsel amacından sıyrılmış, hoş bir form ortaya çıkarılmış; dolayısıyla bu adamın estetik bir katkıda bulunduğu gayet açık”. Aslında Duchamp’ın sağladığı katkı, estetikten arındırılmış bir sanat eseri ortaya koymaktır. Duchamp, kısa süreli bir yayın olan *The Blind Man*’in “The Blind Man Balosu” ilanıyla birlikte yayımlanan sayısına “Richard Mutt Meselesi” başlıklı bir yazı göndermiştir: “Bu çeşmeyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmadığının hiçbir önemi yok. Onu o SEÇTİ. Gündelik hayattan alelade bir nesneyi öyle bir şekilde koydu ki, nesne işlevsel anlamını yitirdi, yeni bir başlık ve yeni bir bakış açısı kazandı: O nesne için yeni bir düşünce yarattı”. Metnini şu sözlerle bitirir: “Tesisat konusuna gelince [...] Amerika’nın ürettiği yegâne sanat eserleri sıhhi tesisatları ve köprüleridir.” Gökdelenler gibi, bunlar da iyi, faydalı şeylerdir. Tüm bunlar, Arensberg’in savunduğunun tersine, estetik katkı sağlamazlar. Pisuarı sırtüstü yatırmak “işlevsel anlamın yitirilmesini” kesinleştirmek içindir.

Andy Warhol’un sanatın tanımına sağladığı katkı bir metinle değil, kayda değer bir heykeller bütünü aracılığıyla olmuştur. 1963’te Gümüş Fabrikası’nı aldıktan sonra gerçekleştirdiği ilk projesi olan bu heykeller, 1964 baharında, bugün Whitney Sanat Müzesi’nin 74. Cadde üstündeki giriş alanı olarak kullanılan Stable Gallery’de sergilenmişti. *Brillo Kutusu*, bize iki dille –yani sanatın dili ve gerçekliğin diliyle– iştigal etme imkânı sunduğu için bir tür felsefi Rosetta Taşı’na dönüşmüştür. *Sıradan Olanın Başkalaşımı*’nda geliştirdiğim kısmi sanat tanımı, bu kayda değer nesnenin doğurduğu sorular üzerine düşünmem sonucunda ortaya çıkmıştı.

Warhol Çağı olarak adlandırabileceğimiz dönemden önce, Amerika'nın önde gelen estetikçileri, Ludwig Wittgenstein'in *felsefi Soruşturmalar*'ındaki meşhur analizin çok fazla etkisi altındaydı. Wittgenstein'in ileri sürdüğü düşüncelerin, felsefi tanım arayışına şiddetli bir saldırı niteliğinde olduğu söylenebilir. Felsefi tanım arayışı felsefeye Sokrates'in getirdiği bir mefhumdur – en azından Platon diyaloglarında Sokrates'i bize böyle anlatır. Diyaloglarda Sokrates genellikle Atinalı türlü gruplarla tartışma halindedir. Hep birlikte adalet, bilgi, cesaret, sanat, vb. gibi bu kültürde yaşayan herkesin nasıl kullanılacağını bildiği kavramlara değinirler (gerçi Yunanlıların sanat için ayrı bir kelimeleri yoktu). Antik Yunan'da sözlük olsaydı bu sözcüklerin tanımları sözlükte olabilirdi; ama muhtemelen kimse onlara bakması gerekmezdi, çünkü Sokrates'in ilgisini çeken terimler, zaten gündelik konuşma dilinde herkes tarafından kullanılıyordu. İdeal bir toplum üzerine olan *Devlet* diyalogunda, konu doğrudur. Sokrates, Cephalus adında yaşlı bir tacir ona göre doğruluğun ne olduğunu sorar. Cephalus namuslu bir tacir yakışacak şekilde, kişinin borçlarını ödemesi ve verdiği sözleri tutmasıdır, diye yanıt verir. Sokrates bunun üzerine bir karşı örnek sunar. Akli dengesini yitirmiş bir adama silahını geri vermek doğru mudur? Evet, silah onundur ve silahını almak onun hakkıdır. Ama silahlar tehlikelidir ve silahı geri verilirse, silah sahibinin onu doğru zamanda kullanıp kullanmayacağından emin olmak mümkün değildir. Diyalogun formatı, tez, onu takip eden bir antitez ve tezin, bu antitez ışığında, katılımcılar daha ileri gidemeyinceye dek gözden geçirilmesi üzerine kurulmuştur. *Theatetus*'ta, Sokrates ile yetenekli genç bir matematikçi, bilgiyi hakiki inanç olarak tanımlarlar, gerçi bilginin bundan daha kapsamlı olduğunun farkındadırlar. Epistemologlar yakın zamanda yeni koşullar eklemiştir, ancak henüz kimse bu konunun tamamen açıklığa kavuştuğunu düşünmüyor. Sokrates, *Devlet*'in Onuncu Kitap'ında sanatı taklit olarak tanımlar ki bu, Yunan heykelleri için kesinlikle geçerlidir. Sokrates her zamanki gibi bir karşı örnek arar ve çabucak bir tane bulur: Hiçbir çaba harcamadan bize yansımaları

gösteren ve bunu herhangi birinin çizebileceğinden çok daha iyi yapan ayna...

Herkesin, doğruluğun ya da bilginin ne olduğuna dair genel bir fikri vardır. *Theaetetus*'ta bilginin tanımı iki koşuldan oluşur, ama daha fazla koşul olup olmadığını araştırmak epistemolojinin en önemli görevidir. Sokrates'in sanat tanımı, yirminci yüzyılda soyutlama ve ardından hazır-nesnelerin devreye girmesiyle tamamen çöker. Hiç şüphesiz, Batı'daki sanat eserlerinin çoğu, Yunancadan türetilmiş bir sözcük kullanacak olursak, mimetiktir ve Batılı sanatçılar bu konuda zamanla ustalaşmıştır. Fotoğraf makinesi icat edildikten ancak uzun seneler sonra, insan yüzünü gerçekte olduğu gibi gösterebilecek düzeye ulaşabilmiştir, yine de fotoğraf ilk taklit denemelerini (örneğin Giotto ve Cimabue'ninkileri) geçersiz kılmamıştır. Ne var ki, Modern ve çağdaş sanat karşı-örneklerle dolu olduğu için taklit artık sanatın tanımının bir parçası olamaz. Ama elbette kimseden iki bin yıl sonra sanatın nasıl olacağını bilmesi beklenemez! Ancak sanat bir sona ulaşırsa bu mümkün olabilir. Ne kadar keskin zekâlı olursa olsun, Sokrates'in sanatın geleceğiyle ilgili söyleyebileceği pek az şey vardır. Sanki o, en azından sanat söz konusu olduğunda, her şeyin aynı şekilde devam edeceğini hayal etmiştir. Gelgelelim, soyutlama ve hazır-nesneler, sanata bir tanım bulunmasını daha da zorlaştırmıştır. "Sanat nedir?" sorusu işte bu yüzden artık çok daha sık ve çok daha hararetle soruluyor. Taklidin güzel yanı, Sokrates'in sanat tanımını sunduğu kültürdeki gibi kişilerin çoğunun neyin sanat olduğunu ayırt edebilmelerini sağlamasıydı. Peki, acaba tanımlar ne kadar faydalı? Wittgenstein tanımların, onlarsız da yapabileceğimiz için gereksiz olduğunu gösteren bir örnek sunar: *Oyun* kavramı.

Genellikle nelerin oyun olduğunu ayırt edebiliriz. Ama seksek, poker, kutu kutu pense, mikado, şişe çevirmece, saklambaç, yakartop gibi sayısız oyunun geniş yelpazesi göz önüne alındığında, hepsini birleştiren ortak noktanın ne olduğunu söylemek zordur. Dolayısıyla oyunu tanımlamak da güçtür, oysa çocuklar neyin oyun olduğunu an-

lamakta ve farklı oyunlar oynamakta neredeyse hiç güçlük çekmezler. Oyunun ciddi olmadığını, eğlenceli olduğunu söyleyenler çıkabilir. Fakat bu tanımın bir parçası olamaz, çünkü çoğu kişi takımları kaybettiğinde isyan çıkarır. “Bu sadece bir oyundu” dememiz, onları avutmaz. Sonuç olarak elimizde bir tanım yok; zaten Wittgenstein’a göre, bir tanımımızın olması pek de işimize yaramayacaktır. Yapabileceğimiz en iyi şey *ailevi benzerlik* bulmaktır. Lakin bir çocuk babasının burnunu ve annesinin gözlerini almış olabilir. Ya da bir küme hayal edebiliriz: *a, b, c, d*. Ama *a*’nın *b*’ye, *b*’nin *c*’ye, *c*’nin de *d*’ye benzediği, *a*’nın *d*’ye benziyor olduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla tanımın dayanabileceği, her şeyi kapsayacak tek bir nitelik yoktur. Wittgenstein’ın takipçileri, oyunların ortak bir niteliği olmamasını çok ilginç bulmuştur! Filozoflar bu konunun üzerine daha fazla gitmemiştir.

1956’da sanat eseri paradigmasını oyun paradigmasıyla değiştirmek için çaba sarf ediliyordu. Morris Weitz’in “sanat”ın *açık bir kavram* olduğunu öne süren “Estetikte Teorinin Rolü” adlı önemli makalesi yayımlandı. Ansiklopedik müzelerdeki nesnelerin muazzam çeşitliliği düşünülürse bu ilk bakışta doğru gibi görülebilir. Weitz örnek olarak nispeten daha az çetin sayılabilecek romanları kullanmıştır. Jane Austen’in romanlarıyla James Joyce’unkiler arasında dağlar kadar fark vardır, ama Manet’den Picasso’nun *Avignon’lu Kadınlar*’ına kadar geçirilen değişimler göz önüne alındığında, aslında görsel sanatlar tarihinin çok daha açık olduğu düşünülebilir. Üstelik görsel sanatlarda, farklı kültürlerden çıkan türlü sanat gelenekleri de, dünyadaki tüm sanat eserlerinin oluşturduğu ve benim *Sanat Dünyası* olarak tanımladığım alanda yer almaya gün geçtikçe daha çok hak kazanır. Müze alımlarındaki değişimlerin ışığı altında, bir nesnenin sanat eseri sayılabilmesi için ne tür bir ayrıcalığa sahip olması gerekir? Bir şey Sanat Dünyası’nın parçası olmaya nasıl hak kazanır? Uzun yıllar boyunca, ABD’de siyahların ve kadınların oy kullanması yasaktı, dolayısıyla onlar bu haklarından mahrum edilmişlerdi. Hiç şüphesiz, buna gerekçe olarak onların aşağı konumlarına dair yay-

gın inanç gösterilmişti. Oysa bunun asıl sebebi ırkçılık ve cinsiyet ayrımcılığıydı. Daha sonra beyazlar tarafından kışkırtılan siyahlar, diğer siyahların yurttaşlık haklarını talep etmelerine yardımcı olmayı başardı. Tüm dünyada televizyonlardan izlenen dehşet, ABD'nin güneyindeki direnişin büyük çapta sonlanmasını sağladı. 2008'e gelindiğinde ise Demokratların başkan adayı seçimlerinde çekişme, siyah bir adam ile bir kadın arasında yaşanıyordu. Irk ve cinsiyet zaman içinde yasal olarak anlamsız hâle geldi.

Altmışlı yıllarda, filozof George Dickie, Sanatın Kurumsal Teorisi olarak bilinen bir teori ortaya attı. Bu teori Weitz'inkini neredeyse alt etti. Dickie teorisine getirilen eleştirilere yanıt olarak kurumsalcılığın türlü versiyonlarını geliştirdi; ama temel olarak, sanatın ne olduğunu belirleyenin tamamen Sanat Dünyası olduğunu savunuyordu. Ancak, Dickie'nin Sanat Dünyası tanımı benimkinden farklıdır. Dickie'ye göre Sanat Dünyası, küratörlerden, koleksiyonculardan, sanat eleştirmenlerinden, (pek tabii ki) sanatçılardan ve hayatları bir şekilde sanatla bağlantılı kişilerden oluşan bir tür sosyal ağdır. Bu teoriye göre bir şey eğer Sanat Dünyası öyle buyuruyorsa sanat eseridir. Duchamp'a göre ise bir tesisat parçası olan pisuarı sanat eserine dönüştüren, Bay Mutt'un onu sırtüstü yatırmayı seçmesidir. Sanat Dünyası üyelerinin bir şeyin sanat olduğuna karar vermesinin arkasında da bir mantık olmalıdır, elbette. Arensberg, Duchamp'ın pisuarın güzelliğine dikkat çekmeyi arzuladığını düşünmüştü. Başka biri de, pisuarı sırtüstü yatırma nedeninin, gider deliklerini alt kısma alarak kadınsal idrar çıkışını çağrıştırmak istediğini, sanatçının bu yolla erotik bir gönderme yaptığını iddia etmiş olabilirdi. Dickie'nin fikri bir tür şövalyelik gibidir. Önüne gelen insanları şövalye yapamaz, ancak krallar ve kraliçeler buna kadirdir. Şövalye ilan edilen kişi önce diz çöker; nişanla onurlandırıldıktan sonra da ayağa kalkar. Ama bu durumda bile, şövalye ilan edilebilmenin birtakım koşulları vardır: Ejderhalar katledilmiştir, genç kızlar ölümden kurtarılmıştır, vesaire. Kafayı üşütmüş bir kral, pekâlâ atına da şövalyelik unvanı verebilir. Çünkü böyle bir yetkisi vardır. Üstelik buna gerekçe olarak atın sahibini tehlikeler-

den kurtardığını gösterebilir. Platon'un *Euthyphro* adlı diyalogunda, Sokrates bir tür rahiple şiddetli bir tartışmaya girer. Rahip tanrıların insanları sevdiği bilgisine dayanarak kendisinin neyin doğru olduğunu bilebileceğini iddia eder. Sokrates ona şu sorularla karşılık verir: Acaba tanrılar insanları doğru oldukları için mi seviyordur, yoksa insanlar tanrılar onları sevdiği için mi doğrudur? Eğer tanrılar insanları doğru oldukları için seviyorsa, neyin doğru olduğunu biz de tanrılar kadar bilebiliriz. Ama eğer insanlar, yalnızca tanrılar onları sevdiği için doğruysa, neden onların hakikaten doğru olduğunu kabul edecekmişiz ki? Bir keresinde bir grup gümrük memuru, Kanada Ulusal Müzeleri müdürünü arayıp hazır-nesnelerin heykel olup olmadığını sormuştur; çünkü memurlara göre bu konunun uzmanı odur. Müdür, onların kesinlikle heykel olmadıklarını belirtmiştir. Onun Sanat Dünyası'nın bir üyesi olması hükmünün geçerli olduğu anlamına gelmez. Sonuç olarak, Sanatın Kurumsal Teorisi'nin kabul edilebilmesi için çözümlenmesi gereken birtakım sorunlar vardır.

Yeniden Weitz'in teorisine dönecek olursak, 1956'nın sanat üzerine teori üretmek için pek uygun bir sene olmadığını söyleyebiliriz. 1956, Soyut Ekspresyonizmin başarısının doruğa ulaştığı seneydi. Ancak altmışlarda her şey değişti; Pop-art, Minimalizm ve Kavramsal Sanatla beraber daha öncekilere hiç benzemeyen sanat eserleri ortaya çıktı. Ressam Barnett Newman, heykeli, bir tabloyu daha iyi görebilmek için geri geri gittiğinizde çarptığınız şeydir, diye tanımlamıştı. Gelgelelim yetmişlerin başında, Eva Hesse'den başlayarak, heykelde çığır açan yenilikler yaşandı. Ardından Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Richard Serra, Sol Lewitt ve Charles Simonds geldi. Matta-Clark konutları kesti, Smithson *Jetty Spirali*'ni yaptı; Serra, Leo Castelli'nin deposunun zeminini ve duvarlarını külçe dökümü için kalıp olarak kullandı; Lewitt cüruf briketleriyle anıtlar yaptı ve Simonds ise sonradan SoHo olacak muhitteki binaların çatlaklarına kilden küçük konutlar kondurdu; bu yerlerde "Minik İnsanlar"ın yaşadığını iddia etti.

Weitz ve onu destekleyenler, altmışlar ve yetmişlerde üretilen eserlerin, sanatın açık bir kavram olduğu fikrini (bu fikir anti-özcülük [*anti-essentialism*] olarak da bilinir) daha da geçerli kıldığını savunabilir. Bense özcüyüm. Sanat tarihinin mantığının, sanatı hakikaten açık bir kavrammış gibi gösterdiğini düşünüyorum: Yunan sanatı mimetik olsa da Romanesk sanat pek mimetik sayılmazdı. Soyutlama, taklidin sanatın özüne ait olmadığını kanıtladı, ama soyutlama da bu öze ait olamaz. Bu öze gerçekten neyin ait olduğunu, neyin olmadığını bilmiyoruz. Ben Warhol'un, ilk sanat yapıldığı günden bu yana sanatın özüne ait olabilecek bir şeyi görmemizi sağladığına inanıyorum. Esas sorun, filozofların ortak bir görsel nitelikler dizisi bulamadıkları için sanatın açık bir kavram olduğuna karar vermiş olmalarıdır. Bana kalırsa filozoflar bir noktada bu konunun üzerine gitmeyi bıraktı; çünkü ben sanat eserlerinin doğasında var olan, dolayısıyla sanatın tanımına ait olan en az iki nitelik sayabilirim. Tek yapmamız gereken aramayı sürdürmek ve tüm sanat eserleri için geçerli olacak ortak bir nitelik bulmak. Wittgenstein döneminde, hangi yaratıların sanat eseri olduğunu ayırt etme konusunda filozoflar kendilerine pek güveniyordu. Neyin sanat olduğunu ayırt etmek, aslında onları pek de anlamamak demektir. Halbuki onları sanat eseri olarak ele almak ve onlara *sanat eleştirmenlerinin* yaklaştığı gibi yaklaşmak gerekir. İhtiyacınız olan açık bir kavramdan ziyade, açık fikirliliktir.

Stable Gallery [Galeri Ahır], beyaz taşın şık bir şehir evinin giriş katında yer alıyordu, girişi siyah beyaz mermer karolarla kaplıydı ve içeride üst kata uzanan parlak pirinç kaplama tırabzanlı döner bir merdiven vardı. Galeriyi sol tarafta, maun ağacından heybetli bir kapının arkasındaydı. Stable Gallery, daha önce gerçek bir ahırın içindeydi, adını da buradan almıştı; fakat artık bir ahırla uzaktan yakından ilgisi kalmamıştı. Gerçekten New York'un en güzel galerilerinden biriydi. Warhol'un sergisi için içeri girdiğinizde, yanlış bir yere geldiğiniz izlenimine kapılıyordunuz. İçerisi bir süpermarket deposundan

farksızdı. Tüm mobilyalar kaldırılmıştı, her yerde itinayla yerleştirilmiş sıra sıra kutular vardı: Brillo, Kellogg's, Del Monte, Heinz, vb. Galeriden kutu satın alan şanslı izleyiciler, ellerinde torbaya sarılmış kutularla sokakta yürürken herkesin dikkatini çekiyordu.

Kutular, gerçek kutulara Andy ve yardımcılarının benzetebildiği kadar çok benziyordu. Andy'nin yönlendirmesiyle bir marangozhane de üretilmişlerdi. Gerçek karton kutuların fotoğrafları çekilmişti ve daha sonra üretilen kutuların üstüne markalar şablonla geçirilmişti. Warhol'un asistanı Gerard Malanga'nın söylediği gibi üç boyutlu fotoğraflara benzemişlerdi. Nadiren oraya buraya sıçramış boya damlaları olmasa, Warhol'un kutuları gerçek kutuların tıpatıp aynısıydı (öte yandan Brillo kutusunun aslı, ikinci nesil Soyut Ekspresyonist ressam James Harvey'in tasarımıydı). Bu eserin amacı sanatla gerçeklik arasındaki algısal farkları ortadan kaldırmaktı. Fred McDarrah'nın çektiği şahane bir fotoğraf, kutularının arasında Andy'yi gösterir; süpermarketin depo görevlisi gibi bir hali vardır, solgun yüzüyle bize bakar. Sıçramış boya damlaları zaten pek görünmüyordu, ama görünseydi de kimsenin dikkatini çekmezdi.

O zaman yanıtlamamız gereken soru şudur: Andy'nin Fabrika'sından çıkan kutuların, gerçek fabrika imalatı kutulardan farkı nedir? Hangi ayrıştırıcı görsel nitelikler onları birbirinden farklı kılar? Fabrika'dan çıkan kutular ahşaptı, fabrika imalatı kutular ise sıkıştırılmış mukavvadan yapılmıştı. Ama bunun tersi de olabilirdi. Fabrika'dan çıkan kutular beyaza boyanmıştı, desen kutunun dört yüzüne ve kapak kısmına şablonla uygulanmıştı; fakat fabrika imalatı kutuların da çoğu zaten böyleydi. Fabrika'dan çıkan diğer bazı kutular logonun dışında boyanmamıştı – sıkıştırılmış mukavvanın kendi renginde, kahverengi bırakılmışlardı. Ticari kutuların içinde bulaşık süngeri vardı, Andy'nin kutularıysa boştu. Ne var ki, Andy kutularını bulaşık süngeriyle doldurmuş olsa da onunkiler yine sanat olurdu. Sanat Dünyası'nın üyeleri hangilerinin sanat olduğunu ayırt edebilir miydi? Olabilir – ama sadece tahmin yürüterek. Kutular, dışarıdan bakıldığında birbirinin tamamen aynısıydı.

Bana kalırsa, gözle görülür hiçbir fark olmadığına göre mutlaka *görünmez* farklar olması gerekiyordu – söz konusu görünmezlik, Brillo kutularının içindeki Brillo süngerleri anlamında değil, daimi olarak *görünmez* kalan nitelikler anlamındadır. Ben doğaları gereği görünmez olan iki nitelik öne sürmüştüm. Sanat felsefesiyle ilgili ilk kitabımda sanat eserlerinin bir şey *hakkında* olduğunu öne sürmüş ve buna bağlı olarak sanat eserlerinin anlamı olduğuna karar vermiştim. Bir şeyden anlam çıkarabiliriz ya da anlamları idrak edebiliriz, fakat anlamlar hiçbir şekilde maddesel değildir. Daha sonra, öznel ve yüklemli tümcelerin tersine nesnelerin taşıdığı anlamları *cisimleştirdiği*ni düşündüm. Sonuç olarak sanat eserlerinin *cisimleşmiş anlamlar* olduğunu iddia ettim. Dille uğraşan çoğu filozof, en çok anlambilim üzerinde duruyor ve nesne yüklemnin faaliyet alanına düşecek şekilde cümleyi inceliyor. Wittgenstein ise bir istisnadır; muhteşem kitabı *Tractatus Logico-Philosophicus*’ta, tümcelerin birer resim olduğu, dünyanın da resimsel tümcelerin birbiriyle eşleşebildiği olgulardan meydana geldiği tezini savunur; ancak eşleşmemeleri halinde ne olacağı sorusunu yanıtsız bırakır. *Tractatus* şu cümleyle başlar: “Dünya olguların toplamıdır, şeylerin değil.” Anlambilim “düzanlam” ya da “kaplam” gibi dışsal ilişkiler kullanır. Ama sanatın dayandığı ilişkinin türü içseldir. Sanat nesnesi anlamı bütünüyle veya kısmen *cisimleştirir*. Bir sanatçının önemli bilim yasalarını yücelten duvar resimleri yapacağını varsayalım. Bir duvara dümdüz tek bir yatay çizgi, karşısındaki duvara da bir nokta çizmiş olsun. Bu iki duvar biraraya geldiğinde Newton’ın birinci hareket yasasının resmini ortaya koyar: “Üzerine bir kuvvet etkimeyen her cisim, ya hareketsizlik halini korur ya da hareketine devam eder”.

Cisimleşmeyi incelemek için nispeten az araştırma yaptığımı kabul etmek durumundayım, ama şöyle bir şey seziyorum: Sanat eseri maddesel bir nesnedir; nesnenin bazı nitelikleri anlama aittir, bazıları değildir. İzleyicinin yapması gereken, anlam barındıran nitelikleri, bu niteliklerin cisimleştirmeyi hedeflediği anlamı kavrayabilecek şekilde yorumlamaktır. Burada örnek olarak genellikle David’in 1793

senesinde yaptığı, o dönem sürmekte olan Fransız Devrimi'nden bir sahneyi anlatan *Marat Suikastı* adlı tablosunu kullanırım. Marat, bugünkü tabirle, kışkırtıcı bir "blog yazarı"dır; tek başına *Halkın Dostu* gazetesini çıkarmaktadır. Bir aristokrat olan Charlotte Corday tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür. Corday bu önemli şahsiyetten erkek kardeşi adına bir ricada bulunmaya gelmiştir. Bıçaklanmadan hemen önce Marat'ın Corday'in erkek kardeşi için bir izin mektubu yazmakta olduğu söylenir. Marat devrimcileri temsil ettiğinden, olayın aynı şekilde devrimcilerin tarafında olan David'in resmetmesi gerektiği düşünülmüştür. Dolayısıyla halk "David, sarıl fırçana!" diye bağırıldığında, ressamın başka şansı kalmamıştı. Ancak David bir suç sahnesi çizmemiştir, onun yerine eserin anlamını ortaya koyacak mecazi bir sahne resmetmiştir.

Resmi şöyle yorumlayabiliriz: David, Marat'yı küvette gösterir; çünkü Marat ağır bir deri hastalığından mustarıptır ve küvetteki su rahatsızlığının yol açtığı acıyı az da olsa yatıştırır. Marat'ın yanında Corday'nin bıçağı durur ve önünde sıçramış kan damlaları vardır. Marat'ın cansız bedeni arkaya doğru yıkılmıştır, yanında da cinayet aleti durmaktadır. Benim yorumuma göre, küvetinin içindeki Marat, mezarının içindeki İsa'yla karşılaştırılabilir. Resim, Marat'ın da İsa gibi göğe yükseleceği izlenimini uyandırır; her şekilde sanki Marat da Hristiyanları kurtarmak için ölen İsa gibi, izleyiciyi kurtarmak için can vermiştir. Dolayısıyla Marat, *sans-culottes** adı verilen alt sınıftan yoksul devrimcilerin kahramanı olarak şehit düşmüştür. Ama İsa nasıl yanındakilerin kendi izinden gitmelerini beklemişse, Marat da Devrim uğruna katledildiği için izleyicinin onun izinden gitmesi gerektiği mesajı verilmektedir. İzleyici görünmez de olsa, resmin bir parçasıdır. David burada, son derece önemli bir anın gayet etkili ve sarsıcı bir temsilinin karşısında duran izleyiciye hitap etmektedir.

* Fransızca, "Baldırı çıplaklar". Kelime anlamı olarak "çorapsızlar" olarak çevrilebilecek *sans-culottes*, devrim sırasında alt sınıflardan gelen solcular için kullanılıyordu. Üst sınıflar, pantolonun üstüne giyilen dize kadar gelen bir tür çorap kullanırken, alt sınıftan kişiler böyle bir "lükse" sahip değildi. (ç.n.)
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Bu sahne, devrimci izleyiciye seslenir. Tuvalin üzerine resmedilmiş olmasının anlamla ilgili olmadığını, tuvalin yalnızca resmin üzerine çizildiği bir tür destek/yüzey olduğunu söyleyenler çıkabilir. Tuval elbette anlamın parçası değildir, ancak anlamı cisimleştiren nesnenin parçasıdır. Bir nesneyi sanat eserine dönüştürenin, cisimleştirilmiş anlam olduğu açıklaması, hem Warhol'un eserleri hem de David'in eserleri için geçerlidir. Hatta bu açıklama, sanat olan her şey için geçerlidir. Filozoflar sanat eserlerinin paylaştığı ortak bir nitelik olmadığını varsaydığında, yalnızca görünür nitelikler arıyorlardı. Ancak bir şeyi sanat yapan görünmez niteliklerdir.

Bir nitelik hem nesnenin hem anlamın parçası olabilir elbette. Burada örnek olarak Donald Judd'un heykellerini kullanmak faydalı olabilir. Bu heykeller genel olarak, tek biçimli bölmelerden oluşan dizilerdir; bölmeler genellikle izleyiciye dönüktür, sac levhadan yapılmıştır ve emaye kaplamadır. Judd, heykellerine genel olarak "İsimsiz" adını takar. Bunun nedeninin –"masaüstü" gibi– belirli bir anlam dayatarak izleyiciyi kısıtlamamak olduğunu tahmin ediyorum. Judd heykellerinin belirli nesnelerin taklidi değil, "belirli nesneler" olarak görülmesini istemiş olmalıdır. Yani heykellerinin dünyanın envanterini genişletmesini istemiştir. Judd heykellerini bir makine atölyesinde imal ettirir, çünkü istediği derecede keskin kenar ve köşeler yapmak kendi gücünü aşar. Doğal olarak kenar ve köşeler nesneye ait niteliklerdir; ama aynı zamanda eserin anlamına da aittirler, onu özgül kılan etmenlerdendirler.

Sanatın tanımını belirleyen daha başka koşullar olabileceğinin farkındayım, elbette. Sokrates ve Theaetetus'un bilginin tanımı için bulduğu iki koşula, yeni koşullar eklemek binlerce yıl almıştır. Yine de tahminimce farklı kültürlerden estetikçiler, benim tanımımın insanların herhangi bir eserden neden etkilendiğini ya da neden ondan tiksindiklerini açıklamadığını söyleyecektir. Estetikçiler böyle şeyleri elbette açıklamaz. Onlar içinde bulundukları kültürden çıkan sanat eserlerinin tespit edilmesine yardımcı olur; ama bunlar kültürden kül-

türe farklılık gösterir ve sanatın tanımına ait değildirler. Tanım, sanat eserleri için evrensel olanı yakalayabilmelidir. Bunu da eserlerin ne zaman yapılmış ya da yapılacak olduğunu hesaba katmaksızın yapmalıdır. İçinde bulundukları kültürü göz önüne alarak eserleri nasıl yorumlayacağımızı ve tıpkı ikonalar ya da fetişler gibi, o kültürün hayatı içinde onları nereye yerleştireceğimizi öğrenmemiz gerekir. Ayrıca eserlerin üslubu, elbette ki söz konusu kültüre uygundur. Eserin üslubunun o kültüre ait bir üslup olması zorunludur.

Şimdi bu bakış açısıyla, geçinmek için grafik tasarımcılığı yapan James Harvey'in tasarladığı Brillo kutusunun üslubu üzerinde durmamızda fayda var.

Her şeyden önce, bir Brillo kutusu yalnızca içinde Brillo süngerini barındırmak için yapılmamıştır; o Brillo'nun görsel şölenidir. Bugün Brillo'nun, pornografik yayınlar misali, sade kahverengi kollarla nakledildiğini göz önüne aldığımızda, bunu daha iyi anlarız. 1964'teki kutuyla bugünkü kutu arasındaki farklar, o zamanla bu zaman arasındaki farkı açık seçik ortaya koyar. 1964'ün kutusunun üzerinde beyaz bir alanla ayrılmış, kıvrımlı iki kırmızı alan vardır; beyaz alan kırmızılardan arasında ve tüm kutunun etrafında bir nehir gibi akar. Bu beyaz nehrin üzerinde yer alan "Brillo" kelimesi, slogan hissi veren harflerle yazılmıştır: Sessiz harfler mavi, sesliler —i ve o— kırmızıdır. Kırmızı, beyaz ve mavi vatanseverlik renkleridir; dalgalanma da suya ve bayraklara has bir niteliktir. Bu özellikler temizlik ile görev bilincini birleştirir ve kutunun yüzünü bir tür vatansever temizlik bayrağına dönüştürür. Beyaz nehir, mecazi olarak yağların akıp gittiğini ve ardında pırupak bir temizlik bıraktığını ima eder. "Brillo" kelimesi coşku hissi verir. Aynı his kutunun üstündeki diğer kelimelerde de (reklam sloganları) vardır. Bunlar göstericilerin elindeki kalın, çarpıcı harflerle donatılmış, devrim ya da protesto sloganları savuran pankart ve afişleri andırır. Süngerler DEVASAdır. Ürün YENİdir. ALÜMİNYUMU HIZLA PARLATIR. Kutu coşku saçır; zihinleri satın alma ve ardından kullanma eylemine iten kendi

çapında bir görsel retorik şaheseridir. Ve o muhteşem saflık nehrinin sanat tarihsel kökeni, Ellsworth Kelly ve Leon Polk Smith'in keskin kenarlı soyutlamalarına dayanır. Yukarıda da ifade ettiğim gibi, tasarım kendisinin ve kullanıcılarının çağdaşlığını yüceltir; bu tasarım ve kullanıcılar, bulundukları âni yere göğe sığdıramayan "Pepsi kuşağı"na mensup kişiler kadar şimdiki âna aittir.

Hoş, Brillo kutularının iyi bir tasarım olmasını sağlayan faktörlerin, Warhol'un *Brillo Kutusu*'nun iyi ve hatta muhteşem bir sanat eseri olmasında hiçbir payı yoktur. Marketlerdeki tüm kutular aynı felsefî niteliklere sahiptir. Bu arada, *Brillo Kutusu*'nun görmemize yardımcı olduğu tüm felsefî özelliklerin, Stable Gallery'deki sergi için imal edilmiş diğer herhangi bir kutu aracılığıyla da görülebileceğini hatırlamakta fayda var. Harvey'in kutusunu bu derece başarılı yapanın, Warhol'un kutusunun sanatsal eleştirisine sızmasına izin veremeyiz! *Brillo Kutusu*'na getirilen sanat eleştirisi, Warhol'un yaptığı bir diğer kutu ya da bu kutular yerine yapabileceği başka kutulara getirilecek eleştiriden pek farklı olamaz. Felsefî anlamda, farklı kutular arasındaki tasarım farkının esas meseleyle bir ilgisi yoktur. Warhol keskin kenarlı soyutlamadan etkilenmiş değildir: Bir sanatçının (Harvey'in) yarattığı formları yeniden üretmiştir, ama bunun tek sebebi formların kutunun üstünde bulunmasıdır, tıpkı Brillo'nun koşer olduğunu (1964'te öyleydi) belgeleyen Ortodoks Hahamlar Birliği logosunun kutunun üstüne bulunması gibi. Harvey'in tasarımı o şekilde yapmış olmasına herhangi bir şey sebep olmuş olabilir; gelgelelim Warhol'un bu sebepleri izah etmeye girmeden onları yeniden üretmiş olması 1964 tarihli *Brillo Kutusu* için elzemdir.

Peki, o zaman sanat eleştirisi burada nasıl devreye girer? Girer; çünkü Warhol'un sanatı, neredeyse tamamen ticari amaçlı grafik sanatların sıradanlığı üzerinedir. Warhol dünyanın sıradan halini estetik olarak güzel buluyor; Harvey ve onun Soyut Ekspresyonist kahramanlarının göz ardı ettiği veya hor gördüğü şeylere büyük bir hayranlık besliyordu. Andy gündelik hayatın yüzeyindeki şeylere bayılı-

yordu; konserve ürünlerinin besleyiciliği ve öngörülebilirliği, alelade şeylerdeki şiirsellik hoşuna gidiyordu. Roy Lichtenstein bir kez ben de yanındayken, “Ne muhteşem bir dünya bu, değil mi?” demiş ve ardından Andy’nin sık sık bunu söylediğini eklemişti. Fakat sergisi için imal ettiği kutuların her biri, sıradanlık bakımından birbiriyle aynı seviyededir. Bu yaklaşım, William Morris ve Pre-Raffaelitlerin (Ön Raffaellocuların) yaptığı gibi endüstri toplumunun reddinden, onu desteklemeye doğru felsefi bir geçişe işaret eder. Yoksulluk içinde geçen bir çocukluktan gelen, yeni ürünlerin hepsinin kullanıldığı bir mutfağın sıcaklığına âşık olan bir kişiden beklenebilecek bir yaklaşımdır bu. Dolayısıyla karton kutular, William Morris’in duvar kâğıtları kadar felsefidir. Gerçi Morris’in duvar kâğıtları gündelik hayatı yüceltmekten ziyade onu dönüştürmeyi hedefliyordu ve Morris de gündelik hayatın çirkinliğinin üstünü bir tür ortaçağ güzelliğiyle örtterek onu telafi etmek istemiştir. Warhol’un kutuları Soyut Ekspresyonizme, bilhassa Soyut Ekspresyonistlerin hor gördüğü her şeyi şereflelendirmeyi arzulaması açısından bir tepkidir. Bu *Brillo Kutusu*’na getirilebilecek sanat eleştirisinin sadece bir kısmıdır; çok daha fazlası vardır. Ama bu iki sanat eleştirisi birbirinden ayrıdır: Harvey için yapılan açıklamayla Warhol için yapılan açıklama hiçbir yönden birbiriyle örtüşmez. Warhol’un retorikinin Brillo kutularının-kiyle doğrudan hiçbir ilişkisi yoktur.

Warhol’un *Brillo Kutusu*’nun ticari ürün olarak Brillo kutusu hakkında olduğu sonucuna vardığımızda bir sorunla karşılaşırız. İkisi arasındaki zıtlığın sanatla gerçeklik arasında olmasını tercih ederdim aslında, fakat Harvey’in Brillo kutusunun sanat olmadığını iddia etmek de zordur. O da sanattır, ama ticari amaçlı grafik sanattır. Tasarıma bir kez karar verildikten sonra binlerce kutu imal edilmiştir. Kutuların sıkıştırılmış mukavvadan yapılmasının nedeni, içlerindeki iyi muhafaza etmeleri, aynı zamanda taşınabilecek ve hareket ettirilebilecek kadar hafif olmaları ve kolay açılabilmeledir. Tüm bunlar Andy’nin kutuları için geçerli değildir; çok sayıda üretilmemişlerdir, ayrıca amaçları sanat olarak görülüp o şekilde değerlendirilmektir.

Ticari amaçlı grafik sanatların işlevsel olmalarından dolayı sanat olmayacağını iddia etmek, büsbütün züppelik olur. Ayrıca, karton kutular *Lebenswelt*'in parçasıdır. Andy'nin kutuları ise değildir. Onlar Sanat Dünyası'nın parçasıdır. Harvey'in kutusu anlaşıldığı haliyle görsel kültüre, Andy'nin kutuları ise yüksek kültüre aittir.

Bir devrim yaratmak isteyen Lichtenstein, o zamana dek kapılarını yalnızca güzel sanatlara açan sanat galerisine vernaküler sanatı taşımak istiyordu. Böylece çizgi roman karelerinden oluşan resimler yapmaya başladı. Bir pilotla bir kızı öpüşürken gösteren muhteşem resmi Öpücük bunun bir örneğidir. Pilotun üstünde üniforma, kızın üstünde ise kırmızı bir elbise vardır ve dudakları kırmızı rujludur. Fakat bu resim, mesela, binlerce adet basılan *Terry ve Korsanlar* çizgi romanından bir sayfa gibi vernaküler sayılmaz. Roy'un resmi eşsizdir. Vernaküler sanata açık olan bir galeride çizgi roman sayfaları sergileyebiliriz, ama altmışlardan beri galerileri vernaküler sanat *tablolarına* açtık ve bunu bilhassa Pop-art sergileriyle yaptık. Bu karikatürlü sayfalara yiyecek sarabiliriz ya da içine öğütülmüş kahve atabiliriz; halbuki aynı şeyleri Roy Lichtenstein'in Öpücük'üyle yapmak büyük barbarlık olur.

Ben gerçekten sanat tarihçisi değilim. Dolayısıyla Warhol'un aklına karton kutular yapma fikri geldiğinde, nelerden etkilendiğiyle hiç ilgilenmedim, tabii eğer bir şeylerden etkilendiğini varsayıyorsak. Warhol'un pek fazla felsefe okumadığından neredeyse eminim. Ama bir sanat eseri ile benzediği nesnenin –her ne kadar söz konusu nesne ve sanat eseri algısal olarak ayırt edilemez olsa da– eşleştirilmesinde birtakım felsefi yapılar gördüğümü düşündüm. Nitekim felsefe bunun örnekleriyle doludur; içeriklerinin aynı olması halinde düş ile algı arasındaki karşıtlık bunun bir örneği olabilir – söz gelimi René Descartes'ın *Meditasyonlar* kitabı, yazarın kesin olarak bildiği şeyleri bulma girişimidir. *Yöntem Üzerine Konuşma*, Descartes'ın Almanya'daki savaşıardan vatanına dönerken karda mahsur kalmasıyla başlar.

Yazar, acilen yapması gereken bir işi olmadığı için kendini “ciddiyetle ve özgürce daha önceki tüm fikirlerini genel olarak yıkmaya” verir.

Böylece inancın katmanlarını bir soğan misali soymaya başlar. “Şimdiye kadar, en yüksek hakikat ve kesinliğe sahip olduğumu kabul ettiğim her şeyi, algılarımla ya da algılarım aracılığıyla edindim. Ne var ki, algıların bazen bizi yanlış yönlendirdiğini gözlemledim ve bizi bir kez olsun yanıltan şeylere mutlak bir güven duymamanın, sağduyunun parçası olduğunu gördüm.” Bu yaklaşım fazlasıyla katı olabilir. Koşulların, herkesin hata yapmasına yol açabilecek şekilde ideal olmadığı durumlar görülebilir. Yine de, asla şüphe duyamaya-çağım şeyler de vardır: “Bu elleri ve bedeninin varlığını, akli dengesi- yitirmiş insanlarla aynı sınıfa konmadan nasıl inkâr edebilirim? O insanların beyinleri öyle düzensizdir ve karanlık, huysuz sislerle öylesine bulanmıştır ki, açlıktan ağızları koksa da kral olduklarına yürekten inanırlar [...] ya da kafalarını kilden, bedenlerini camdan yapılmış sanabilir, kendilerini su kabağı zannedebilirler.” Ama daha sonra, bakmakta olduğu kâğıdı elinde tuttuğuna emin olmasına rağmen Descartes’ın aklına şu soru takılır: “Kim bilir kaç kez rüyamda kendimi bu tanıdık haldeyken gördüm; giyinik vaziyette şöminenin başında oturduğumu sanırken aslında yatağымda çıırılçıplak yatıyordum. Şunu gayet net bir şekilde algılayabiliyorum, uyanıklık haliyle, gündelik hayatın canlı bir rüyasını görmenin birbirinden ayırt edilebilmesi için hiçbir belirleyici unsur yok. Şu an kendimi rüya görüyor olduğuma neredeyse ikna edebilirim.”

Rüya ile algıyı birbirinden ayırabilmenin hiçbir içsel yolu yoktur. Belki her zaman değil, ama çoğu zaman. Bazen rüyamda bilgisayarı- rımın başında kitap yazmakta olduğumu görürüm, aslında yatağымda uyuyordumdur. Uyanıklık ve düş yaşantısının birbirinden ayırt edilemediği durumlar vardır; işte *Brillo Kutusu* ve Brillo kutusu bize bunu yaşatır. Kutular pratik –ve felsefi!– olarak tamamen birbirine benzerler. Bu da sanat eseri *Brillo Kutusu*’yla sıradan ticari ürün Brillo kutusunun durumunun, birinci “Meditasyon”un ilk kısmına çok ben-

zediğini gösterir. Sanat eserini, sıradan Brillo kutusundan ayırmamız mümkün değildir, en azından gözümüze ilk çarptıkları anda.

Saul Steinberg'ün, alelade bir kutunun mükemmel bir portreye dönüşme hayalini gösteren muhteşem çizimlerini hatırlayın; kutunun tüm kenar ve köşeleri kusursuzdur. Warhol ilk başta toptancıdan sıradan karton kutu satın alıp kullanırsa hem paradan hem işgücünden tasarruf edebileceğini düşünmüştü. Fakat karton kutuların kenarları istemediği kadar yumuşak ve yuvarlaktı. Onun hayalindekine uymuyorlardı. Dolayısıyla imalat ve şablon yolunu seçmek zorunda kaldı. Şablon sayesinde kusursuz benzerliği elde etti, ama kutunun fiziksel özelliklerini şablonla çıkarmak imkânsızdı. Karton kutular nakliye için kusursuz olabilir, ama geometrik olarak kusursuz değildirler; oysa Warhol kendi kutularının bu özelliğe sahip olmasını istiyordu. Judd'un da farkında olduğu gibi, keskin kenar ve köşeler kusursuzluk hayaline aittir.

Hatırlayacağımız gibi sanatı tanımlamanın bilinen ilk girişiminde, Sokrates sanatın mimesis olduğunu söylemiştir. Kendisi (düzenli olmasa da) heykeltıraşlık yapmasına rağmen, sanatçılara ihtiyaç duyulmayan bir ideal devlet tasarlamıştır; onlar pekâlâ bu devletten sürülebilir. Bir noktada Sokrates evreni türlü bölümlere ayırır: Bir üst katman, bir de alt katman vardır. Üst katman görünmezdir. Alt katman görünürdür. Görünürlük katmanının üst seviyesinde marangozların yaptığı şeyler bulunur – örneğin masalar ve sandalyeler. Bunlar, görünmez olan ama zekâ ile idrak edilebilen kavramlara riayet ederler. Görünür dünyanın en alt seviyesinde ise gölgeler ve ayna yansımaları gibi yansımalar vardır. Platon'un zamanında fotoğraf yoktu, ama fotoğraf da tablolar ve hatta genel olarak sanat gibi, şeylerin yansıması sınıfına girebilirdi. Bazı versiyonlarda, rüyalar da bu en alt katmanda yer alır. Rüya şeyleri temsilen gösterir. Rüyalar görünür niteliklerden oluşurlar ama gerçek olmayabilirler. Yani artık hayatta olmayan karımı rüyamda görebilirim; bu görüntü, karımın yağlıboya bir portresi gibi, onu bana gösterebilir.

İki önemli felsefî düşüncede sanatın düşle benzer tutulması hoşuma gidiyor. O zaman anlam ve cisimleştirmeye “düş gibi” olmayı da ekleyebiliriz. Romanlar düş gibidir, tiyatro oyunları da öyle. Hakiki olmaları gerekli değildir, ama mümkündür. Sanatla düş arasındaki ilişkide çok etkileyici bir şey var. Marangozlar ve zanaatkârların aksine, resim yapanların tek bilmesi gereken şey görünüştür. Onlar sandık yapmayı bilmek zorunda değildir, bu bilgiye sahip olmadan da bir sandık resmi çizebilirler. Sokrates’in zanaatkârlara zaafı vardı. Onun mimetik sanatı aşağılamasıyla başlayan *Devlet*’in Onuncu Kitap’ı, bu muhteşem diyalogun kapanışını oluşturan bir hikâye anlatmasıyla son bulur. Hikâye, Er’le ilgilidir. Er, savaşta öldüğü zannedilen kahraman bir askerdir, ama cesedi bozulmaz –kokuşmaz– dolayısıyla ölüsü yakılmaz. Er bunun yerine yeraltı dünyasına gider ve ölümlerin ruhlarının arasına katılır. Burada ruhlara bir sonraki hayatlarını nasıl seçecekleri öğretilmektedir. “Mezuniyet” vakti geldiğinde, tüm ruhlar aralarından seçebilecekleri hayatların –giysiler misali– yere serilmiş olduğu bir çayıra götürülür. Bir anlamda her biri geride kalan hayatından daha çekici görünen bir hayat seçer. Şimdi burada hepsini sayamayacağım, ama önceki hayatında Yunanlıların içine gizlenerek Troya’ya girmelerini sağlayan Troya atını tasarlayan Epeus adlı bir adam –bir sanatçı– “tüm sanatlarda becerikli” olan zanaatkâr bir kadının ruhunu alır. *Devlet Adamı* kitabındaki başka bir diyalogda, Sokrates yöneticinin dokumacı olması gerektiğine karar verir. Zira devlet adamlığı sanatı, devleti oluşturan farklı iplikleri birarada dokuma sanatıdır. El işleri sanattan üstündür, çünkü yalnızca görünüşle meşgul olan sanattan daha faydalıdır.

Daha önce yaptığım sanat tanımını (cisimleşmiş anlam) sanatçının becerilerini de kapsayan bir koşulla zenginleştirmek istiyorum. Descartes ve Platon’un sözleri sayesinde sanatı “gündüz düşleri” sözleriyle tanımlayacağım. İnsan sanatın evrenselliğini açıklamak istiyor. Bence, dünyanın her yerinde herkes rüya görür. Rüya görmek için genellikle uyuyor olmamız lazımdır. Fakat gündüz düşleri uyanık olmamızı gerektirir. Düşler görünüşlerden meydana gelir, ama bu

görünüŖler insanın kendi dünyasındaki Ŗeylerin görünüŖleri olmalıdır. Ansiklopedik müzelerdeki farklı sanatların, farklı kültürlerce üretilmiŖ olduğu doğrudur.

Gündüz düşleri üzerinde düşünmeye daha yeni başladım. Gündüz düşleri, gece uyurken gördüğümüz rüyalarla kıyaslandığında paylaşılabilir gibi bir avantaja sahiptir. Dolayısıyla kişiye özel değildir; bu da izleyicilerin neden aynı anda hep bir ağızdan güldüğünü ya da çılgılık attığını bir ölçüde açıklıyor.

Gündüz düşlerinin bir avantajı daha var: 1984'te tasavvur ettiğim Sanatın Sonu için önemli sorular ortaya çıkarıyor. Sanatın Sonu'nun dayandığı savlardan biri sanatla gerçekliğin bazı durumlarda birbirinden ayırt edilemez olmasından yola çıkıyordu. Sanat ile gerçeklik ayırt edilemez olmuŖsa, bir Ŗekilde bir sona geldiğimizi düşünmüŖtüm. Ancak, sanat ile gerçeklik, prensip olarak, görünürde aynı olabilir. Fakat o zaman aradaki farkların görünmez farklar olabileceğini düşünmemiŖtim. Örneğin Brillo kutusunu *Brillo Kutusu*'ndan ayırmanın, farklı anlamlar taşımaları ve farklı cisimleŖtirmeler barındırmaları olduğunu gördük. Süpermarket kutularını incelerken gördüğümüz gibi, markette satılan Brillo kutusu, Brillo ürününü kutunun üzerindeki bütün sloganlarla yüceltir. Warhol'un *Brillo Kutusu*, Brillo kutularına işaret eder. Brillo kutusuyla aynı görünmek suretiyle onu cisimleŖtirir. Sanat gerçeklikle arasındaki mesafeyi her zaman korur. Dolayısıyla iki Brillo kutusu birbirini işaret etmez.

Temellük sanatçısı [*Appropriationist*] Mike Bidlo'nun 2005 tarihli bir eseri, Warhol'un *Brillo Kutusu*'na, en az onun süpermarkette satılan Brillo kutularına benzediği kadar benzer. Bidlo'nunki 1964 yapımı tüm *Brillo Kutuları*'na işaret eder ki, bu kayda değerdir. Bidlo kutuların nasıl yapıldığını anlamak istediği için bu eseri gerçekleŖtirmiŖtir. Yaptığı Jackson Pollock kopyalarının arkasında da aynı istek vardır; gerçek bir Jackson Pollock tablosunun nasıl yapıldığını öğrenmek istemiŖtir. Bir bakıma Warhol'un *Kutusu* nasıl altmışların tanımlayıcı eseriye, Bidlo'nunkiler de seksenlerin tanımlayıcı eseridir.

1968’de Andy’ye Stockholm’deki Moderna Museet’te bir sergi düzenleyen meşhur küratör Pontus Hultén, 1990’da, Andy’nin ölümünden sonra, Lund’da marangozlara yaklaşık yüz adet Brillo kutusu yaptırdı ve ardından bunların sahici olduğuna dair sertifikalar düzenledi. Onun kutuları da sertifikaları da sahteydi. O sırada 1964 tarihli *Brillo Kutuları* nadiren müzayedeye çıkıyordu, ama çıktıkları zaman açılış fiyatları 2 milyon dolardan başlıyordu. Hultén yalanı ortaya çıkmadan önce öldü. Sahicilik sertifikası olan kutular sahici değildi. Hepsi sahteydi. Bildiğim kadarıyla hiçbir değerleri yoktu. Yine de hem Andy’nin sunduğu zevke hem de gerçeğinden kolaylıkla ayırt edilemeyen kutulara sahte demenin zevkine sahip olmak isteyenler bu kutulara çok rağbet etmiş olabilir. Şimdilik elimizde dört ayrı kutu var. Ama kuşkusuz daha birçok kutu olacaktır ve hepsinin anlamı farklı olacaktır. İşte bu Sanatın Sonu hissidir!

Eğer tezim doğruysa, bütün sanat eserleri anlamları cisimleştirir. Fakat bu asla birbirleri gibi olmaları gerektiği anlamına gelmez! Sorbonne’da yaptığım bir konuşmadan sonra, izleyicileri karım Barbara Westman’ın Paris’teki des Archives Sokağı’nda bulunan Galerie Mantoux-Gignac’taki sergisindeki desenlerini görmeye davet ettim. İzleyicilerden biri bana bir not yazmış ve sergi *Brillo Kutuları*’ndan oluşmadığı için çok mutlu olduğunu söylemişti! Aslında filozofları sanatın açık bir kavram olduğunu düşünmeye sevk eden, muhtemelen sanat eserlerinin görünüşündeki inanılmaz çeşitlilik. Cage’in sağladığı katkılardan biri, “4’33’” her çalındığında, o sırada ortaya çıkan bir gürültünün müzikal bir ses olabileceğini keşfetmek olmuştur. Judson Dans Tiyatrosu’nda yemek yemek ya da etek ütülemek gibi sıradan eylemlerden hiçbir farkı olmayan dans hareketleriyle performans yapmak mümkündü. Böyle durumlarda etek ütülemek, dansçının hareketlerinin anlamıdır, dolayısıyla “etek ütülemek” onun bedeninde cisimleşmiştir. Birisi oturup etek ütülediği zaman ise bu gerçekleşmez – o zaman etek ütüleme eyleminin gerçekleştirilme-

sinin nedeni ütü yapan kişinin etekteki kırıksıklıklardan kurtulmak istemesidir. Judson dansçısının yaptığı ise bu değildir. O, gündelik ev işlerine tıpatıp benzeyen bir dans adımı sergiler. Bu tam bir taklit sanatıdır! Ama benzediği eylemin taklitsel hiçbir yanı yoktur, gerçi ütü yapmayı öğrenme sırasında işin içinde biraz taklit unsuru olabilir. Baryshnikov'un futbolcu taklidi yaptığı bir gösterisini izlediğimi hatırlıyorum; kolunu hücum oyuncularını uzakta tutmak istercesine ileri doğru uzatmıştı. Daha önce hiç böyle bir şey görmemiştim. Gerçekten bir futbolcuyu taklit ediyordu, ancak taklit edilen futbolcunun tek yaptığı diğerlerini kendinden uzak tutmaktı.

Modern taklidi düş gibi kılan, yapılan taklidin, örneğin futbolcular öyle bir hareket yapıyor olsa bile bir futbol maçının içinde yapılan bir hareket olması gerekmemesidir. Bu tam bir gündüz düşüdür: Dansçı izleyicinin neyin taklit edildiğini görmesini, ortada bir futbol topu olmasa da izleyicinin büyük kısmının o hareketi bir futbol hareketi olarak algılayabilmesini amaçlar. Algı, rüyaların hiçbir zaman paylaşılamayacağı şekilde paylaşılabilir; rüya gören kişi rüyasında top peşinde koşabilecek olsa bile.

Herhangi bir hareket bir dans hareketi olabilir ve dolayısıyla düş gibi olmayı başarabilir. Aynısı oyunculuk için de geçerli sayılabilir; örneğin bir oyuncu kokteyl servisi yapıyordur, halbuki bardağın içinde yalnızca su vardır. Tatsız bir şeyin tadına bakmak kötü bir düş gibidir. Sanatçıların düş-gibileştirmek için bulduğu muhtelif yolları saymak mümkün değildir. Ben her şeye rağmen şansımı Michelangelo'nun şaheseri, Sistina Şapeli'nin tavanındaki muazzam süslemeden yana kullanacağım. Bu anlatının sahnelerini ilk gördüğümde bana sanki figürler etraflarını çevreleyen karanlığın içine bir giriyor, bir çıkıyor gibi gelmişti.

İkinci Bölüm

RESTORASYON VE ANLAM

Sistina Şapeli, Damuier'nin elinden çıkma
devasa bir desene benziyor.

Pablo Picasso

Muhteşem bir desen ustası ama
kötü bir ressam.

Jean Cocteau

Cocteau ve Picasso'nun Monte Carlo Rus Balesi topluluğuyla birlikte Roma'da vakit geçirdikleri dönemde ifade ettiği bu görüşler (Sistina Şapeli tavanının esasen bir desen olması ve Daumier'nin sepya desenleri gibi, aslen monokrom olması) bize tavanın 1930'larda nasıl görüldüğünü bildiren, geçmişe dair raporlardır. 1994'te tamamlanıp onaylanan son restorasyonundan önce tavanın nasıl görüldüğünü anlatırlar. Roma'ya 1996 senesinde, Amerikalı usta ressam Cy Twombly'nin konuğu olarak gitmiştim. Twombly restorasyon konusunda çok heyecanlıydı; restorasyonun Michelangelo'nun gerçekten ne kadar müthiş bir ressam olduğunu kanıtladığını iddia ediyordu. New York'tan ayrılmadan önce, meslektaşım James Beck beni restorasyonun felaket bir başarısızlık olduğuna inandırmıştı. Picasso ve Cocteau'nün betimlediği halindeyken tavanı görmüştüm, ama ben onların aksine olağanüstü bulmuştum. Twombly ve hayat arkadaşı Nicola del Roscio ile bu konuda konuşuncaya dek, tavanı yeniden görmeye gitmeyi düşünmüyordum.

Vatikan Müzeleri'nin eski genel müdürü Carlo Pietrangeli, restorasyon hakkındaki bir kitabın önsözünde şöyle diyor: "Karanlık bir odaya pencere açıp onu ışık içinde yüzerken görmek gibi bir şeydi." Peki, ya bu işlem daha önce kirli olduğu varsayılan pencere kapalıyken görülenlerin anlamını değiştiriyorsa? O zaman belki de yüz yıllardır Michelangelo'nun gerçek maksadının ne olduğu konusunda kandırılmışız demektir. Restorasyon hakkında ileri sürülen bazı savlar bilimseldi, bazıları da konuyu sanat tarihi açısından ele alıyordu. Fakat felsefi bir sava hiç rastlamadım. Tanımımın felsefi olmasını hedeflediğim için, restorasyon konusuna felsefi açıdan ve sanat nedir sorusu bağlamında yaklaşmak istiyorum.

Sistina Şapeli tavanının şiddetle karşı çıkılan temizliğinin bitmesinden birkaç sene sonra, Michelangelo'nun çağdaşlarının bakakaldığı söylenen bu güzelliğin röprodüksiyonlarını sunarak eleştirilere kesin yanıtlar vermeyi hedefleyen bir kitap yayımlandı. Kitap o kadar pahalıydı ki, eleştiri yazıları için dağıtılan nüshalar bile eleştirmenlere ancak ödünç verilebilmiş ve yayıncılarının "mutemet" olmalarıyla övündüğü kişilerce teslim edilmişti. Kitabın tanıtım broşüründe Michelangelo'nun meşhur Havva'sının suratının temizlikten önceki ve sonraki halini gösteren bir resim vardı. Bu resim komik bir şekilde, gizli umut ve ıstıraplarımız üzerine kurulu öncesi-ve-sonrası fotoğraflarını andırıyordu: Solda kurbağa, sağda prens; solda 40 kiloluk bir deri bir kemik bir adam, sağda olağanüstü kaslarıyla güven dolu Bay Dünya Yakışıklısı; Andy'nin 1961 tarihli eseri *Öncesi ve Sonrası*'nda olduğu gibi, solda utanç verici kemerli bir burun, sağda havai bir Amerika Güzellik Kraliçesinin hokka burnu misali. Önceki Havva'yla Sonraki Havva arasındaki fark, büyük ölçüde, 1710'da -muhteşem tavanın tamamlanmasından aşağı yukarı iki yüz sene sonra- hayvansal yağdan yapıma tutkalın oluşturduğu düşüncesizce uygulanmış tabakanın Önceki Havva'nın yanağında üçgen bir leke bırakmış olmasından kaynaklanıyordu.

Bu leke de dahil olmak üzere, aradaki farklar broşürdeki önce-si-sonrası formatını haklı çıkaracak kadar dramatik değildi: Sonraki Havva, Önceki Havva'da halihazırda görülmekte olandan farklı herhangi bir şey göstermiyordu. Kaldı ki 20 metre aşağıdaki zeminden resme bakanların bu lekeyi görmesi zaten neredeyse imkânsızdı. İtalya'daki Birleşme Savaşları sırasında bir top mermisi tavana isabet etmiş, *Büyük Tufan*'ın oldukça büyük bir parçasını koparmıştı. Ama muhteşem görsel destana kapılıp giden izleyiciler bunu nadiren fark eder. Eğer Sonraki Sistina Şapeli tavanına ulaşmak için Önceki tavadan eksilen, Havva'nın suratının iki farklı halindeki kadar olsaydı, ortada bu kadar çok tartışma için pek gerekçe olmazdı. Kimsenin bu suratla ilgili algısı restorasyondan dolayı fazla değişmiş değildir. Eğer bu kanıt üzerinden bakıyorsak, eserin yorumunun esasına dair hiçbir şey pek değişmemiştir. İki surat, ton ve sıcaklık açısından gerçekten birbirinden farklıdır – ama estetik hangisinin daha iyi veya daha kötü olduğunu güçlkle ayırt edebilir. Havva'nın eski hali Michelangelo'nun maksadı olduğunu varsaydığımız şeye çok daha uygun görünüyor – peki Sonraki Havva, söz konusu maksatlardan, bu eşsiz eseri restorasyonun neden olabileceği büyük tehlikelere maruz bırakmayı haklı çıkaracak kadar farklı mıdır gerçekten? Bu sorunun basit bir yanıtı yoktu. Bir grup, tavanın eski halinin üstünde bulunanı zamanın bıraktığı kir olarak algılıyor, diğer grup ise aynı şeyi, Michelangelo'nun ifadesinin merkezinde yer alan bir tür metafizik alacakaranlık olarak kabul ediyordu. Onlara göre figürler, tıpkı Michelangelo'nun Papa II. Julius'un Mezarı'nda yer almaları maksadıyla tasarladığı, taşın içinden çıkmak için debelenen köle heykelleri gibi, sanki karanlığın içinden çıkmak için debelenmekte ve tekrar onun içine gömülmekteydi. Tavan ise bir bütün olarak verdiği bu histen dolayı, artık neredeyse tamamen kaybolmuş olan destansı bir boyuta sahipti; bu kayıp, orijinal renklerin geri kazanılması için riske atılması hayal bile edilemeyecek büyüklükte bir kayıptır – bilhassa Platon'un mağarasında hapis olduğumuzu ve bu mağaranın dışındaki

ışığa yalnızca birkaç şanslı kişinin ulaşabileceğini düşünürsek. Gelgelelim, eğer metafizik başkalaşım gibi görünen şey yalnızca mum isi ve tütsü dumanından oluşan yapay bir dokuysa, eserin kaybettiği şey yüzyıllardır kendisine yanlış yere atfedilen yücelik olabilir.

Dolayısıyla pahalı resimli kitabın sunduğu, tavan temizlenme aşamasındayken çekilmiş öncesi-ve-sonrası fotoğrafı karar vermek için yetersizdir. Fotoğraf sanki rotogravür ile renkli sayfalar arasındaki farkı göstermektedir; fakat bu birinci derece bir sınıflandırma hatası da olabilir. Kesin olan, kitapta görebildiğimiz neredeyse tek şeyin, her tür kozmik mücadele hissinden arındırılmış, neredeyse Manierist denebilecek parlak renklerle bezeli, kaskatı, biçimsiz figürler olduğudur. Öyle ki, eğer bu resimler Michelangelo'nun elinden çıktıysa, insan onun hiç de sanıldığı kadar muhteşem bir ressam olmadığı hissine kapılır; sanki ona bu şanı zaman ve kirin lehine işlemesi kazandırmıştır. Peki, ya ortadan kaldırılan şey, Platon'un mağarasıyla simgeleştirilen insanlık durumunun mecazi gölgesiye ve renklerin parlaklaştırılmasının bedeli artık kaybolmuş olan anlamın yitirilmesiye? Genellikle kitaptaki figürler yakından bakıldığında kaba saba görünürler – öyle kaba saba ki, insan kitapta gördüklerinden yola çıkarak eserin tahrip edildiğini iddia edenlerle hemen hak verebilir. Doğrusu restorasyonu eleştirenlerin dedikleri (bir tanesi restorasyonu sanatsal bir Çernobil faciası olarak tanımlamıştı) beni öyle ikna etmişti ki, prensip olarak şapeli yeniden görmeyi reddediyordum; hafızamda kalanları, korkunç bir kaybın manzarasına yeğliyordum. Ayrıca şapelin tavanının ciddi bir biçimde dökülme tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna, zeminde bulunmuş boyalı, küçük bir alçı parçasının kanıt gösterilmesi beni çok şüphelendiriyordu. O alçı parçasını, bu şaheseri ne pahasına olursa olsun temizlemeyi kafasına koymuş kişilerin korkularına –ve hırslarına– hitap etmek için oraya bırakıvermek ne kadar zor olabilirdi ki?

Demek ki sökülüp götürülenin kir mi yoksa anlam mı olduğuna karar vermemiz gerekiyor. İşte sanırım tam bu noktada, tavandaki

figürlerle benzeşmeleri sebebiyle köle heykelleri son derece önem kazanıyor: Heykellerdeki figürler maddeden sıyrılmak için mücadele eder, freskteki figürler ise karanlıktan; bu karanlıklar girdabı, heykellerin yontulmamış taş kısımlarıyla eşdeğerdedir ve bunlar her iki durumda da eserin anlamının ayrılmaz bir parçasıdır. Heykelleri restore etmenin iki yolu vardır, biri diğerine göre çok daha radikaldir. Patineleri kazınırsa, heykeller tam olarak Michelangelo'nun çağdaşlarının onları gördüğü gibi parlak ve kısmen yeni olabilirler. Böyle yapılması halinde anlam yitirilmez ve hangi halinin daha güzel bulunacağı bir beğeni meselesi olarak kalır. Bir de birinin kalkıp, Michelangelo'nun maksadına uygun bir biçimde figürü ortaya çıkarmak için yontulmamış taşı yontmaya karar verdiğini varsayalım. Bilindiği gibi Michelangelo bir heykeltıraş olarak maksadının, taşın içinde saklı duran figürleri ortaya çıkarmak olduğunu belirtmiştir; dolayısıyla bizim hayali "restoratör"ümüz tek yaptığıının Michelangelo'nun maksadını gerçekleştirmesine yardım etmek olduğunu söyleyebilir. Bunun sonucunda elbette heykelleri Michelangelo'nun çağdaşlarının gördüğü gibi göremeyiz. Ama daha da önemlisi, heykelin yontulmamış kısmını yitirmemiz halinde, büyük ihtimalle eserin paha biçilmez anlamını da yitirmiş oluruz. Söz konusu tavan olunca karşımıza şöyle bir sorun çıkıyor: Tavandaki karanlık bir tür patine gibi de görülebilir ya da heykelin yontulmamış kısmının metafizik karşılığı olarak kabul edilip anlamın ayrılmaz bir parçası olarak da değerlendirilebilir. Bir kez Uffizi'deki bir bekçinin, bir turistin "Bitmemiş Michelangelo"ların nerede olduğunu sorması üzerine "Sì, Michelangelo è finito, è finito!" yanıtını verdiğini duymuştum. Bitmemişle bitmiş arasındaki ikiliği kesin olarak tespit etmemiz için gözümüzle gördüklerimiz yeterli değildir. Keza kir ile metafizik arasındaki ikilik de önceden gördüğümüz ama artık göremediklerimizle tespit edilemez. Dolayısıyla aynı soru yeniden karşımıza çıkar: Karanlık geçen zamanın ve kötü kullanımın yol açtığı, gelişmiş restorasyon bilimiyle haklı gerekçelerle

* İtalyanca, "Evet, Michelangelo bitti, bitti." (ç.n.)

ortadan kaldırılan fiziksel bir sonuç mudur? Yoksa haddini bilmez bir şekilde ortadan kaldırılmış ve artık sonsuza dek kaybedilmiş olan bu karanlık eserin sanatsal maksadının bir parçası mıdır?

Freske hakikaten ait olan bir şeyin temizlemeyle çıkmayacağı düşünülebilir; ne de olsa kireç ile su arasındaki kimyasal etkileşimin oluşturduğu kalsiyum karbonat tabakası freskin kalıcı olmasını sağlayacaktır. Porseleni yıkamaktan farksızdır bu. Ne var ki, karbonize olmuş pigmentin üstüne boya *a secco** da uygulanmış olabilir. Ya Michelangelo tavana metafizik bir ifade katan şeyleri tüm freskler kalıcı bir biçimde sabitlendikten sonra *a secco* eklediye? Burada verilecek yanıt, köle heykellerinde taşın durumunun nesnel gözlemine başvurarak verilebilecek yanıt kadar kesin değildir. Hatta bu oldukça açık bir sorudur: Acaba kir ortadan kaldırılırken Michelangelo'nun tutsak ruhların mücadelesini sembolize etmesi için kendi eliyle kasten eklemiş olabileceği o ışık-gölge oyununun da yok olabileceği düşünüldüğünde, daha konservatif bir yol izlemek akıllıca olmaz mıydı? O zaman sormamız gereken soru, kiri yok ederken, kirden fazla bir şeyleri de yok edip etmediğimizdir.

Böyle bir soru nasıl kapalı bir soru olabilir peki? Bana kalırsa, bunun için Michelangelo'nun tavan boyunca resmettiği sahnelerin anlamının böyle metafizik bir maksadı gerektirip gerektirmediğinin, daha da önemlisi bu maksatla gerçekten tutarlı olup olmadığının tespit edilmesi gerekir. Benim bu konudaki görüşüm restorasyondan sorumlu olan Gianluigi Colalucci'den farklı. Colalucci yorumdan olabildiğince kaçınmayı, odak noktasını boyanın içinde bulunduğu durumla sınırlandırmayı ve tavana fiziksel bir nesne olarak muamele etmeyi tercih etmişti. "Bugün sanat eserlerinin konservasyonunda doğru çalışma yönteminin temeli nesnelliktir" diye ısrarla belirtir Colalucci. Ona göre, "Sistina tavanının temizliği hakkındaki tartışmalar

* "Kuru zemin resmi". İtalyanca kelime anlamı "kuruya" olan *a secco* terimi, ıslak (*a fresco*=*affresco*=*fresco*=fresk) zemin üzerine yapılan freskin aksine, duvar kuruyken tutkalsız boyayla yapılan müdahaleler için kullanılır. Bunlar, boyanın duvarın yüzeyine sabitlendiği fresk gibi kalıcı olamaz. (ç.n.)

şiddetli ve hatta dünyanın sonu gelmiş gibi bir hâl almış” olmasına rağmen, ilerleme ancak nesnel bir şekilde, “adım adım, tek tek fırça darbeleriyle” yürütüldüğü takdirde “Michelangelo’nun sanatının içyüzünü” bilmeye vakıf olabiliriz. Colalucci ise kendi restoratörlük inancını şöyle ifade eder: “Michelangelo üzerinde çalışırken en iyi yaklaşımın mutlak bir pasiflik olduğuna inanıyorum. [...] Eğer sanat eserlerini yorumlamaya kalkarsak, temizleme işlemine koşullar dayatmaya başlarız.” Bense, bunun aksine, yorumlamanın temizleme işlemini yönlendirmesinin gerekli olduğunu düşünüyorum. Bununla beraber, Michelangelo’nun imgeleminin anlamına dahil olan hiçbir şeyin, tavanın Yeni-Platoncu okumanın gerekli kıldığı neredeyse monokrom olan ışık gölge oyununa dayanan yorumunu zorunlu kılmadığını ileri sürerek, Colalucci’nin başardıklarının savunulabileceğine inanıyorum. Bilhassa resmin yüzeyindeki *a secco* eklemeler bizzat Michelangelo’nun elinden çıkmış olabileceği için, restoratörün eserle ilgili soruları “nesnellikle”, yalnızca boyayı temel alarak yanıtlamayı hedefleyen kasti pasiflik maksadından rahatsız olmayı haklı çıkarcak gerekçeler var. Ama Colalucci şunu iddia ediyor: “Dokuz buçuk sene boyunca, her gün Michelangelo’nun freskleriyle temas halinde olmak, beni, eğer böyle bir şey mümkünse, bir sanatçı ve insan olarak Michelangelo’ya yaklaştırdı.” Ve buna kanıt olarak, Tanrı’nın ışığı var etmesi sahnesinde yer alan güneşin (önceki) “alelade ve soluk, koyu kiremit rengi” yerine, şimdi (sonraki) “berrak sarı ışıltısı, koyu kırmızimsı merkezi ve belli belirsiz yuvarlak dairesel yeşil ışınları sayesinde cayır cayır yanan bir ocak kadar parlak” olmasını gösteriyor. Colalucci’nin restorasyon vasıtasıyla Michelangelo’nun insanlığına ve sanatçılığına hakikaten yaklaştığını inkâr etmek için pek bir gerekçem olmayabilirdi, tabii eğer Michelangelo esas olarak renkçi bir ressam ve nesnelerin görünüşünü doğru yakalamakla ilgilenen bir insan olsaydı veya Michelangelo bir tür Empresyonist (İzlenimci) ve söz konusu eser de Monet’nin bir tablosunun restorasyonu olsaydı. Colalucci’nin “bir sanatçı ve insan olarak Michelangelo’ya ne kadar az ilgi gösterdiği, merkez tonozu oluşturan meşhur resimlerin

sıralamasını anlattığı zaman ortaya çıkıyor. “Michelangelo Sistina tavanındaki sahneleri ters sırayla resmetmiştir – yani *Büyük Tufan* ile başlamış ve *Yaratılış*’ın birinci günü ile bitirmiştir.” Diğer bir deyişle, anlatının sonuyla başlamış, başlangıcıyla bitirmiştir. Halbuki *Büyük Tufan*, Michelangelo’nun ilk resmettiği bölüm olmadığı gibi, anlatının son bölümü de değildir. Michelangelo’nun ilk resmettiği ve dokuz bölümün sonuncusu olan bölüm *Nuh’un Sarhoşluğu*’dur. *Büyük Tufan*, Michelangelo’nun resmettiği ikinci bölümdür ve *Yaratılış*’ın başlangıcını anlatan inanılmaz anlatının sekizinci sırasında yer alır. *Nuh’un Sarhoşluğu*, bu meşakkatli işe girdiğinde Michelangelo’nun Maniyerist bir sanatçı olduğunu gösterir. Colalucci, bu eseri kendi anlatısından sökerek Michelangelo’nun üslupsal evriminin takibini zorlaştırdığı gibi, nasıl bir planla hareket ettiğinin anlaşılmasını da büyük ölçüde engellemiştir – ne de olsa Michelangelo henüz diğer bölümlerin hiçbirini yapmamışken son bölümün ne olacağına karar vermişti.

Colalucci’nin sözleri karşısında kalakaldım: Tek tek fırça darbeleriyle geçirilmiş dokuz buçuk sene ve baş restoratör eserin başıyla sonunu yanlış biliyor! Bana öyle geliyor ki, şimdiki güneş ne kadar ikna edici olursa olsun, insan eğer resimlerin sırasını karıştırıyorsa, diğer her şeyi de yanlış yapabilir. Yanlış anlaşılma nesnellik idealinin bu kurbanı, benim israf ve kayıp ve hatta trajedi hislerine kapılma neden oluyor. Yanlış anlaşılma nesnellüğün tek tek fırça darbeleri ya da santimetrelerle ölçülebilecek bir mesele olduğuna inanılmasından kaynaklanıyor. Oysa bu gündem, Michelangelo’nun olduğuna inandığımızdan çok daha farklı bir ressam olarak yorumlanması tarafından tutsak alınmıştır. Nabi ressamlarından Maurice Denis’nin gayet indirgemeci meşhur bir iddiası vardır: “[B]ir resim bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da bir hikâye olmadan önce, temelinde belirli bir düzene göre biraraya getirmiş renklerle kaplı yassı bir yüzeydir.” Bana kalırsa, bu sözler Colalucci’nin “nefes almasını engelleyen çamurumsu tül den” kurtardığını sandığı resme karşı yaklaşımını tam olarak tanımlıyor. Renkleri geri getirin, anlam bir şekilde başının çaresine bakar!

Bu noktada ara vererek, Sistina Şapeli'nin tavanında "yassı yüzeyler" olmadığını hatırlatmak istiyorum. Şapel, 1. Krallar kitabında tanımlanan Hz. Süleyman'ın tapınağının ölçülerine göre inşa edilmiştir – uzunluğu yüksekliğinin iki, genişliğinin üç katıdır. Süleyman'ın tapınağı ise seyyar Yahudi tapınağı esas alınarak yapılmıştır; bir tür çadır olan bu tapınağın son derece müşkülpesent mimarı, içinde yaşayacak olan Tanrı'nın ta kendisidir. Papa IV. Sixtus'un karmaşık kavisleri de (bana göre) üstü kapalı bir biçimde bu seyyar tapınağa işaret eder. Şapel bir tentenin karmaşık geometrisine sahiptir. Tavana ilk olarak alışlageldiği üzere altın yıldızlarla süslü mavi bir gökyüzü resmi yapılmıştı; böylece yukarıya bakıldığında tavanın, Kant'ın "üzerimdeki yıldızlı gök" sözleriyle tanımladığı yere açıldığı hissi veriliyordu. Papa II. Julius'un daha "modern" bir süsleme istediğini ve Michelangelo'nun resimleri yaparken tavandaki eğimlerden de faydalandığını biliyoruz. Michelangelo tavanı açık bir gökyüzü yanılsamasından, hayali kolonların taşıdığı sahte bir tavandan oluşan hayali bir mimari yapıya çevirmiştir. Nihayetinde *gökyüzüne* tablo asılamaz! O da eğimli alanları resimlerle donatmanın yollarını bulmuştur.

Acaba bu eğimlerin imgelere ne dereceye kadar katkısı olmuştur? Yassı yüzeyler üzerine resim yapan Maurice Denis için bu bir sorun teşkil etmez. Nitekim Paris'te sanat malzemeleri satan dükkânlardan satın alınan tuvaler her daim yassıdır ve yassılık hiçbir zaman imgelerin etkileşime geçtiği bir unsur olmamıştır. İmgeler tuvalin kenarlarıyla etkileşime girebilirler, ama her zaman aşağı yukarı aynı olan yüzeyiyle giremezler. Gelgelelim az sonra da göreceğimiz gibi, bu durum eğimli yüzeyler için geçerli değildir – gerçi Michelangelo'nun da eğimlerin sunduğu imkânların farkına varması biraz zaman almıştır. Sanatçının bu eğimleri kendi faydasına kullanmış olması, çağdaşlarının Michelangelo'nun başarısını takdir etmesinde belirgin bir rol oynamıştır.

Tavanın anlatısına dahil olmasa da (anlatının sıralamasında en başta yer almasına rağmen) Michelangelo'nun en son resmettiği bö-

lümün üslubunda boyanmış Yunus Peygamber figürünü ele alalım. Yunus, *Kıyamet Günü* freskini hemen üstünde yer alır; iki yanında bulunan pendentiflerle sınırlandırılmış bir alanda, üstü kesik küresel bir üçgenin içbükey yüzeyine resmedilmiştir. Bu alanı hayalimizde canlandırmaya çalışırsak, biraz Ellsworth Kelly'nin bazı heykellerini andıran, şekillendirilmiş, üç boyutlu bir tuval çıkar karşımıza. Michelangelo, bu üçgen oyuğun içindeki peygamberi gayretle geriye doğru eğilmekteyken tasvir etmiştir. Michelangelo'nun akranlarını, örneğin Condivi'yi, en çok neyin hayrete düşürdüğünü Condivi şöyle anlatır: "Figürün geriye doğru uzanan gövdesi, tavanın göze en yakın olan kısmında ve ileri uzanan bacakları duvarın göze en uzak olan bölümünde. Hayret ve dehşet verici bir eser, bu adamın rakursi ve perspektifle çizgi çizme konusunda ne kadar becerikli olduğunu kanıtıyor." Yüzeyin fiziksel özellikleriyle resmin yarattığı yanılsama arasında hakikaten bir tezat vardır; Vasari bu sebeple Yunus Peygamber resminin muhteşem tavanın "doruk noktası ve özü" olduğunu belirtir. Acaba tıpkı taştan sıyrılmak için mücadele eden köleler gibi, Yunus da tavandan sıyrılmak, tavanın maddeselliğinden kurtulup özgürleşerek aslında hayata gelmek, can bulmak istiyor olabilir miydi? Ben tek tek fırça darbeleriyle yürütülen bir işlemin bu sorunun yanıtını verebileceğine inanmıyorum. Kanımca bu sorunun yanıtı ancak bir yorumdan hareketle verilebilir – gerçekten çıkarımsal bir sanat eleştirisi yoluyla. Ben yanıtın olumsuz olması gerektiğini savunacağım.

Öte yandan Condivi'nin tanımında renk konusuna hiçbir şekilde değinilmediğine dikkat çekmek istiyorum. Rakursi ve perspektifin öncelikli olarak desenle ilgili beceriler olduğunun altını çizelim. Bu ikisinin etkisi, *chiaroscuro* yani "ışık gölge çizimi sanatı" ile artırılır. *Chiaroscuro* herhangi bir renge türlü miktarlarda siyah katılması suretiyle elbet boyayla da sağlanabilir. Yine de bu hiçbir şekilde renge dair bir beceri değildir; daha ziyade rengin değerleriyle ilgilidir, bu da tarama ve aydınlatmanın alanına girer. Diğer yandan Condivi heykeltıraş, Vasari de mimardı; her ikisi de üç boyutlu gerçek mekânlarla iştigal etme konusunda hassastı. Peki, bunları şapelin zemininden

görmek mümkün müydü? Maurice Denis'nin düsturu, Manet'yle başlayan modernist duruşun özünü ortaya koyar – Zola, Manet'nin tuval-lerini “zarif, sahil lekelerin [*taches*] ahenkli biraradalığı” sözleriyle tanımlamıştır (House, s. 75). Monet bu ideali 1890'da, yani Denis'nin önermesiyle aynı sene, Amerikalı bir öğrenci olan Lilla Cabot Perry'ye verdiği öğütle tamamen içselleştirir: “Resim yaparken, önündeki nesnenin ne olduğunu unutmaya çalış. Onun bir ağaç, ev, tarla ya da herhangi başka bir şey olması fark etmez. Sadece şunu düşün: İşte burada küçük bir mavi kare var, şurada pembe bir dikdörtgen, orada ince bir sarı çizgi. [...] Ve her şeyi tamamen gözüne gördüğü gibi resmet, aynı renkleri ve şekilleri kullan, ta ki resim önündeki manzaranın sana özgü saf bir izlenimine dönüşünceye dek.” Zola, Manet tanımına şunu da ekler: “[B]irkaç adım geri gidildiğinde, [lekeler (*taches*)] resme çarpıcı bir derinlik kazandırıyor.” Michelangelo'nun önünde ise hiçbir model yoktu. Yüzey ile imge arasındaki *etkileşim* öyle çetrefil ve karmaşıktı ki, Michelangelo'nun, Lilla Perry'nin Monet'nin yönlendirmeleriyle yapacağı bir ev ve ağaç tablosundaki gibi bir resim yapması düşünülemezdi. Denis'nin söylediklerinin aksine, Michelangelo'nun resmi her şeyden önce Yunus, onun ardından da fırça darbeleridir. Daha pigment aklımıza bile gelmeden, ilk olarak sormamız gereken, imgenin anlamının ne olduğudur.

Yunus'a dikkat çekmemin başlıca nedeni, tavanda yer alan bazı figürlerde de olduğu gibi, bu figürün, karanlıktan kurtulmak için mücadele eden biri gibi dinamik olmasıdır. Yunus'un erken-Barok figürü, gerçekten bir mücadele içindeymiş gibidir. Hakikaten de öyledir. Biraz dekoratif bir balık tarafından kusulmuştur ve tam anlamıyla “canavarın midesinin” karanlıklarından çıkarak aydınlığa kavuşmuştur. Restorasyondan sonra, resimdeki ışık şafak vaktinin soluk ışığını andırıyor; İsa'nın, mezarının karanlığından yükselişini gösteren Piero'nun *Diriliş* freskindeki ışıktan pek de farklı değil. Yunus ile İsa'nın dirilişi arasındaki paralellik bilinçlidir, hatta Yunus'un resmedilmiş olmasının temel sebebi budur. Bana Yunus-İsa'nın ikinci bir karanlığa –Yeni-Platoncu okumanın gerekli kıldığı metafizik karan-

lığa- doğması, dirilişin anlamıyla tutarsız olurdu gibi geliyor. Fakat Yunus için bunun geçerli olduğunu kabul edersek, herhangi bir mücadele halinde olmayan diğer figürler için daha da geçerlidir. Yunus'un tam karşısındaki Zekeriya buna örnek olabilir. Zekeriya tavanı uzunlamasına ikiye ayıran aksın karşı kutbunda yer alır, profilden gösterilmiştir, omzunun üstünden uzanarak ona katılan iki meleklerle beraber kitap okumaktadır. Figürlerin ve sahnelerin içine oturtulduğu karmaşık çerçevelere özellikle dikkat etmeliyiz. Tavan ağır, boyalı çerçevelerle bölmelere ayrılmıştır – sanki tüm tavan birbirinden ayrı ya da birbiriyle ilişkili sahnelerin düzenli bir şekilde birbirine bağlandığı bir tür resim galerisi gibidir. Bu sebeple her tarafı kaplayan bir karanlık anlamlı olmazdı. Ruhani rüzgârların etkisiyle kalabalık gruplar halinde zevk, ıstırap, coşku ve yeis içinde savrulurken resmedilmiş figürlerin olduğu ve tavandaki gibi bölmelere ayrılmamış *Kıyamet Günü*'nde kullanılacak bir karanlık anlamlı olabilirdi belki; aydınlık ve karanlık burada kurtuluşu ve lanetlenmeyi simgeleyebilirdi. Tavan ise eşit ve dengeli olarak yayılan bir aydınlanmayı göstermektedir; bu da başımızın üstünde yer alan resim galerisi yanılışmasıyla tutarlıdır. Bu durum Michelangelo'nun (restorasyondan önceki karanlığın ima ettiği şekilde) bütün bölümleri tek bir his içinde toplamak zorunda kalmadan, karanlık ve aydınlığı, anlatının gerektirdiği biçimde her bir bölümdeki resmin içinde kullanmasına olanak tanır. Her resmin kendisine ait bir alanı vardır. Bulundukları ortak alan resimlere aittir, resimlerin konusuna değil. Dolayısıyla görünen o ki, bir parça yorum, Bay Colalucci'ye fütursuzca çalışmaya devam etme garantisi verebilirdi. Karanlığın kalması gerektiğini iddia eden tüm savlar, anlama dayalı yoruma ters düştükleri için çürümek zorundadır. Colalucci bunu anlamış olsaydı da muhtemelen çalışmasını aynı şekilde yürütmeye devam ederdi; ama en azından yaptıklarını, yalnızca prosedürlerle açıklamak durumunda kalmadan haklı çıkarabilirdi. Aslında eleştirmenler de restoratörler kadar pozitivistti. Onlar da eseri fiziksel bir nesne olarak değerlendiriyordu. Ne var ki, sanat eserleri cisimleşmiş anlamdır ve tıpkı ruhun bedenle iç içe olması gibi, an-

lam da maddesel nesneyle girift bir şekilde iç içe geçmiş durumdadır. Michelangelo bir nesne yarattığı kadar bir dünya da yaratmıştır ve fiziksel nesnenin hangi kısımlarının bu dünyayla ilişkili olduğunu anlamak için o dünyanın içine girilmesi şarttır. Çatıdaki deliğin bir hikâyesi vardır, fakat anlamı bu esere ait değildir.

Bugün tavanın bir bütün olarak verdiği genel his, resimli geniş bir alan olduğudur. Şimdiki renk paleti ise Vatikan'ın diğer herhangi bir yerinde, muhteşem şapeli çevreleyen odalarda ve koridorlarda görülebilecek, tavanla aşağı yukarı aynı zamanlarda resimlendirilmiş diğer eserlerinkiyle neredeyse aynıdır. Benim hissim bu yüzden tavanı kullanan renklerin Michelangelo'nun çağdaşlarının gözüne batmamış olduğu yönünde; çünkü zaten "modern" bir mekânda görülmesi beklenen renkler bunlardı ve bu yüzden sırtıtmıyorlardı. Tavan esas son restorasyondan önceki hali gibi –yani çoğumuzun hatırladığı şekilde– görünüyorsa, Michelangelo'nun çağdaşları buna bir şekilde değinmiş *olurdu*. Tavan o zaman zarif bir biçimde renklendirilmiş ama sonuç olarak monokrom bir desen gibi görünürdü. Ama ben, bu renklerin 1508 civarındaki son moda süsleme eğilimleriyle tutarlı olmasından ötürü kimsenin renklere özel bir ilgi göstermemiş olduğunu öne sürüyorum. Onların gördüğü, Condivi ve Vasari'nin ifadelerinin de kanıtladığı gibi, çok güçlü bir desen ve bir resim olmanın iki farklı biçimi arasındaki karşıtlık (bunlardan biri, Denis'nin bir yüzey üstünde biraraya getirilmiş renkler derken kast ettiği gibi daha fizikseldir; diğeri ise resimsel ve büyüleyicidir) ve ardından bu iki biçim arasındaki etkileşim (muhteşem *Yunus* resmindeki gibi) oldu. İzleyiciler –ya da en azından Michelangelo'nun görüşüne önem vereceği kişiler– belki de renkten ziyade, muhteşem *Yunus* resminde olduğu gibi, imge ve mekânın ele alınış biçimindeki olağanüstü ustalıklı çok daha fazla ilgileniyordu. Benim için önemli olan soru, şapelin izleyici üzerinde bıraktığı etkide rengin ne kadar payı olduğuydu. Ben de tereddütle şu sonuca varıyorum: Hiç. Bu açıdan baktığımızda, eğer tavan gerçekten monokrom olsaydı da özünden pek bir şey kaybetmeyeceğini görüyoruz, tabii dönemin dekoratif beklen-

tilerine sahip olan çağdaşlarını şaşkına çevirecek olması hariç. 1786 senesinde Goethe muhteşem eserden büyülenmiş bir şekilde şunları yazar: “Keşke insanın böyle resimleri ruhuna sabitleyebilmesinin bir yolu olsaydı! Neyse ki en azından eserin bulabildiğim tüm gravür ve desen kopyalarını yanımda götürebileceğim.” 1786’da renkli röprodüksiyon diye bir şey yoktu, fakat bana kalırsa zorunlu olarak monokrom olan röprodüksiyonlar, ister siyah-beyaz, ister sepya ya da kırmızı tebeşirle yapılmış olsun, Goethe’nin istediği ve ihtiyacı olan hemen her şeyi karşılamak için yeterlidir (Michelangelo’nun “görkemli vizyonu”nun Goethe’yi büyülemesinden önce fresk tam üç kez restore edilmiştir). Michelangelo bu siparişe görevlendirildiğinde aslında bir ressam olmadığını söyleyerek çok itiraz etmiştir; sanırım buna cidden inanıyordu. Sanatçının en büyük hayranı Vasari, Michelangelo’nun hayatını anlattığı bölümde eseri işte şu sözlerle tanımlar: “Bu tip konular hakkında hüküm verebilecek her seyirci, figürlerin kusursuzluğu, rakursilerin mükemmelliği, konturların büyüleyici eğrileri ve sergilenen enfes nü formlarının zarafeti, esnekliği ve oranlarının nefis hakikati karşısında şaşkına döner; ayrıca Michelangelo sanatındaki yetkinliğini daha da iyi ortaya koyabilmek için bu figürleri türlü türlü yaşlarda, türlü ifadelerle ve formlarda gösterdiği gibi onlara farklı çehreler ve özellikler de vermiştir” (Vasari, 259).

Vasari’nin kapsamlı açıklamasının hiçbir yerinde rengin muhteşem kullanımına değinen bir ifadeye rastlamayız, gerçi ilk kadın kâhini [*sibyl*] tanımlarken Michelangelo’nun “Zamanın kanı dondurmuş olduğunu göstermek için çok emek harcadığını” belirtir; ama bunun için renk gerekli olabileceği gibi, olmayabilir de. Dolayısıyla *Calcographica*’da satılan kusursuz gravürler, Goethe’nin hatırlamak istediklerini gayet iyi karşılayabilirdi. Bu durum, Descartes’ın ilginç bir görüşünü çarpıcı bir şekilde doğrular: On yedinci yüzyıl filozoflarının çoğu gibi nesnel gerçeklik konusuna büyük bir şüpheyle yaklaşan Descartes, nesnel temsil söz konusu olduğunda, gravürlerin “ormanları, şehirleri, insanları ve hatta savaşları ve fırtınaları” renge hiç gerek duymadan tasvir edebileceğini savunur. Veronica Foti’ye göre,

“Descartes’ın ölümünün üstünden henüz yirmi sene geçmemişken kurulan Kraliyet Akademisi, bütünüyle duyumsal bir öge olan rengin rasyonel faktörlere bağlı kalmasını şart koşan inancı açısından tamamen Kartezyen kalmıştır.” Tahminimce rasyonel faktörlerle perspektif ve kompozisyon –mekânın geometrisi– kast ediliyor. Rakursinin bu listeye dahil olup olmadığından emin değilim, çünkü o bütünüyle gözle ilgili hakikatlere hitap eder.

Yine de restorasyon sayesinde, resimler ve bilhassa imgelere çerçeve oluşturan göz yanıltıcı karmaşık mimari gerçekten berraklık kazanmıştır. Az sonra değineceğim nedenlerden ötürü, bu mimari aslında resimlerin resmidir. Bununla mimarinin iki kere göz yanıltıcı olduğunu kastediyorum: Hem resimlerin *içlerinde* yanılsamalar var, hem de resimlerin *kendileri* yanılsama. Tavan bu bağlamda, bir sonraki yüzyılda koleksiyonerlerin siparişi üzerine yapılan resim koleksiyonu tablolarını andırır. Yanılsamanın, tabloların *tavana asılmasını* gerektirmesi bize garip gelebilir! Gelgelelim Michelangelo Maniyerist mimarların en ileri görüşlüsüydü. Örneğin Medici’ler için tasarladığı Laurenziana Kütüphanesi’nin tavanındaki bir başlık kıvrımını zemine taşıyarak bir tür payandaya çevirmiş ve ona muazzam bir boyut katmıştı. Tavana neden bir duvar gibi muamele edilmesin ki? Tavanın temizlenmiş olması, çerçeveleme aygıtına bir tür netlik kazandırarak, mimarinin resimlerin resmi olduğunun açık bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu sebeplerden ötürü mü yoksa doksanların politik atmosferinden dolayı mı bilmiyorum, ama tavanın temizlenmesiyle neler başarıldığını kendi gözlerimle görmek için en sonunda şapele gitmeye ikna olduğumda daha önce hiç farkına varmadığım şeyler dikkatimi çekti. *Yaratılış*’tan *Nuh’un Sarhoşluğu*’na kadar tavanının anlatısının dokuz resmine dalmış bakarken, tam ortadaki –hem ikiye böldüğü anlatının tam ortasında, hem de şapelin uzunlamasına tam merkezinde yer alan– resmin *Havva’nın Yaratılışı* olduğunu fark ettim. Bu muhteşem hikâyeyi yönlendiren olayın bir şekilde kadının yaratılışı olması,

günümüzün feminizm eğilimli vizyonuyl da örtüşüyor. Tanrı ışıkla karanlığı birbirinden ayırır, gökkubbeyi yaratır, karalarla suları birbirinden ayırır ve bir avuç topraktan insanı yaratır. İlk dört bölümde bunlar olur. Beşinci bölümde ise Tanrı, Âdem uyurken elinin bir hareketiyle kadının var olmasını buyurur. Beşinci bölüm budur. Ardından İlk Günah ve *Düşüş* gelir, onları da *Nuh'un Kurban Adaması* ve *Büyük Tufan* takip eder. Anlatı Nuh'un, şaşkına dönmüş üç oğlunun gözleri önünde zil zurna sarhoş vaziyette yere yıkılmasıyla son bulur. Tanrı'nın kadının yaratılmasına dek tüm resimlerde yer alması ve bunun ardından hiçbir resimde bulunmaması bana çarpıcı geliyor. Sanki gidişatta keskin ve belirgin bir kırılma olmuştur. Tarih, kadının ortaya çıkmasıyla başlamıştır. Ondan öncesi sadece antropik ilkeye dayalı bir tür kozmolojidir. Ondan sonrası ise cinsellik, ahlak bilgisi, takva, tufan, sarhoşluk. Eğer *Büyük Tufan* anlatının son bölümü olsaydı, yok oluş anlatması açısından *Yaratılış*'la simetrik bir uyum içinde olabilirdi; ne var ki bu her şeyi anlamsızlaştırırdı; o zaman her şey sadece bir yapmak ve bozmak meselesine dönüşürdü. Anlatının *Nuh'un Sarhoşluğu* ile bitmesi önem taşır. Çünkü her şeye yeniden başlamak için tufanın da işe yaramayacağını anlatır bize. İnsan yapısının hakikati böyle olduğu sürece, yeni bir müdahale şekli şarttır. Hikâyeyi anlamak için bana göre bunun mutlaka anlaşılması gerekir; Colalucci'nin resimlerin sıralamasını yanlış bilmesi işte bu nedenle beni bu denli dehşete düşürmüştü.

İtiraf etmeliyim ki, kozmoloji dönemini tarih döneminden ayıran muhteşem zirvesel olayın kadının yaratılışı olduğunun söylendiğine hiçbir yerde rastlamadım. Bunun başlıca nedeni, araştırmacıların dokuz resimden oluşan anlatıyı daha farklı bir şekilde –üçer bölümden oluşan üç grup halinde– yorumlamaları. Bu yoruma göre merkezde yer alan üçlü grup, insanın yaratılışı ve cennetten kovulmasından oluşur, bu merkezin bir yanında maddenin yaratılmasını gösteren üç sahne, diğer yanında ise –Howard Hibbard'ın deyişiyle– “yeni seçilmiş kişi olarak Nuh'un” ortaya çıkışını gösteren bölümler yer alıyor. Evet, Tanrı Nuh'u “seçmiş”tir hakikaten – nihayetinde Âdem'i

seçmemiş, yapmıştır. Çünkü “Tanrı baktı, yeryüzünde insanın yaptığı kötülük çok ve akli fikri hep kötülükte”ydi (Yaratılış 6:5), Nuh ise “Tanrı’nın gözünde lütuf buldu” (Yaratılış 6:8) ve ayrıca “Nuh doğru bir insandı. Çağdaşları arasında kusursuz biriydi. Tanrı yolunda yürüdü” (Yaratılış 6:9). Tanrı, Nuh hariç herkesi, mayaları bozuk olduğu için selde boğar. Peki, o zaman hikâyenin Nuh’un şarap fiçisinin yanında kör kütük sarhoş ve çıplak vaziyetteyken bitmesi ne anlama gelir? Sarhoşluk tek başına günah değildi; tabii eğer Nuh’un kendini teşhir etmesine, dolayısıyla başkalarını onun çıplaklığını görmenin yol açacağı tehlikelere (bu öyle bir tehlikedir ki, Nuh’un oğulları geride durmaya ve onu örtmeye çalışırlar) maruz bırakmasına sebep olmasaydı. Çıplaklık elbette bilhassa genital bölgenin sergilenmesi anlamına gelir ve bu, bugün bile yanlış anlaşıldığı takdirde rahatsız edici bir etki yaratabilir; bu rahatsızlığın, erkek çıplaklığının sahnelerde ve ekranlarda görülmesinin gün geçtikçe daha olağan bir hâl almasıyla zamanla ortadan kaybolup kaybolmayacağı ise ilginç bir sorudur. Hiç şüphesiz çıplaklığın Yaratılış’ta neden böylesine yıkıcı bir anlamı olduğunu idrak etmemizi güçleştirir bu. Zira babasının penisini yanlışlıkla da olsa görmüş bulunan Ham, korkunç bir bedel ödemesi gerekeceğini bilir. Nuh’un yanında bulunan diğer oğulları, gözlerini başka yöne çevirerek Nuh’un pelerinini getirirler, bununla örtmek istedikleri yalnızca babalarının çıplaklığı değil, iktidarının simgesi ve gerçekliğidir de: “Sam’la Yafet bir giysi alıp omuzlarına attılar, geri geri yürüyerek çıplak babalarını örttüler. Babalarını çıplak görmemek için yüzlerini öbür yana çevirdiler” (Yaratılış: 9:23). Onlar yine de şanslıydı, çünkü Nuh Ham’ı lanetledi: “Kölelerin kölesi olsun kardeşlerine” (Yaratılış 9:25). Nuh’un çıplaklığının görülmesi, dünyaya eşitsizliği ve akabinde insan hayatına politika gerçekliğini getirdi. Bu son panelin anlamı her ne olursa olsun, hikâye *Büyük Tufan*’la son buluyor olsaydı, her halükârda mutlaka elzem bir şey kaybedilmiş olurdu.

Belki de Nuh sarhoş ve çıplak haliyle, insanoğlunun kökü kazınmaz zayıflığına işaret etmekteydi – neticede kurtarılmaya layık

görülmüş olan Nuh da beş para etmezini teki çıkmıştı. Yeryüzünde insan kaldığı sürece, facialar insanoğlunun içindeki kötülüğü ortadan kaldıracak kadar radikal bir çözüm değildi ve bize bahsedilen varlığımızın günahlarından arınmamızı sağlayabilecek kudrette olan tek şey kurtuluş mucizesiydi. Dolayısıyla yaratılışla başlayan hikâye, tarihe artık yeni bir biçimde müdahale edilmesi gerekliliğiyle, Tanrı'nın bizzat bedensel niteliklere bürünmesi ve çile çekerek yeniden doğuşuyla son bulur. Mamafih, yaratılış ile insanoğlunun umutsuz durumundaki zayıflığın ifşa edilmesinin tam ortasında Havva yer alır. Colalucci'nin tanımındaki gibi, eğer Havva'nın yaratılmasından önce dört bölüm ve yaratılmasından sonra sadece üç bölüm olsaydı, Havva elbette böyle merkezi bir konumda olamazdı. Son bölüm, zorunlu olarak yaratılış kadar köklü ve önemli bir olayı içeriyor olmalıdır. Bu da, insanoğlunu ebedi cehennemden kurtarmak adına Tanrı'nın kendi oğlunu kurban edecek olmasıdır.

Meyer Schapiro, ortaçağda okuyanların Meryem'e Müjde'yi getiren meleğin ağzından çıkan "selam" [*Ave*] sözcüğünü, ters olarak yazılmış "Havva" [*Eva*] olarak gördüklerini yazar, sanki Meryem ablasının hareketlerini tersine çevirmiştir. Dolayısıyla Meryem ve Havva aynı ahlaksal varlığın iki yüzü olacaktır. Kadının varoluşunun sebep olduğu, insanoğlunun yapısının nihayetinde hiç değişmediği tarih Meryem tarafından tersine çevrilecek; Meryem aracılığıyla tarih daha önce hayal bile edilemeyen bir düzleme taşınacaktır. Hibbard "*Havva'nın Yaratılışı* tüm tavan süslemesinin en can alıcı noktasıdır" der. Üzerinde durulması gereken bir düşünce daha var. Orta noktanın Havva olması, başta ve sonda yer alan sahneleri daha da öne çıkarır. İlk panel *Yaratılış*, ortadaki panel ise Havva'dır; bu durum panel için sarhoş Nuh'un kullanılmasını garip bir seçim yapar, tabii eğer Nuh ile İsa, Havva ile Meryem'in olduğu şekilde tek bir varlık değilse. Nuh günahkâr insanoğlunu temsil eder. Dolayısıyla anlatıda yer alan panellerin tamamen dışında kalan bir geleceğe işaret eder, bu da bize anlatı panellerinin geleceği haber verebilmeleriyle tanınan erkek (yedi) ve kadın kâhinlerle (beş) çevrili olmasının bir nedeni olduğunu

hatırlatır. Son olarak ise, Havva bir orta nokta olarak kullanıldığında Nuh'un çıplaklığı, *Düşüş* ve (*Havva'nın Yaratılışı*'ndan sonraki ilk panel olan) *Cennetten Kovulma*'da utançla keşfedilen çıplaklıkla ilişkili olacağı için son dört panel bir tür bütünlük oluşturur.

İşte tam da bu sebeplerle, nesnel tarafsızlık görüşündeki restoratör, hiçbir şey söyleyemeyeceği gibi, "sanatçı ve insan olarak Michelangelo'ya yaklaştığını" da iddia edemez. Çünkü Michelangelo, bir sanatçı ve insan olarak tavandaki resimler aracılığıyla bir hikâye anlatmıştır; tavanı neden o şekilde boyadığını anlayabilmek için anlattığı hikâyeyi okumamız gerekir. Ya da: Kendisi nasıl bir yol izlediğini hiç açıklamadığından, sanatçının aklından geçenleri anlamak için eserin ne anlama gelebileceğine dair yorumlayıcı varsayımlarda bulunmamız gerekir. Her iki koşulda da, bu yorumlar sanat eleştirisi ve sanat tarihi aracılığıyla yapılmalıdır. Şimdiki mak-sadım açısından sonuca hangisi aracılığıyla ulaştığımız fark etmez. Önemli olan, yorum olmadan hiçbir şeyin okunamayacak olmasıdır. Tabii insan restoratör gibi pasif durarak gözlerinin fırça darbelerini kaydetmesiyle yetinip, pırıl pırıl parlayan güneşe ve gümüşümsü aya da kapılıp gidebilir. Ne var ki, *bunun* "bir sanatçı ve insan" olarak Michelangelo'yla uzaktan yakından ilgisi yoktur.

Aziz Augustinus birtakım ilginç kanıtlara dayanarak, Cennet'te cinsel arzu diye bir mefhum olmadığını iddia eder. Âdem'in, cinsel organı da dahil olmak üzere, bedeni üstünde tam bir hâkimiyeti olduğunu ve karısının rahminin içine tohum yerleştirebilmek için cinsel olarak uyarılmaya ihtiyaç duymadığını düşünür. Cennet'te cinsel ayartma diye bir şey olamayacağından, yılanın Havva'nın zaafını bulmak için farklı bir yol izlemesi gerekmiştir. İhtiras, insanın aklına yasak meyvenin aktardığı bilgiyle girmiştir ve aklımızın tersini salık vereceği şeyleri yapmamıza neden olmuştur. İçinde Tanrı'nın bulunmadığı insanlık tarihi, ihtirasların tarihidir. Bunun sembolü ise bütünüyle kontrol edemediğimiz asi organ, penistir. Nuh'un çıplaklığını kavramak, onun fazlasıyla insani olan zayıflığını kavramaktır.

Âdem ile Havva'yı utandıran da budur. Sanat tarihçisi Frederick Hart, Michelangelo'nun tavanında yer alan "Hristiyan görsel anlatı geleceğinde daha önce hiç benzeri görülmemiş ve kullanılmamış olan anadan doğma ve aleni kadın ve erkek çıplaklığının, üreme organlarının temel maksadını belirttiğini ve bunlar aracılığıyla Yaratıcı'nın emrinin yerine getirildiğini" yazar. Ben bu görüşe katılmıyorum, özellikle de Nuh'un genital bölgesinin çıplaklığının anlamı ve yol açtığı tarihsel sonuçlardan dolayı. Bence çıplaklık ilahi bir iradeyle ilişkili değildir, belakis o iradeye karşı çıkar ve Tanrı'yı yaratısındaki vahim kusurları ele alması için yepyeni bir yol bulmaya zorlar. Eğer Hart haklı olsaydı, anlatının dışında yer alan bölümlerdeki erkek *ignudi* kadar (toplam yirmi iki tane) kadın *ignuda* da olurdu.

Fakat bir tane bile kadın yoktur.

Peki *jeunes hommes en fleur*'ün [çiçek açmış delikanlılar] oluşturduğu bu çelengi nasıl ele alacağız? Ben gayet çekinerek de olsa, bu delikanlıların, panellerde cisimleştirilen tensel aşkın çok daha ötesinde bir aşk biçimini simgelediklerini iddia ediyorum. Homoseksüel aşkın Hristiyan inancındaki aşkla çok derinden ilişkili olduğunu iddia etmek büyük ihtimalle pek hoş karşılanmayacaktır; tabii Platon'daki anlamıyla iki erkek arasında yaşanan aşkın üremeye hiçbir ilgisi olmayacağını ve aşkın daha yüksek bir ahlaki zeminde paylaşılmasına imkân tanıdığını saymazsak. Antikitede arkadaşlığın (Aristoteles de bu mefhum üzerinde etraflıca durmuştur) yalnızca aynı cinsiyetten iki kişi arasında mümkün olduğu düşünülürdü. Bunun bugün anladığımız anlamıyla sefahat âlemlerini çağrıştıran homoseksüel cinselliğiyle pek az ilgisi vardır ve aynı zamanda unutmamak gerekir ki, Floransa kültürünün hümanistleri sapına kadar Platoncudur – ve tavan sonuç olarak aslında onlar için resimlenmiştir. Bu hikâye, cinsel ihtirasın doruk noktasına ulaşmasını, aşkınlaşmasını anlatıyor ve İsa'nın insanoğluna duyduğu türden bir aşkı yüceltiyordu; böyle bir aşk içinde de üremenin yeri yoktur. Öyleyse Platonculuğun sonuçta yorumun parçası olduğu ortaya çıkar, ama tamamen bambaşka yol-

larla: Sıradan bir kir tabakası –yanlışlıkla anlam zannedilen madde– aracılığıyla değil.

Bir filozof olarak, zihni beyinle açıklamanın mümkün olmaması gibi, Sistina tavanını da fırça darbeleriyle açıklamanın mümkün olmadığını kanıtlayan –yani Eliminativistlerin (Dışlayıcı Maddecilerin) de Colalucci kadar yanlışlığını gösteren– bir sav çok hoşuma giderdi. Benzeşmenin kabul edilmesi bile müthiş olurdu – bundan sonraki adımın ne olduğunu bilmesek bile.

Üçüncü Bölüm

FELSEFE VE SANATTA BEDEN

Bedendeki organlar hissedilmediği takdirde hayat iyi ya da kötü olma hislerine, yani yaşam güçlerinin ilerletilmesi veya engellenmesi hislerine yer olmayan, sade bir varoluş bilinci olurdu. Çünkü zihin yalnızca kendi başına [...] bedeniyle birlik içinde, hayattır .

Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*

Beden hakkında geliştirdiğim felsefî tezler, tam iki kez, konunun benim esas ilgimi çeken anlamından çok daha farklı şekillerde yorumlandı. Her iki olayda da ortaya biraz komik sonuçlar çıktı. Örneğin 1960'larda eylem felsefesiyle meşgul olmaya başlamıştım. Eylemin iki türü arasındaki farkları ortaya koymakla ilgileniyordum: Bunların ilki, gerçekleşmesi için öncesinde başka bir eylemde bulunulması gereken, başka bir eylem vesilesiyle gerçekleşen eylemlerdi; ikincisi ise gerçekleşmesi için öncesinde bir eylemde bulunulması gerekmeyen, basit eylemlerdi. İlk eylem türüne örnek olarak, ışığı açmak için lambanın düğmesine basmayı veya bilardo sopasıyla vurarak bilardo topunu harekete geçirmeyi gösterebiliriz. Parmaklarımızı kıpırdatmak ya da gözümüzü kırpma ise ikinci tür eylemin örnekleridir. İkinci gruptakilere *temel* eylemler adını takmıştım. Doğa hepimizi belli bir temel eylem dağarcığıyla donatmıştır; temel eylemler aracılığıyla hem bu eylemleri hem de başka şeyleri yaparız. Bazılarımız

engellidir –mesela parmaklarını kıpırdatamaz– bazılarımız ise doğuştan fazlasıyla yeteneklidir – eften püften bir örnek verecek olursak, kulaklarını oynatabilirler. Bu farklar, bir şekilde bilişsel bozukluklara (görememe gibi) ve bilişsel yetilere (bazı insanların bazı şeyleri diğerlerine göre daha doğrudan bilmesi anlamına gelen, gaipten haber verme [*clairvoyance*] gibi; böyle yetileri olan kişilere bir şeyi nasıl bildiklerini sorarsanız, özel bir şey yapmadıklarını, sadece bildiklerini söylerler) tekabül eder. Bu paralel yapıları sistematik olarak geliştirdim ve vardığım sonuçlar, 1973'te *Analytical Philosophy of Action* [Eylemin Analitik Felsefesi] adlı kitabımda yayımlandı. Burada bu fikirlerden uzun uzadıya bahsetmek niyetinde değilim. Esas anlatmak istediğim, altmışların sonunda Columbia Üniversitesi'nde eylem felsefesi adlı bir lisans dersi vereceğimi duyurduğumda, ilk derse katılmak için akın akın gelip sınıfa doluşan kalabalığın beni nasıl şaşkına çevirdiği. Buna hiç anlam verememiştim – sonra öğrencilerin dersin konusunu politik eylem felsefesi sandıkları için böyle heyecanlandıklarını anladım. Üniversitelerde devrim yıllarıydı ve işte bir filozof çıkmış, öğrencilere en çok hitap edecek konularda konuşacakmış gibi görünüyordu. Dersin kaşları kaldırmak veya vücut ısınısını yükseltmek gibi basit eylemlerle ilgili olduğunu açıkladım: Ömrüm boyunca canı sıkılmış ve hayal kırıklığına uğramış bu kadar çok kişiyi birarada görmedim herhalde. Kafasına dünyayı değiştirmeyi koymuş öğrenciler için, kapitalizmi –ya da askeri-endüstriyel kompleksi– devirmek bu tür tasalardan öylesine uzaktı ki, bana büyüleyici gelen ayrımlara onlar tahammül edemiyordu. O zamanlar öğrenci olan bir filozof, beni mantıksal yapılarla dolu bir karatahtanın önünde dikilir halde hatırladığını anlattı geçenlerde.

Buna benzer ikinci bir olayın başıma gelmesi ise makalelerimin bir derlemesi niteliğindeki *Body/Body Problem* [Beden/Beden Problemi] adlı kitabımın yayımlanmasından sonra oldu. Kitabın başlığı, felsefenin çok tartışılan ama ilânihaye çözümsüz meselesi meşhur zihin/beden problemine imalı bir göndermede bulunuyordu. Konuyla ilgili

görüşlerimi ilk olarak 1980’lerde Columbia’da akademik izleyiciye sunmuştum. Ne var ki kitap 1990’larda yayımlandığı zaman, “beden” konusu, büyük oranda cinsiyet çalışmaları, *queer* çalışmaları, teorik feminizm ve kadınların kürtaj hakkını koruyan mahremiyetle ilgili kaygıların sonucunda, kültürle ilgili tartışmaların oldukça gözde bir meselesi haline gelmişti. Ben konuyla ilgili ilk seminerleri verirken bu meselelerin böylesine öne çıkacağını kestirmek pek mümkün değildi. Kitabım bir anda hiç planlamadığım (bilhassa o zamanlar artık bir sanat yazarı olarak tanındığım için) bir güncellik kazandı. Derken Avusturya Amerikan Çalışmaları Derneği, beni o sene Klagenfurt Üniversitesi’nde yirmi sekizincisi düzenlenecek olan senelik konferanslarına açılış konuşmacısı olarak davet etti; konu “Çağdaş Amerikan kültüründe beden üzerine çeşitli takıntılar” idi. Konferansı düzenleyenler, konu hakkındaki uzmanlığımın kanıtı olarak yalnızca *Beden/Beden Problemi* kitabını değil, aynı zamanda daha önce Robert Mapplethorpe’un fotoğrafları üzerine uzun bir araştırmamın yayımlanmış olmasını da görüyordu. Ağırlık kaldırmakla, maraton koşuculuğuyla –ve hatta düzgün beslenmekle– uzaktan yakından ilgisi olmadığı bedeninin her halinden anlaşılan ihtiyar bir adamın, Klagenfurt’a gidip salondaki hevesli araştırmacılara, yirminci yüzyılda Amerikalıların bedenle ilgili kaygıları üzerine konuşma yapması düşüncesi bana son derece komik geldi. Orada bulunacak herkese acidım ve daveti reddettim.

Yine de farklı okulların sanat bölümlerinden davetler almaya başladım. Her ne kadar sanatçıların bedene duydukları ilginin nedeni, benim kuşağımdan filozofların nedenlerinden bir hayli farklı olsa da, en azından bu ikisi arasındaki mesafe, küçük parmağını oynatmak ile zalim sömürge yönetimini devirmek arasındaki uçurum kadar aşılamaz değildi. Örneğin toplumsal cinsiyet gibi meseleler, benim *Body/Body Problem*’inde değindiğim felsefi tartışmalarda hiçbir rol oynamazken, Matthew Barney ya da ondan önce Judy Chicago gibi çağdaş sanatçıların eserlerinde bu meselelerin saplantılı bir şekilde işlendiği doğrudur. Öte yandan bir sonraki nesil filozofların, bilhassa

fikirlerinin şekillenmesinde feminizmin büyük etkisi olanların, cinsiyet meselesini çok daha esaslı bir şekilde ele aldıkları da doğrudur. Söz konusu cinsiyet olduğunda, bu filozoflar çağdaş sanatçılara, benim *Body/Body Problem* kitabında değindiğim filozoflara olduklarından çok daha yakındır. Benim analizim, felsefi olarak çözümlenen beden ile sanatçıların aklındaki beden arasındaki mesafeyi bir nebze olsun daraltmayı öneriyordu – ve belki de felsefenin, Klagenfurt’lu hevesli öğrencilerin bile uğruna bir yaz okulu adamaya karar verdiği türden meseleleri ele almaya başlamasının zamanı gelmişti. Dolayısıyla ne olursa olsun, bu davetlerden bazılarını kabul etmeye karar verdim. Cisimleşmiş durumumuz [*embodied condition*] hakkında, ister sanatçı ister filozof olalım, hepimizin daha berrak bir şekilde düşünmemize bir katkı sağlayacak neler söyleyebileceğimi görmek istiyordum. Bu bölüm, verdiğim bu kararın ürünüdür.

Her şeyden önce, cisimleşmiş durumumuzun sanat geleneğimizde son derece merkezi bir rol oynamış olması bana çarpıcı geliyor. Bunun başlıca nedeni, Batılı görsel sanatçıların, Batı’nın en yaygın dini olan Hristiyanlığın temelinde yatan gizemi tasvir etmekle görevlendirilmiş olmalarıdır. Vücut bulma [*incarnation*] olarak adlandırılan bu gizem, ilk günahın bıraktığı izleri silmek isteyen, Tanrı’nın üstün bir sevgi ve bağışlama jestiyle, bir bebek olarak doğmaya ve kaderinde yalnızca bedenin çekebileceği türden çileli ıstıraplar çekmek yazılı olan bir insanın bedeninde dünyaya gelmeye karar vermesidir. Ortaya bütünlüklü ve kapsamlı bir anlatı çıkarılmış ve sanatçılara onu inanılır kılma görevi verilmiştir. Britanyalı büyük sanat eleştirmeni Roger Fry, *Burlington Magazine*’de yayımlanan “Andre Mantegna’nın *Meryem Ana ve Bebek*’i” adlı makalesinde şöyle der: “Yeni doğmuş bir bebeğin buruşuk suratında, buruş kırış derisinde [...] ‘ete bürünmüş’lüğe doğal olarak eşlik eden tüm zorluklar, aşağılanma ve neredeyse sefalet gösterilmiştir.” Bebekler gayet pis ve dağınık varlıklardır ve Mantegna’nın Bebek İsa’sının, anne babaların uğraşmakla mükellef olduğu, ilk aylarında yalnızca canlı bir iştah ve ihtiyaçlar kütesinden müteşekkil bebeklerin özelliklerini biraz olsun sergileye-

biliyor olması tamamen sanatçının marifetidir. İnsan suretinde vücut bulmasının elzem olduğuna karar veren Tanrı, hayata hepimiz gibi yardıma muhtaç (aç, ıslak, altı pis, kafası karışık, kolik, ağlayan, sal-yaları akan, konuşamayan ve tükürüklerine hâkim olamaz bir halde) başlamak zorundadır; birinin onu beslemesine, altını değiştirmesine, yıkamasına ve gazını çıkarmasına muhtaçtır. Batı sanatında çıplak ve cinsiyeti (meşhur sanat tarihçisi Leo Steinberg'in *İsa'nın Cinselliği* adlı kitabıyla yeniden gündeme getirdiği gibi) tereddüde mahal bırakmayacak şekilde ortada olan Bebek İsa imgesi, İsa'nın hayatının sonunu gösteren, kan ve korkunç çileler içindeki çarmıha gerilmiş İsa imgesi kadar sık karşımıza çıkar. İsa'nın, Hıristiyan düşüncesinin özüne dair nedenlerle acı çekerek ölmesi ne kadar gerekliyse (İsa, kavraması güç birtakım nedenlerden dolayı, etrafı havarileriyle çevrili vaziyette, yüzünde bir gülümsemeyle –mesela Buddha gibi– uykusunda huzur içinde ölemezdi); Tanrı'nın vücut bulmuş bir varlık olarak dünyaya gelirken, insan bir annenin bacaklarının arasından gerçekten doğması da o kadar gereklidir. Tanrı'nın iniltisiyle bir bebeğin iniltisi arasında dağlar kadar fark olmasına rağmen, bu iki sesi birbirinden ayırmak mümkün değildir.

Geçtiğimiz Noel'de, New York'taki evimin yakınındaki Riverside Kilisesi'nde Noel ilahileri dinlemeye gitmiştim. Daha önce hiç duymamış olduğum bir ilahinin sözleri beni çok şaşırtmıştı. İlk dize şöyleydi: “Bir çocuk, bir ahırın döşemesinin üstünde dünyaya getirilmiş. Miyavlamaya benzeyen yenidoğan ağlamasıdır; Tanrı'nın ağzından açlık, susuzluk ve sancılı acizliği ifade etmek için çıkan tek ses.” Sondan bir önceki dize ise şöyleydi: “Bir adam, ölmek üzere çarmıha gerilmiş. Ağzından çıkan sefil iniltidir, Tanrı'nın ağzından arayışta, yaralı, kurtarıcı sevgiyi ifade etmek için çıkan tek ses.” Ebedi ve ezeli Tanrı ne açlık ne de acıyı kavrayabilirdi – bunların ne anlama geldiğini bilebilmesi için fiziksel cisimleşme gerekiyordu. Vücut bulmuş da olsa aç, susuz ve muhtaç durumda olan nihayetinde Tanrı'dır; böyle bir işkenceye maruz kalmayanlarımızın hiçbir şekilde tahayyül ede-

meyeceği bir acıyla kıvranarak inleyen yine Tanrı'nın ta kendisidir. Yine de O'nun çıkardığı bu sesleri, herhangi bir bebeğin ya da herhangi bir işkence kurbanının çıkaracağı seslerden ayırt etmek hiçbir şekilde mümkün değildir. Neredeyse hayvani sayılabilecek bu sesler, insan bedeninde kendini ifade eden Tanrı'nın sesidir. Tanrı'nın sesi dendiğinde, aklımıza herhalde cisimleşmemiş ve belirli bir yerden çıkmayan bir ses gelir. Fakat vücut bulmayı harfiyen gerçek kabul ettiğimizde, Tanrı'nın sesini cisimleşmiş bir insanın sesinden ayırt etmek mümkün değildir.

Hayata hepimiz aynı şekilde, bebekliğin o evrensel ve benzersiz acizliğinden başlarız. Filozof Richard Wollheim, *Painting as an Art* [Bir Sanat Olarak Resim] adlı kitabının, Willem de Kooning'in sanatıyla ilgili çok etkileyici bir bölümünde şöyle der:

De Kooning'in tesis ettiği hisler, birçok biçimiyle, dağarcığımızın en temel hisleridir. Dışımızdaki dünyaya ilk olarak bu hisler aracılığıyla erişiriz ve bu hisler tekrarlandığı için, bizi tanıştırdıkları hazların en ilkel formlarına sonsuza dek bağlı kalırız. Hem beşeri bilginin zemininin oluşturulmasında, hem de insani arzuların oluşumunun temelinde bu hisler yatar. De Kooning emmek, dokunmak, ısırarak, türlü saldı ve dışkıyı boşaltmak ve içeride tutmak, lekelemek, koklamak, debelenmek, agulamak, okşamak ve ıslatmak gibi tamamen bebekliğe özgü deneyimlerle tıka basa doldurur resimlerini.

Ve bu resimlerin [...] hatırlattığı bir şey daha vardır. Bize bu deneyimler ilk ortaya çıktığında bu deneyimlerin daimi olarak bir tehlike barındırdıklarını hatırlatırlar. Şiddetli bir heyecanla dolu olduklarından, içinde bulundukları zihnin hassas bariyerlerini devrilmesi ve henüz olgunlaşmamış, güvencesiz özbenliğin ele geçirilmesi tehlikesidir bu.

Wollheim'in olağanüstü berraklıktaki tanımına göre, bebeğin karşı karşıya kaldığı dünya, bebek onu nasıl şekillendirirse o formu (tabii eğer bir formdan bahsedebilirsek) alan bir çamur yığını kadar kolay şekillendirilebilir. Dünyanın ilk karşı karşıya kaldığımız hali (ki dün-

ayla doğar doğmaz, parmaklarımız, ağzımız ve iç organlarımız aracılığıyla tanışırız), biraz insafsızca bir örnek verecek olursak, klasik fizik dünyasından (kütle, uzunluk ve zaman arasındaki ilişkileri içeren bütüncül bir matematik sisteminden) epey farklıdır. Gelgelelim Batı teolojisinin aksine, Batı felsefesinde bebeklerin esamisi okunmaz. İlk ampiristler, basit hislerden bilim kavramlarına uzanan bir yol olması gerektiğini varsaymıştır. Hayata gerçekten Wollheim'in iddia ettiği şekilde başlıyorsak, on-on iki sene içinde klasik mekaniği kavrayabilecek seviyeye ulaşmamız mucize sayılabilir. Oysa anadili öğrenme mucizesinin yanında, klasik fiziği öğrenmek iştenden bile sayılmaz. Bir öğrencimin bebeği sağır doğmuştu. Filozof olan öğrencim ve kocası, dışarıdan gelen hiçbir işitsel bilgi olmadan çocuğun dili nasıl öğreneceğini düşünerek tasalanıyorlardı. Oysa dışarıdan gelen verinin en aşağı seviyede olması halinde bile çocukların dilbilgisini doğru bir şekilde oturttuğu gayet iyi bilinir ve gerçekten öğrencimin iki buçuk yaşındaki kızıyla tanıştığımda, bana mantı çorbası arzu edip etmediğimi sorabilmişti. Locke gibi filozoflara göre hayat Wollheim'in iddia ettiği kadar iç organlarla bağlantılı bir şekilde değil, beş duyu dediğimiz duyularla başlar; ama ben sonuç olarak, yenidoğan deneyiminin içeriği Wollheim'in psikolojisinin tanımladığı gibi (bir tür koklamalar, kokular, acılar, ısı, direnç ve teslimiyet bulamacı) olsa bile, söz konusu deneyimler içinde debelenmekle kalmayıp onlara gayet hızlı bir şekilde ortak bir form vermemizi sağlayan, muhtemelen doğuştan gelen yapısal yeteneklerimiz olduğunu düşünüyorum. Yine de Wollheim'in iç organlar fenomenolojisini aktardım; çünkü onun tanımının en önemli temeli, dış dünyayla ilgili bilgimizin Mantegna'nın tasvir ettiği ve de Kooning'in ima ettiği türden bir bedenle hayata başlamasına dayanıyor.

Bir sefer Wollheim'in düşüncelerini sunarken, bilişsel bilim uzmanı bir meslektaşım bana çarpıcı bir video izletti. Bu videoda bir adam on dakika önce doğmuş bir bebeği kucağında tutuyordu. Adam ağzını açıp kapatıyor, bebek onu taklit ederek ağzını açıp kapatıyordu.

Adam dilini çıkardı, bebek de dilini çıkardı. Taklitler öylesine eksiksiz ve kendiliğindendi ki, bebekle adam hiç kelime kullanmamalarına rağmen, neredeyse Wittgenstein'ın dil oyunlarından birini oynuyor gibiydiler – sanki adam ağzını açarak bebeğe ağzını açması komutunu veriyordu. İnsanlarla ağızları birbirine bağlayan çıkarımsal yapıyı yeniden kuracak olsak, bebeklerin dünyaya gelir gelmez gayet etkili bir bilgi sayımı yetilerinin olduğu ve onlara başkaları dil çıkardığında onların da dil çıkarması gerektiğine dair bir mantık kurmalarını sağlayacak bir düşünce diline sahip oldukları sonucuna varırız.

Fakat bu video Wollheim'in kelimeleriyle öyle şiddetli bir tezat oluşturur ki, Wollheim “bilgi” kelimesini muhtemelen İncil'deki gibi, Âdem'in Havva'yı “bilmesi” anlamıyla kullanıyor olmalıdır. Bu metin, de Kooning'in fırça vuruşlarının çok iyi, hatta gayet yaratıcı bir yorumu olabilir, ama psikolojideki karşılığı yalnızca birbirinin bedenini tutkuyla keşfeden iki âşığın ya da elleriyle annesinin göğüslerini yoklayan bir bebeğin durumuyla sınırlıdır. Peki Wollheim'in bahsettiği tehlike nedir? Eserleri etraflıca okunacak olursa, Wollheim'in düşüncesinin kendisi için çok önem taşıyan psikanalitik bir tanıma dayandığı fark edilecektir; bu tanıma göre, henüz on dakikadır hayatta olan bebek, diğerleri gibi insan olmayı –el kol hareketlerinin ne anlama geldiğini– insanları taklit ederek öğrenir.

Batı sanatı ve Hristiyan teolojisinin aksine Batı felsefesinde bebeklere hiç yer verilmemiştir. Filozoflar on yedinci ve on sekizinci yüzyılda insan kavrayışı, insan doğası ve insan bilgisi üzerine yazmıştır – ama yazıları doğal [*default*] durumumuz olduğu kabul edilen salt akılcı bakış açısına dayanır. Hristiyanlık dininin dâhiyane yönü, temelinde yatan gizemleri idrak etmek bizi ne kadar aşarsa aşsın, bu gizemleri (zamanında bebek olduğumuz ve bizimle ilgilenen bir kişinin bakımıyla büyüdüğümüz için) bilhassa sanat aracılığıyla hepimizin aşına olduğu, herkesin anlayabileceği koşullara dönüştürmenin bir yolunu bulmuş olmasıdır. Sonuçta anne ve çocuk Batı sanatının en eski imgesidir. Joyce, *Ulysses*'te “herkesin bildiği o kelime”den bah-

seder, araştırmacılar Joyce'un aklındaki kelimenin ne olabileceği üzerine çok kafa yormuştur. Umutla acaba bu kelime "sevgi" olabilir mi diye düşünmüşlerdir. Bana kalırsa bu kelimenin her dilde aynı olması gerekir ve bu muhtemelen (biraraya geldiklerinde dudakların emme hareketini yineleyen, aynı hecenin iki kez söylenmesinden meydana gelen) "Ma-ma"* kelimesidir. Vasari'den beri, Batı sanatını hep zaferleriyle böbürlenerek değerlendirdik. Onun uzam, biçim ve renk aracılığıyla çözümlediği görünüşleri fethettiğini düşündük; perspektif ve rakursi gibi keşifleri de bu zaferin doruk noktaları saydık. Ama figür-lü bir manzara resmi, tüm bunları karşılamak için yeterli olabilirdi. Batı sanatı tarihinin esas büyüleyici yanı, tüm bunlardan ziyade, insanları ruh halleriyle beraber tasvir edebilmesidir – çarmıha gerilmiş İsa'nın çektiği acı, süt emen bebek İsa'nın açlığı ve hepsinin ötesinde Meryem'in İsa'yı kucaklayışındaki sevgi gibi. Bu, Fra Angelico'nun keşfidir; aralarında gözle görülür en ufak bir sevgi belirtisi bulunmayan Mısırlı İsis ile Osiris'in yanına Meryem Ana ve Bebek'i koyan odur. Fra Angelico kişileri yalnızca ruh hallerinden hareketle anlaşılabilecek şekilde resmetmiştir. Bu ruh halleri, evrensel olarak her insan için geçerli olmasına rağmen, derin kültürel nedenlerden dolayı diğer sanat geleneklerinde karşımıza çıkmaz – sözgelimi tüm ihtişamına rağmen klasik sanatta ya da tüm çarpıcılığına rağmen Afrika sanatında bunu kesinlikle görmeyiz. Batı sanatının büyüleyici yanı, anlatılanların bizim için her yönüyle tanıdık olması, onları hiç yadırgamamızdır. İsa'nın Doğuşu son derece tanıdık bir sahnedir: Bir bebek, bir anne, (biraz ışın dışında kalmış) bir baba, yeni doğan bebeğe hayranlıkla bakan, ellerinde hediyelerle aile üyeleri ve arkadaşlar. Herkesin neler hissettiğini, kimin ne sebeple ne yapmakta olduğunu aşağı yukarı kestirebiliriz. Bunları, bedeninin tamamen beylik olan bu hisleri nasıl ifade ettiğini bildiğimiz için anlarız.

* Birçok yabancı dilde bebeklerin ağzından çıkan bu ilk ses "anne" anlamına gelir. (ç.n.)

René Descartes'ın büyük felsefi eseri –1641'de Paris'te yayımlanan *Meditasyonlar*– ile dönemin resimlerini, örneğin bir *İsa'nın Doğuşu* tablosunu ya da Descartes gibi Fransız olan Nicolas Poussin'in aynı sene tamamladığı *Kutsal Aile* (Detroit Sanat Enstitüsü) resmini yan yana koymak son derece öğretici olur. Poussin'in resminde, Meryem bebeğiyle oynamakta ve bir yandan bebeğini besleyeceği, çorba kâsesindeki yemeğin ılımasını beklemektedir, demek ki bebek süttten kesilme dönemindedir. Arkada Yusuf'un pencereye dayanmış, uyku tuturmaya çalıştığını görürüz, muhtemelen bebek İsa'nın ağlaması onu gece uyutmamıştır. Herkesin ne düşündüğünü ve ne hissettiğini kesin olarak biliriz. Elbette hiçbir şey, Kutsal Aile'nin kutsal olduğunu bize söylememektedir – bu, inançlı insanların görebileceği bir şeydir. İnsanın, onlar için kutsal olmanın ne anlama geldiğini anlayabilmesi için bile, itaatsizlik ve günahla başlayan oldukça karmaşık, metafizik anlatıyı, ayrıca iyilik ve kötülüğe dair bilgileri içselleştirmiş olması gerekir. Buna rağmen Hristiyan sanatçılar, kutsal ailedeki karakterlerin de insan olduğunu göstermeyi fevkalade bir biçimde becermiştir. Meryem Ana ve Çocuk İsa'nın birbirlerini sevdikleri ve mutlu olduklarını bilmek ile Meryem'in günahlardan arınmış ve Kutsal Ruh tarafından seçilmiş olduğunu bilmek arasında fark vardır. Her ikisi de çıkarımlar içerebilir, ama ilkinde yapılan çıkarım, hayatımızın her ânında hiç düşünmeden yaptığımız çıkarımlarla aynıdır. Bunu, deyim yerindeyse, daha anne kucağındayken öğreniriz. Sevgi dolu bir bakışa, ânında ve kendiliğinden sevgiyle yanıt veririz. Bebeğini emziren ya da besleyen annenin suratında öyle ifadeler belirir ki, ikisi arasındaki etkileşimin ilk anlarında sevginin anlamı aktarılır. İşte bu, bana kalırsa tam da Wollheim'in okurlarına iletmek istediği türden bir şeydir. Bir yerlerde bebeği besleyen kişinin maske takması halinde bebeğin süt emmeyeceğini okumuştum (ne tehlikeli bir deney!). Ben bunun söz konusu maske gülümsüyor olsa da geçerli olacağını düşünüyorum – “mutlu bir yüz ifadesi” takınıldığı zaman da yani. Bebeğin, annesinin hislerini ve ifadesini gayet hızlı bir şekilde

kavraması işte bu kadar önemlidir. Emek ve sevgi dolu bir bakışı ortaya çıkarmak için öyle çok yüz kası devreye girer ki! Yanılmak neredeyse imkânsızdır, gerçi yanılmamız mantıken elbette mümkündür.

Descartes işe yanılmış olma korkusuyla başlar; bize hata yaptırmak için elinden geleni ardına koymayan kötü ruhlu bir dâhi tarafından kandırılmaktan korkar. İnsanla şeytan arasında bir düellodur bu âdeta. İblisi bertaraf edebilir miyim? Bilişsel sükunete ulaşmanın bir yolu var mıdır? Herhangi bir şeyden emin olabilir miyim? Yanıt evettir. Eğer sürekli yanılıyorsam, en azından yanılmadığımı düşünüyorum olmalıyım. Yalnızca düşünen bir insan yanılabilir – eğer mütemadiyen yanılıyorsa, mütemadiyen düşünüyor demektir. Öyleyse insan düşündüğü şey hakkında ne kadar yanılırsa yanılsın, düşündüğü konusunda yanılıyor olamaz. Varsayalım bu konuda yanılıyorum. O zaman düşünmediğimi düşünüyorum demektir – sonuç olarak demek ki düşünüyormuşum! Düşünmekle kurtulamayacağım tek şey düşünmenin ta kendisidir. Öyleyse ben doğamın temelinde, Descartes'ın tabiriyle *a res cogitans* yani “düşünen şey”im – öyle olmalıyım. İstersem, hiç çaba harcamadan, bir bedenim olmadığını da düşünebilirim! Düşünebilmek için bir bedenim olması gerektiğini düşünmek ise nedense beni herhangi bir sonuca ulaştırmaz! Bir bedenim olduğunu inkâr edebilirim – ve aslında yanılıyor olsam da, düşünmediğimi düşündüğüm zaman yanıldığım şekilde yanılmış olmam. Dolayısıyla bir bedenim olabilir de, olmayabilir de. Ama eğer yanılıyorsam bir zihin olmalıyım. *Sum res cogitans*.” Düşünen benlik mantıken bedenden ayrıdır. Bu, Descartes'ın fikridir. Onun ileri sürdüğü sav kısaca şöyledir: Şüphe duymak da bir düşünce biçimi olduğu için, kendi varlığımdan zihinle anlaşılabilir bir şekilde şüphe edemem ve düşünüyorsam varımdır. Ama bir bedenim olduğundan makul bir şekilde şüphe duyabilirim. Öyleyse bedenimle özdeş olamam. Öyleyse mantıken bedensiz de var olabilirim.

* Latince, “Ben düşünen bir varlığım”. (ç.n.)

Ayrı demek, ayırt edilebilir demektir: Zihin bedenden ayırt edilebilir ve mantiken ondan bağımsızdır. Bunun Descartes için güçlü bir fikir olduğunu hissediliyor: Ayırt edilebilirlik, daha geleneksel anlamda, ruhun bedenden bağımsız olduğu anlamına gelir ve ruhun bedenden ayrıldıktan sonra varlığını sürdürmesinin mümkün olduğunu gösteren, dolayısıyla ölümsüzlüğü savunan mantıksal bir iddiadır. Bunun illa Descartes'ın sandığı kadar güzel bir havadis olmayabileceğinin altını çizmekte fayda var. Kilise bedeninin varlığını sürdürceğine şiddetle inanıyordu: İsa ölümü bedenlen aşar ve Baba'sının yanına bedenlen yükselir. Kıyamet Günü bedenlerimize yeniden kavuşacağımız varsayılır. Kilise uçuşan ruhlardan müteşekkil bir cennet düşüncesiyle ilgilenmez. Bedenin, filozoflar için, örneğin Descartes'ta gördüğümüz gibi, gözden çıkarılabilir bir mefhumken, dinde ne kadar merkezi bir önem taşıdığını vurgulamak için bunu tekrar ediyorum – intihar bombacılarına vaat edilen bedensel cenneti göz önüne alırsak, hiç şüphesiz beden İslam için de son derece önemlidir.

Peki Descartes'ın gözden çıkardığı şey neydi? Descartes'ın aklındaki beden, Poussin'in ya da bizim ortak deneyimlerimizin dünyasındaki beden değildi. Ona göre beden bir makinedir – saatten yalnızca biraz daha karmaşık, hareketli parçaları olan bir tür heykeldir. Descartes bu makinenin –yürümek, yemek yemek, nefes almak gibi– en temel işlevlerini yürütüşünü, bu hareketli kısımlar aracılığıyla açıklamayı önerir. Descartes, bedeni böyle tamamen mekanik kavramlarla tanımlamaya 1664'te yayımlanan İnsan Üzerine İnceleme adlı eserinde girişmiştir. Kitabın sonunda, tüm bu işlevler organlarımızın düzeninin doğal sonucu olarak ortaya çıkar ve bunun, bir saatin –ya da herhangi gibi otomatın– hareketlerinin “çarkların ve düzentekerlerin hareketleri sonucunda ortaya çıkmasından” hiçbir farkı yoktur, der. Her şeyin tamamen mekanik olduğunu iddia eder. Ona göre bütün bunlar “yürekte sürekli yanan; doğadaki hâli cansız bedenlerde rastladığımızdan hiç farklı olmayan o ateşin sıcaklığı” sayesinde. Buhar makinesinin icat edilmesine daha yüz sene var-

dı – ama eğer Descartes ondan haberdar olsaydı, insanın işleyişini açıklamak için çok büyük ihtimalle model olarak kullanırdı. İnsan bedeni hakkındaki düşüncelerin tarihinin neredeyse böyle modellerin tarihi olduğu söylenebilir. On yedinci yüzyılda elde bulunan model, saatlerdi. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda ise buhar makinesi gibi otomatik mekanizmalar model olarak kullanılmaya başlandı. Bugünün modeli ise bilgisayardır. Geleceğin teknolojisinin bedensel işlevleri kavramamız için model olarak kullanılabilecek nasıl ürünler sunacağını bugünden kestirmek mümkün değil. Öyle anlaşıyor ki, bedeni genellikle benzetmeler sayesinde ve benzetmeler aracılığıyla kavramaktayız. Ayrıca teknolojik gelişmeler sonucunda, bedenle ilgili bilgilerimiz antik düşünürlerin bildiğinden ve bilebileceğinden çok daha fazladır. Aristoteles dünyaya yeniden gelecek olsaydı, bugün bilinenlere ayak uydurabilmesi için bayağı çalışması gerekirdi: Onun bedenle ilgili bilgileri güncelliğini tamamen yitirmiştir.

Diğer yandan, Aristoteles'in sanatta temsil edilen bedeni anlamakta herhangi bir güçlük çekmesi söz konusu olmazdı; şimdi de olamaz. Poussin'in *Kutsal Aile* resminde olan biteni anlamakta Aristoteles nasıl hiç zorlanmayacaksa, biz de *İlyada* ve *Odyseia*'daki ya da Yunan trajedilerindeki insanların davranış biçimlerini anlamakta hiç zorluk çekmeyiz. Aristoteles Picasso'nun Mavi Dönem tablolarında neler anlatıldığını da hemen anlayacaktır. Kübizmde belki biraz sorun yaşayabilirdi – ama sonuçta Picasso erkekler, kadınlar ve yiyecek şeyler dışında neyin resmini yapmıştır ki? Aristoteles'in sindirim ya da renkler üzerine yazdıklarını okuduğumuzda, daha önceden bilmediğimiz bir şey öğrenmeyiz. Aynı şekilde, retorikle ilgili metinlerinde yer alan, duygular hakkındaki fikirlerini okuduğumuzda da yeni bir şey öğrenmeyiz. Fakat birbirinden tamamen farklı nedenlerle. Sindirimle ilgili ondan öğreneceğimiz hiçbir şey yoktur, çünkü onun görüşlerinin yerini tamamen yenileri almıştır. Retorikten öğreneceğimiz yeni bir şey yoktur, çünkü o zamandan beri neredeyse hiçbir şey değişmemiştir. İnsanın bugünkü yapısı, antik zamanlardakinden ya

da Poussin'in yaşadığı çağdakinden hiç farklı değildir. Aynısı Descartes için de geçerlidir. Onun fizyolojisi, Poussin'in fizyolojisinin asla kalamayacağı bir biçimde geri kalmıştır: İnsan doğası, Poussin onu nasıl tasvir ettiyse hâlâ öyledir. Beden de Aristoteles'in zamanından bu yana, iki bin beş yüz sene içinde değişmemiştir elbette. Fakat bedenle ilgili bilgiler öylesine değişmiştir ki, Aristoteles'in, Descartes'ın ve bugün kullanılan herhangi bir tıp kitabının aynı şeyden bahsettiğine inanmak güçtür. Ama bu durum şiir ve resim için geçerli değildir. Kimse insanoğlunu bize Homeros ve Euripides'ten ya da Poussin ve erken dönem Picasso'dan daha iyi anlatamaz. İşte beden/beden problemi genel olarak iki beden anlayışı arasındaki bu farklılığa dayanıyordu. Bugünlerde ressamalar insanoğlunu resmetmek için bilimden faydalanmaya çalışıyorlar elbette. Sanat simsarı Max Protetch, üzerinde ailesinin resmi olan bir Noel kartı göndermişti. Resimler DNA resmi yapan bir kişi tarafından yapılmıştı. Resimde kendisinin, eşi Heather'ın ve iki çocuklarının DNA'sı gösteriliyordu. Kuşkusuz Aristoteles, Protetch'in ailesinin DNA'sını kendi ailesinin DNA'sından ayırt edemezdi! Hiç kimse DNA'sını gördüğü bir insanın nasıl bir insan olduğunu pek kestiremez herhalde! Ancak, bu konu üzerinde daha fazla durmayacağım.

Descartes'ın çizdiği zihin ve beden resmi, insanları makinenin içinde girmiş hayaletler gibi tasvir ettiğini belirterek karikatürize edilebilir. Ayrıca, zihnin bedenden mantıken bağımsız olduğu yönündeki iddiası ve bedeni neredeyse tamamen mekanik bir aygıtmışçasına ele alış da bu görüşü hiç kuşkusuz destekler. Fakat Descartes'ın görüşü aslında bundan çok daha karmaşıktır ve uzun uzadıya üzerinde durulmayı hak eder. Descartes altıncı (ve son) *Meditasyon*'da, biraz beklenmedik bir şekilde, "Benim bedenimin içinde oluşum, kaptanın geminin içinde oluşundan farklıdır" der; halbuki zihnin mantıken bedenden bağımsız olduğu yönündeki iddiası bunun tamamen aksini savunur gibidir. Hayır: Descartes bedenimizle bir olduğumuzu, insanla bedeninin birbirinden ayrılamaz şekilde kaynaşmış olduğunu

söylemeye çalışır. Ona göre, kaptan gemisinin hasar gördüğünü yalnızca sonuç çıkarma yoluyla bilebilir – gemi yana yatmaya veya su almaya başlamıştır ya da bunun gibi herhangi bir şey olmuştur. Bunun aksine, bedenimizde bir hasar olduğunda bunu doğrudan hissederiz: Canımız yanar ya da başımız öyle fena döner ki, ruhumuzda düşünceye benzer hiçbir şey için yer kalmaz. Doğal olarak bedenimizin uğradığı hasarların hissedemediğimiz türleri de vardır: Tansiyonumuzun yüksek olduğunu hislerimiz aracılığıyla bilmemizin bir yolu yoktur, bunu ancak bir aygıtın ölçümüyle anlayabiliriz. Aynı şey glikoz seviyemiz aşırı yükseldiği zaman da geçerlidir. Ama Descartes, bedenimizin zarar gördüğünü hemen anladığımız birtakım temel durumlardan bahsetmektedir – bebeklere dönecek olursak, bebeğin aç, susuz, altı ıslak ya da kolik olduğunda ağlaması gibi. Bebeğin ağladığını duyduğumuzda sorunun bunlardan hangisi olduğunu hemen kestiremesek de, bunlardan biri olduğunu derhal anlarız. Bebeğin bedeninin içindeki hali, pusetinin içindeki halinden farklıdır. Bebek, pusetinde delik olduğu zaman ağlamaz.

Aslında Descartes'ın 1664'te yayımlanan İnsan Üzerine'de anlatmaya çalıştığı, kaba hatlarıyla da olsa, cisimleşmiş zihindir. Cisimleşmiş zihinde vuku bulan şeyler Descartes'ın gerçekten ilgisini çeker: ihtiras ve arzular, seslerin, kokuların, tatların ve ısı değişimlerinin verdiği hisler, yani Wollheim'in tasvir ettiği bedensel hisler. Ayrıca o yalnızca cisimleşmiş zihinde gerçekleşebilecek yürümek ve uyumak gibi durumlarla da ilgilenir. Ve elbette birtakım sorunlar vardır; bunların en önemlisini Leibniz, yaklaşık elli yıl sonra 1714'te kaleme aldığı *Monadoloji*'de gayet parlak bir biçimde tartışmaya açar. Bu tartışma, bizi zihin/beden probleminin tam kalbine götürür.

Algının ve ona bağlı olan şeylerin, mekanik nedenlerle, yani şekiller ve devinimler yoluyla açıklanamayacağı da teslim edilmelidir. Düşünce, duygu ve algı üretebilen yapıda bir makine varsayalım; bu makinenin, oranları muhafaza edilerek büyütüldüğünü, tıpkı bir değirmene girer gibi, içine girilebilecek boyutlara ulaştığını tasarlayabiliriz. Diyelim ki bu ger-

çekleşt; makinenin içinde girdiğimizde sadece birbirini itip çeken aksamla karşılaşırız, algıyı açıklayabilecek herhangi bir şeye rastlamayız. Şu halde algıyı bileşik olanda veya makinede değil, basit cevherde aramak gerekir.*

Leibniz daha sonra algının, makinenin değil “basit cevher” olarak adlandırdığı şeyin içinde olduğunu savunur ki, bu gerçekten bir tür “makinenin içindeki hayalet” teorisidir.

Bir değirmene girermişçesine bedenin içine girmek düşüncesi son derece etkilidir. Teknolojinin bugün geldiği noktada, artık bedenin içine en azından optik olarak girebilmekteyiz. Bunları yazdığım dönemde, böbrek taşlarımı düşürmek için birtakım işlemlerden geçtim – gayet sancılı bir durum. Taş, tomografi aracılığıyla ve bir sonda vasıtasıyla fiber optik keşif yapıldığında görülebiliyordu. Ürolog taşı görebiliyordu ve sinir sistemi anatomisini gayet iyi anladığından korkunç bir acıyla kıvrandığımı biliyordu. Taşın baskı yaptığı sinirlerden, tüm sinirsel ağa uzanan yol saptandığında acı çekmekte olduğum çıkarımına varılabilirdi. Yani bir anlamıyla acıyı görmek mümkündü. Fakat görmek ve hissetmek çok farklı duyulardır: İnsan ayak tabanına değdirilen bir kuş tüyünü görebilir – ancak görsel yollarla, tüyün yol açtığı gıdıklanma hissini duyması mümkün değildir. İki insan arasında yaşanabilecek en yakın fiziksel ilişkiyi, yani cinsel birleşmeyi düşünün. Bir başkasının bedenine girmiş/bir başkasının bedenini sarmalamışsınız. Yine de karşımızdakinin neler hissettiği, en az insanoğlunun varlığı kadar eski bir muammadır. Cinsel partnerimizin davranışları her ne olursa olsun, onun için “iyi” olup olmadığını bilmek isteriz. Biz ne hissettiğimizi biliriz. Ama karşımızdakinin hislerinden şüphe duyabiliriz: *Harry ile Sally Tanışınca*’da (1989) Meg Ryan’ın yaptığı orgazm numarasını hatırlayın.

İşte zihin/beden probleminin merkezi tam olarak budur ve Leibniz, “içine girdiğimiz” bedenin sahibi olan insanın algısını göremeye-

* G.W. Leibniz, *Monadoloji*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, Pinhan Yayınevi, 2011, s. 19. (ç.n.)

ceğimizi söylerken kesinlikle haklıdır. Algı yalnızca onu yaşayan kişi tarafından, yalnızca acıyı, gıdıklanmayı –ya da esrimeyi– hissetmekte olan kişi tarafından tecrübe edilir. İşte Descartes’ın bedenlerimizle derinden bağlı olduğumuzu söylerken kast ettiği de kısmen budur. “Acını hissediyorum” demek duygudaşlık saçmalığıdır. İsa “Mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın” (Matta 26:39) diye haykırıncan, bunun hiçbir şekilde mümkün olmadığını biliyordu. Hristiyan dramasının bütünlüğü, Tanrı’nın kendi Oğlu’nun bedeninde, çarmıha gerilerek can vermenin korkunç acısını bizzat çekmesini gerektirir. Bunu onun adına bir başkası yapamaz.

Bana kalırsa, detayları saymazsak, Descartes meseleyi muhtemelen mümkün olduğunca ileri taşımıştır. Sinir sistemindeki küçük değişikliklerin bu sınırlara sahip kişi tarafından neden acı ya da gıdıklanma olarak algılandığı bir muammadır. Bu sinir dokusunun muammasıdır. Gerçek bir değirmenin içine girdiğimizi ve değirmen taşlarının tahılları öğüttüğünü gördüğümüzü hayal edin. Şöyle söyleyen biri çıkabilir: Bu bir insan vücudu olsaydı, bu vücudun sahibinin acı çekmekte olduğunu hayal edebilirdik. Değirmen de bizim hissedemediğimiz bir acı çekiyor olabilir mi acaba? Yoksa kıkırdak erimesi sonucu kemiklerin birbirine sürtünmesi yüzünden kalça protezine ihtiyaç duyulması gibi bir şey midir bu? Her iki şekilde düşünmek de mümkün. Taşların çıkardığı ses, acı çekişin iniltileri de olabilir – ya da bu, tahılı öğütürken birbirine sürtünen taşların çıkardığı sestten ibarettir. Böylesi bir tahmin hepten boş sayılmaz; çünkü bizim sahip olduğlarımız dışında bedenler olup olmadığı ve bu bedenlerin sahiplerinin (eğer sahipleri varsa) bizim gibi algılara sahip olup olmadığı sorusunu gündeme getirir. Eğer öyle değilse, o zaman Descartes ve onun İnsan Üzerine’de tanımladığı varlık, Poussin’in resmindeki figürlerin taşıdığı türden hisleri taşıyan bir varlıktır – o kişilerin bedenlerinde bu hislerin mümkün kılınması için neler olup bittiğini neredeyse hiç bilmesek de, bu hisler bizim için son derece tanıdık ve şeffaftır.

Şimdi yeniden Descartes’ın zihnin bedenden mantıken bağımsız olduğunu savunduğu fikrine gelmek istiyorum. Bugün, on yedinci

yüzyılda sahip olamayacağı bir anlam taşıyan bu düşüncenin, de-
ğirmenin acı çekip çekmediğini sorguladığımız tuhaf sorumuzla da
bağlantısı var. Nispeten oldukça yakın bir zamana kadar düşünme ye-
tisinin yalnızca insan bedenini oluşturan türden sinir dokusuna sahip
varlıklara özgü olduğunu düşünülüyordu. Descartes tüm meselenin
sinir dokusuyla sınırlı olmadığına emindi; hayvanların zihinleri ol-
duğuna, düşünebildiklerine hatta –ister inanın ister inanmayın– acı
çektiklerine dahi inanmayı reddediyordu. (Bugün kaynar suyun içine
attığımız ıstakozların hiçbir şey hissetmediğini söylemek bizim de
işimize gelir). Kant rasyonel varlıklardan bahseder; biz de, melekler
gibi “daha yüksek varlıklar” da bu grupta yer alırsınız. Meleklerin ne
tür bedenlere sahip olabileceğine dair birtakım tahminler yürütülmüş
olsa da, acı çekip çekmedikleri ya da fiziksel hazlar duyup duymadık-
ları soruları yanıtsız kalmıştır. Gelgelelim aynı soru, bilgisayarların
düşünme yetisi varmış gibi görünmesiyle beraber yeni bir boyut ka-
zanmıştır. Zihinsel işlemlerin çoklu olarak gerçekleştirilebilmesi dü-
şüncesi filozofların aklına yatmıştır. Bu fikre göre, düşünce beyinsel
bir aktivite de olabilir, bilgisayar aktivitesi de; düşünmek, nöronlar
kadar mikroçiplerle de gerçekleştirilebilir.

Filozoflar ve türlü konulara merak salmış bilim meraklıları çoklu
gerçeklenebilirlik meselesi üzerine uzun zamandır kafa yoruyorlar.
Makineler düşünebilir mi; bilgisayar satranç oynayabilir mi; yapay
zekâ, zekâ mıdır gibi konular hararetle tartışılıyor. Bu konularla ilgili
çok geniş ve henüz kesin sonuçlar önermeyen bir literatür bulun-
yor; ben de burada bu konuya daha fazla girmeyi düşünmüyorum.
Bana göre esas sorulması gereken soru, makinelerin düşünüp düşü-
nemeyeceği değil, ne gibi fikirlere sahip olabilecekleridir. Benim için
şurası gayet açık: Bilgisayarlar, Descartes’ın altıncı *Meditasyon*’da
ve İnsan Üzerine’de sözünü ettiği cisimleşmiş durumu şart koşan,
bedenle ilgili herhangi bir fikre sahip olamaz. Makineler, vücut dili
olarak adlandırdığımız dil de dahil olmak üzere, birtakım “dil oyun-
larının” üstesinden gelebilirler elbette. Makine “Başım ağrıyor,” di-
yebilir, biz de “Yediğin bir şey mi dokundu acaba?” diye sorabiliriz.

Makine “Hayır,” der, “stresten ağrıyor”. Biz de ona biraz dinlenmesi gerektiğini söyleriz. Makine “Bu kadar çok sorumluluğum varken, nasıl dinleneyim?” diye yanıt verebilir. Ama bu rol yapmaya benzer. Makineler baş ağrısı çekmez, yemek yemez, stresle kıvrılmaz, tatile çıkamazlar. Bu tabirlerin anlaşılabilmesi için, karşımızdakinin bizim gibi bir bedene sahip olması gerekir. İnsan olması gerekir. Poussin’in tablolarındaki kişilere benzemesi veyahut Modern Sanat Müzesi’nde 1950’lerde düzenlenen meşhur bir serginin başlığını kullanacak olursak, *İnsan Ailesi*’nin bir üyesi olması gerekir.

Body/Body Problem’inde, Sistina tavanıyla ilgili kısmın sonunda, Eliminativizm adlı felsefî bir tutuma göndeme yapmıştım. Eliminativizme göre, birbirimizi tanımlamak için kullandığımız ve ressamların kullandığı vücut dilinin en temel unsuru olan dil, bu felsefî tutumun savunucularının halk psikolojisi olarak tanımladığı şeye dayanır ve artık güncelliğini tamamen yitirmiştir. Onlar bir anlamda, Leibniz’in değirmenine girdiğimizde karşı karşıya kalabileceklerimize dayanan bir dil –sinirsel dürtülerin ileri geri gittiğini gördüğümüzde algıladığımız vücut dilini– kullanmamız gerektiğini savunur. Ben iki beden olduğunu düşünüyorum: Bunlardan biri keserek, parçalara ayırarak veya röntgen, MRI ya da tıbbi görüntülemenin diğer yöntemleriyle içine girdiğimizde karşımıza çıkan beden. Diğeri ise öfke, hüznün ve benzeri hisleri ifade eden halk psikolojisindeki beden. Halk psikolojisini eleyecek olsak, bedeninin içinde karşı karşıya kaldıklarımızın ne anlama geldiğine dair hiçbir fikir yürütemezdik. Keza bilimin bize söylediklerini eleyecek olsak, bu anlamların nasıl mümkün olduğuna dair hiçbir fikir yürütemezdik.

Açlık, susuzluk, iktiras, arzu ve sevgiyi hisseden beden. Antik düşünürlerin savaştan, âşık olan, ıstırap çeken insanları tarif edişini okuduğumuzda anladığımız beden. Sanat geleneğimizin yüzyıllardır ihtişamla ele aldığı ve bugün bir tür performans sanatında çok daha az ihtişamla ele alınan beden.

Dördüncü Bölüm
KARŞILAŞMANIN SONU
RESİM İLE FOTOĞRAF ARASINDAKİ *PARAGONE*

Resim sanatı ölmüştür, çünkü bu hayatın ta
kendisi, hatta onun daha yücesidir.
*Christian Huygens, 1622'de bir camera
obscura'dan bakarken.*

İtalyancada “karşılaştırma” anlamına gelen *paragone*, Rönesans’ta bir sanatın diğerinden üstün olduğunu öne sürmek amacıyla kullanılırdı. Örneğin Leonardo şiir, müzik, heykel ve mimarlık gibi sanatlarla resim arasında bir *paragone* kurmuş ve resmin diğer sanatlardan üstün olduğu sonucuna varmıştı. Leonardo’nun bu çalışmasının bütün amacı, kendisi gibi ressam olan sanatçıların toplumdaki konumunu ve maddi durumunu daha iyi bir seviyeye taşımaktı. New York’ta Soyut Ekspresyonistlerin yıldızı parladığı dönemde de resim bir bakıma en üstün sanattı aslında. Ayrıca bildiğim kadarıyla, Soyut Ekspresyonistlerin uğrak mekânı olan Cedar Bar’da öne sürülen –sözelimi ressamlarla heykeltıraşlar arasında– herhangi bir *paragone* olmamasına rağmen, kadınların bu sanatı icra edemeyeceğine dair yadsınamaz bir tavır vardı. Kadınlar bunu ciddiye aldılar; sanatla ciddi bir şekilde uğraşmaya başladıkları zamansa, hangi sanatlara daha yatkın oldukları sorusu gündeme geldi. Tabii kadınlar ve muhtemelen onların erkek destekçileri resmi kötülediler ve böylece

yetmişlerde heykel ve fotoğrafın kadınlara, resmin ise erkeklere göre (gerçi resim artık eski ihtişamını yitirmişti) olduğu kanısı yaygınlaştı. Bugün sanat keskin hatlarla ayrılmış değil elbette. Ayrıca kolajın enstalasyondan, performansın ise her ikisinden üstün olduğunu hayal etmek güç. Yine de fotoğraf ile resim arasında, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına kadar uzanan oldukça uzun süreli bir *paragone* vardı. Sanat tarihinde bundan böyle bir daha *paragone* yapılıp yapılamayacağını söylemek imkânsız; bilhassa artık bu tarih, tamamen politika tarihiyle iç içe geçmiş olduğu için. Öte yandan fotoğraf ile resim arasındaki *paragone*, karşılaştırılanların her ikisinin de sanat formu olduğu geleneksel *paragone*den farklıdır, çünkü fotoğrafın bir sanat olarak kabul görmesine uzun süre direnç gösterilmiştir. Fotoğrafların resim ve heykellerle beraber ilk kez 1857 Salonu'nda sergilendiği Fransa'da bu mesele oldukça hızlı bir şekilde çözüme bağlanmış gibi görünüyor (daguerreotype 1839'da icat edilmişti) buna rağmen Alfred Stieglitz 1917'de, bir fotoğraf sanatçısı olarak hâlâ kabul görmediğini hissetmekteydi. 1917'de New York'ta düzenlenen ve özellikle Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sini reddetmesi (bkz. 1. bölüm) sebebiyle kötü bir namı olan Bağımsız Sanatçılar sergisinde, fotoğrafların reddedildiğine dair herhangi bir kayıt yoktur. Bu sergi, yeni bir (1863 Salonu'nun jürisinin son derece seçici olması sonucunda ortaya çıkan) Reddedilenler Salonu vakası yaşanmaması için "jüri yok, ödül yok" ilkesini benimseyen Fransız Bağımsız Sanatçılar Birliği'ni kendine örnek almıştır. Öyle anlaşıyor ki, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği ve Stieglitz'in galerisini kapattığı senelerde, Amerika'da fotoğrafın güzel sanatlardan biri olup olmadığı henüz tartışmalı bir konuydu. Bana kalırsa bu, sanat müzeleri fotoğrafı sanat olarak kabul etmeye başladıktan sonra bile, filozoflar için tartışmalı bir konu olmayı sürdürdü: 1930'da New York, Buffalo'da bulunan Albright-Knox Sanat Galerisi, Stieglitz'in fotoğraflarından oluşan bir koleksiyon satın almıştı. Modern Sanat Müzesi 1940 senesinde Edward Steichen küratörlüğünde bir fotoğraf

bölümü kurduğunda ise fotoğrafın modernliğini dünyaya duyurmuş oldu. Buna rağmen 1958'e gelindiğinde, William Kennick hâlâ felsefe okurlarına fotoğrafın sanat eseri olmanın sınırında yer aldığını söyleyebiliyordu. Hiç şüphesiz bu durumun en temel nedeni, fotoğrafın Sadie Teyze'yle Al Amca'nın Cedar Point'te çekilmiş sararmış balayı fotoğrafından, Andreas Gursky'nin 2008 yılında Sotheby's'de 3.340.456 dolara alıcı bulan *99 Cent II, Diptychon* fotoğrafına kadar uzanan bir çeşitliliğe sahip olması. Demek bu sorunun Fransa'da hemen ortaya çıkmamış olması mümkün, ne de olsa bahsi geçen fotoğraf ilk daguerrotype'lerden ve muhtemelen bir zanaatkârın elinden çıkma –isterse fildişi üzerine yapılmış olsun– ortalama bir minyatür portreden daha pahalıydı.

Ressam Paul Delaroche'un, Louis Daguerre'in buluşundan haberdar olur olmaz söylediği varsayılan "Bugünden itibaren resim ölmüştür" sözleriyle, resimle fotoğraf arasındaki *paragone* başlar başlamaz sona ermiştir. Benim tespit edebildiğim kadarıyla, Delaroche'un ağzından bu sözlerin gerçekten çıkıp çıkmadığını hiç kimse kanıtlayabilmiş değil, dolayısıyla tam olarak ne söylediğini de kimse bilmiyor. Delaroche, tarihsel resmin türlü sanat akademileri tarafından en prestijli sanat janrı kabul edildiği bir dönemde, bu janrın en önde gelen temsilcilerinden biriydi. Fotoğraf, onun sanatı için pek bir tehlike teşkil etmiyordu; ne de olsa onun tasvir ettiği olayların çoğu geçmişte gerçekleşmişti. Üstelik onun ilgisini çeken, geçmişte yaşananları güzel bir hikâyeye anlatmaktı; von Ranke'nin ünlü tanımıyla geçmişin *wie est eigentlich gewesen* hali, yani hakikaten nasıl vuku bulduğu onu ilgilendirmiyordu. Delaroche tam da bu sebeple, Lady Jane Grey'in idamını tasvir ettiği 1833 tarihli resminde, olayı tarihsel kayıtların aksine bir zindanda geçiyormuş gibi resmetmiştir. Resmin böyle bir seçim hakkına sahip olması, resimle fotoğraf arasında 1839'da başlayıp 1930'lara kadar süren *paragonen*in doğmasında merkezi bir rol oynamıştır. 1930'lara gelindiğinde ise fotoğrafa gönülsüzce de olsa sanat statüsü verilmiş ve *paragone* sona ermişti.

Gayet gerçekçi portre ya da manzara resimleri, yalnızca deklanşöre basmak suretiyle –yani hiçbir beceriye sahip olma gerekliliği olmadan– birçok sanatçının başarabileceğinden çok daha iyi bir biçimde üretilebilecekken, insanın dünyanın resimlerini yaratabilmek için kalem ve fırça gibi aletleri kullanmayı öğrenmek zorunda olması çok büyük ihtimalle Delaroche’a tamamen mantıksız geliyordu. Bu görüşü paylaşan bir diğer kişi de, fotoğrafın mucitlerinden William Henry Fox Talbot idi. Fox Talbot resmini çizmeye üşendiği yerlerin hatıralarına sahip olmak istiyordu, dolayısıyla doğanın kendi kendisinin resmini yapabilmesi için bir yol buldu – buna “Doğanın Kalemi” ismini takmasının sebebi de budur. Elbette bütün iş deklanşöre basmaktan ibaret değildi. Daguerrotype ters yansımali metal bir plakadan oluşur; plakanın üstü iyot buharının tortulaşmasından meydana gelen gümüş halojenür parçacıklarıyla kaplıdır. Yansıtılan imge kimyasal bir işlem başlatır ve birkaç saniyelik pozlama sonucunda imge metalin üstüne sabitlenir. Daguerrotype ile metal plaka üzerinde biçim bulan birebir benzerliğin tekinsiz bir yanı da yok değildir. Bu teknik, kâğıt negatiflerin kullanıldığı Fox Talbot yönteminin aksine, çıplak gözle görülmesi mümkün olmayan ayrıntıları da yakalayabildiği için daha büyüldür.

Fotoğraf makinesiyle elde edilenin, el-ve-gözle ulaşılan temsil yönteminden daha üstün tutulması, bir bakıma, Rönesans’la beraber neredeyse tamamen kaybedilmiş bir gelenekle de ilişkilidir. Hans Belting, başyapıtı *Bild und Kult* [Tasvir ve Varlık] adlı kitabında bu geleneğin izini sürer. Bu gelenekte insanların ilgisini çeken resimler, sanatçıların elinden çıkanlar değil, mistik güçler tarafından yapılan resimlerdir. İsa’nın terli suratının izinin sihirli bir şekilde Veronica’nın Mendili’nin üzerine geçmesi ya da aynı durumun geçerli olduğuna inanılan Torino Kefeni böyle örneklerdir. Elbette bir de Aziz Luka’nın Bakire Meryem portresi var: Meryem, Luka’nın bu görev için yeteri kadar becerikli olmadığını bildiğinden, bir duyarlılık mucizesiyle kendi benzerliğinin Luka’nın ahşap panosunun

üzerinde biçim bulmasına izin verir; ortaya çıkan portre tabii ki kendisine kusursuz bir biçimde benzer. Bana kalırsa Guercino'nun muhteşem tablosunda da Aziz Luka'nın gösterdiği kendi yaptığı resim değil, Meryem'in ortaya çıkardığı şeydir; bu öylesine gerçekçidir ki, resimdeki melek onun dokunulabilir olduğu yanılsamasına kapılmıştır. Bu resim, âdeta bir ayna yansıması gibi içkin olarak Bakire Meryem'le bağlantılıdır. Bakire Meryem resmin içinde mevcuttur, dolayısıyla resme dua ettiğinizde doğrudan ona dua etmiş olursunuz ve akabinde dileklerinizin kabul olma ihtimali vardır. Hatta belki bu "portre" de Aziz Luka'nın kabul olmuş bir duasıdır. Her halükârda bir resmin fotoğraf makinesiyle çekildiğini düşündüğünüzü söylemek, onun sanki bir sanatçının elinden değil, bizzat doğanın elinden çıkmış gibi görüldüğünü söylemektir aslında. Yaptığınız resmin fotoğrafa benzemesi çok büyük beceri ister.

Delaroche, esas başarısının diğer icadı diorama olduğuna inanan Daguerre'in (kendisinin fotoğrafla uğraşmaya başlamasının tek nedeni, bu sayede daha gelişmiş dioramalar yaratabileceğini düşünmesidir) devletten maaş alabilmesi için bayağı çaba sarf etmiştir. Daguerre adına 1839'da yazdığı tavsiye mektubunda Delaroche şöyle der: "Daguerre'in işlemi, sanatın tüm gereksinimlerini bütünüyle karşılar ve sanatın en temel ilkelerini öyle kusursuz bir biçimde yerine getirir ki, en usta ressamı bile bu işlemi incelemeli ve etüt etmelidir." Buradan hareketle bir *paragone* oluşturmaya başlayabiliriz. Bu *paragone*, çok iyi bir biçimde üretilen bir fotoğrafın, şeylerin gerçekte nasıl görüldüğünü göstermek konusunda resimden çok daha yetkin olmasıyla övünmesine dayanır. William Mason Brown ve John William Hill gibi pek de tanınmayan Amerikalı Pre-Raffaelit ressamlar, bunun iyi örnekleridir. Beni onlarla ilgilenmeye iten, *Nation*'ın ilk sanat eleştirmeni ve Amerika'da profesyonel sanat eleştirmenliğinin kurucularından biri olan Russell Sturgis'in, Amerikan resminin geleceğinin Amerikan Tasarım Akademisi'nin üyelerinin yaptığı sanatta değil, bu sanatçılarda olduğunu düşünmesi olmuştur. İngiltere'nin en

önde gelen sanat eleştirmeni John Ruskin'ın onayını alan Britanyalı Pre-Raffaelit Kardeşler gibi, Amerikalı Pre-Raffaelitler de “görsel hakikat” olarak adlandırdıkları şeyin peşindeydi. Ruskin 1851’de *London Times*’ta yayımlanan bir makalesinde, Raffaello’dan itibaren sanatçıların “katı gerçeklerdense hoş resimler boyamak” derdine düştüğünü; Pre-Raffaelitlerin ise “resim yapmakla ilgili hiçbir geleneksel kurala aldırış etmeksizin” yalnızca gördükleri şeyleri resmetmekte kararlı olduğunu yazar. Amerikalı Pre-Raf’ların (kendilerine böyle diyorlardı) birbirlerine edebilecekleri en büyük iltifat, yaptıkları resmin fotoğraf zannedilebileceğini söylemektir. Gerçi bana kalırsa, bu, fotoğraf makinesinin hiç çaba sarf etmeden başardığını büyük zahmetlerle boyamaya kalkışmak yerine neden en baştan fotoğraf makinesi kullanılmadığı sorusunu doğuruyordu. Fotoğraf makinesinin yalnızca gözle görüleni gösterdiği, bunun ötesinde bir şey göstermediği varsayılıyordu. Dolayısıyla görsel hakikatin kriterlerini de onun belirlemesi gerekirdi. Fotoğrafın sanatla ilişkisi, istendiği zaman görsel hakikati gösterebilecek olmasına dayanıyordu.

Yakın zamanda aklıma şöyle bir fikir geldi: Fotoğraf makinesinin yeniden ürettiği görüntü insan görüşüne ne kadar yabancı olursa olsun, on dokuzuncu yüzyıl ressamı, görsel hakikati fotoğrafın tanımladığına inanıyor olmalıydı. Eadweard Muybridge’in hareket halindeki atları gösteren fotoğrafları buna iyi bir örnek sayılabilir. Ressamlar Muybridge’in fotoğraflarının koşmakta olan atların gerçekte nasıl görüldüğünü gösterdiğine karar verdiler ve at resimlerini Muybridge’in fotoğraflarına bakarak yapmaya başladılar; oysa biz kendi gözümüzle koşan atları hiçbir zaman o şekilde görmeyiz. Hareket halindeki hayvanları Muybridge’in onları gösterdiği gibi görmüyoruz gerçekten; zaten görebiliyor olsaydık fotoğraflara ihtiyaç da duyulmamış olacaktı. Çünkü Muybridge’i bu garip ama bir yandan yetkin görünen deneyleri yapmaya iten, koşan bir atın toynaklarının dördünün birden aynı anda yere değip değmediği gibi sorulara –diğer bir deyişle, insan gözünün algılayamayacağı fenomenlere– ya-

nıt bulmaktı aslında. Muybridge'in fotoğraflarının Thomas Eakins gibi sanatçıların, Fütüristlerin ve bilhassa Edgar Degas'nın üzerinde önemli bir etkisi oldu – Degas'nın bazı hipodrom resimlerinde atların bacakları tıpkı Muybridge'in fotoğraflarında olduğu gibi dümdüz resmedilmiştir, halbuki bacaklar gerçek hayatta böyle görünmez. Kendi de fotoğraf çekmekle ilgilenen Degas, ortaya çıkan imgeler ne kadar tuhaf ve yapay olursa olsun, fotoğrafların bize nasıl görmemiz gerektiğini öğrettiğini iddia ederdi muhtemelen. Burada optik hakikatle görsel hakikat birbirine karışır. Muybridge Victoria dönemi ressamlarıyla dalga geçiyordu; ne var ki onların betimlediği yarış halindeki atlar, görsel anlamda, Muybridge'in optik hakikati ortaya koyan fotoğraflarından çok daha inandırıcıydı. Çünkü atları klişe bir biçimde gösteriyorlardı.

Bir diğer örnek de portrelerdir. İnsan yüzü hüznün, neşe, öfke gibi tek tek fizyonomik ifade türlerinden ziyade (ki akademik ressamların, anlatı resimlerinde insanların hislerini doğru bir biçimde gösterebilmek için bu ifadeleri çok iyi bilmesi gerekir), bu ifadeler arasındaki geçişleri gösterir. Gelgelelim 160 ASA hızında bir film ve saniyenin altmışta biri hızındaki objektif hızıyla insan yüzünün gözün asla görmediği hali –bir bakıma “iki ifade arasındaki” hali– artık saptanabiliyordu. Kontak baskılardaki çoğu imgeyi, bu “gerçek ben”i yansıtmıyor diyerek reddetmemizin de sebebi budur; bu imgeler, aynaya baktığımızda gördüğümüze benzemezler. Sonuç olarak fotoğraf makinesi suratları yabancılaştırır; tıpkı Richard Avedon'un birçok portresinde olduğu gibi. Bu yabancılaştırma nihayetinde şu anlama gelir: Modern fotoğraf makinesi kullanan bir fotoğrafçı hareketi dondurur ve durağan bir görüntü [*still*] elde eder; boyayla yapılan portrelerde hiçbir zaman böyle sonuçlar elde edilmemiştir, edilmesi mümkün değildir. (Degas'nın atı, üç boyutlu durağan bir görüntüdür). Durağan görüntüler “optik hakikati” gösterir; ama bu algısal hakikatle, yani dünyayı stereotipik olarak nasıl gördüğümüzle örtüşmez. Bunu ilk defa filozof Isaiah Berlin'in Avedon tarafından çekilen

fotoğrafını görünce fark ettim. Isaiah arkadaşımı ve fotoğraf hiçbir şekilde onun arkadaşlarının gördüğü halini yakalayamamıştı; onun yerine karşımızda tanımadığımız ve görmediğimiz asık suratlı biri vardı. Üstelik onun “bazen” böyle görüldüğünü söylemek bile yanlış olur. Göz Berlin’i hiçbir zaman bu şekilde görmez. Onu böyle görebilen 160 ASA, F/22’si saniyenin altmışta birine (göz elbette bunu göremez) ayarlanmış bir fotoğraf makinesi olabilir ancak. Bu açıdan bakıldığında, fotoğraf makinesi gözün sınırlı kapasitesinin ötesindekileri gösterir. Etrafı merceğin gördüğü gibi görebilecek olsak, etrafın gerçekte nasıl görüldüğünü gösterir. Dolayısıyla kontak baskıdan seçeceğiniz herhangi bir karenin, gerçekliği en gerçek haliyle, “Bozma! Bozma! İşte bu!” diyen birine gülümseyen kişinin sahte imgesinden çok daha gerçekçi bir biçimde gösterdiğine emin olabilirsiniz.

Bu fikir, Edouard Manet’nin Maximilian’ın idamını gösteren resimlerini düşünürken bir anda aklıma geldi. Manet 1867 ile 1869 arasında aynı konunun beş versiyonunu yapmıştı. Bu resimler, 2006’da John Elderfield’in küratörlüğünde düzenlenen müthiş ve didaktik bir sergiyle Modern Sanat Müzesi’nde birarada gösterildiler. Meksikalı yetkililerce yasaklandığı için bu olayın hiç fotoğrafı yoktu. Manet resmi gazetede çıkan haberlere dayanarak yapıyordu ve olayla ilgili ayrıntılar yeni haberler geldikçe değişiyordu. Manet, Maximilian’ı infaz edenin ilk başta Meksikalı gerillalar olduğunu varsaymış, bu yüzden idam mangasının başlarına Meksika şapkası takmıştı. Zamanla idam mangasının üniformalı Meksikalı askerlerden oluştuğu öğrenildi (gerçi yakın zamanda ortaya çıkan bir fotoğraftan öğrendiğimize göre, bu üniformalar Manet’nin son ve resmi versiyonundaki üniformalara kıyasla son derece eski püsküymüş). Bir anda şunu anladım, Manet’nin yapmaya çalıştığı şey olayı bir fotoğraf karesi gibi aktarmaktı; eğer o anların fotoğrafı çekilebilmiş olsaydı, olay böyle görünüyordu olacaktı. Manet resminde tam tüfeklerin ateşlendiği ânı gösterir (tüfeklerin ağzından duman çıkmaktadır) ve Maximilian ile aynı anda idam edilecek olan mahkûmlardan biri ölümcül bir yara almış, yere düşmek üzeredir. Fotoğraf henüz bu kadar hızlı gerçekleş-

şen olayları kaydedebilecek kadar gelişmemiştir – Leica’nın icat edilmesine daha yüzyıl vardı. Filmler çok yavaş, pozlama süreleri çok uzundu. Yine de resmin düzenleniş biçiminde, fotoğrafa özgü birtakım unsurlar bulunmaktadır.

Eleştirmen Clement Greenberg, 1954’te yazdığı (Modernizm olarak adlandırdığı şeyin tarihinin bir eskizi niteliğinde olan) “Soyut ve Temsili” adlı muhteşem makalesinde şöyle der:

Giotto’dan Courbet’ye kadar, ressamın birinci görevi üç boyutlu uzam yanılması yaratacak oyuklar açmak olmuştur. Yanılsama, üzerinde görsel bir olayın canlandırıldığı bir tür sahne gibi tasavvur ediliyordu, resmin yüzeyi ise bir tür pencere işlevi taşıyordu, izleyici sahneyi bu pencereden görüyordu. Ancak Manet, sahnenin arkasındaki perdeyi öne doğru taşımaya başladı, ondan sonra gelenler de [...] perdeyi öne doğru çekmeye devam ettiler. Öyle ki artık günümüzde bu perde pencereye yapışık vaziyettedir, pencereyi örter ve sahneyi gizler. Artık ressamın üzerinde çalışabileceği tek şey, tabiri caizse oldukça mat bir pencere camıdır. (cilt 3, s. 190)

Benim bildiğim kadarıyla başka hiç kimse, gelenekselden Modernist temsil biçimine geçişi bu tabirlerle tanımlamamış; ayrıca Greenberg dışında hiç kimse, Manet’nin Modernist tutumu tam da bu şekilde başlattığını teslim etmemiştir. Her ne kadar diğer birçok konuda Greenberg’den tamamen farklı düşünüyorsa da, bunu gayet açıklayıcı bir yaklaşım olarak görüyorum. Benim için önemli olan soru, Manet’yi resimde uzamın kavranışını böyle ciddi bir biçimde yenilemeye itenin ne olduğu. Burada bir tahmin yürüterek bunun fotoğrafın etkisiyle gerçekleştiğini söylemek istiyorum; herhalde herkes modern zamanların temsil teknolojisi tarihinin en devrimci buluşunun fotoğraf olduğunu kabul edecektir.

Greenberg’in resmin ayırt edici özelliğinin yassılığı olduğunu söylemesi meşhurdur; bu da “Giotto’dan Courbet’ye kadar” resmin en önemli yaratıcı başarısının gerekli bir koşulu olan yanılsamalı uzamın reddi anlamına gelir aslında. Greenberg’i Modernizmin

Manet'yle başladığını öne sürmeye iten de, her ne kadar kendi içinde sorunlu da olsa, işte bu gözlemdir. Bu iki düşünceyi sebep-sonuç ilişkisine dayanan bir anlatıya yerleştirmek için, sanatın gelenekselden moderne geçişinde fotoğrafın son derece etkin bir rol oynadığının kabul edilmesi gerekir. Neticede, o zamana kadar (*camera obscura*daki gibi) anlık ve gelip geçici olan imgeleri sabitleyebilmiş olan fotoğraf makinesinden daha modern ne olabilirdi ki? Fotoğraf makinesi derinliği azalttı –“arka planı öne taşıdı”– ve formları yassılaştırdı; bana kalırsa bunun sebebi büyük ölçüde o dönem genellikle teleskopik mercekler kullanılıyor olmasıdır; teleskopik mercekler, göze birbirinden ayrı görünen nesneleri neredeyse üst üste bindirecek kadar birbirine yaklaştırır. İdam mangası tüfeklerinin ağızlarını mahkûmların üstüne fiziksel olarak yaslamış gibi görünür adeta, tüfekler onlara mangadan çok daha yakın gibi durur. Benzer bir şeyi bugün televizyonda beyzbol maçı izlerken de görürüz; bütün sahayı göstermesi gereken kameranın bulunduğu uzaklık, bir teleskop gibi, görüntüyü yaklaştırırken iç içe geçirir; bu yüzden topu atan oyuncuyla topa vuran oyuncu üst üste biner. Francisco Goya'nın bir idam sahnesini gösteren Üç Mayıs adlı tablosunu Madrid gezisinde görmüş olan Manet, *Maximilian* resmini bu tablodan esinlenerek yapmıştır. Ama 1808'de, yani Goya bu idam resmini yaparken, henüz fotoğraf makinesi icat edilmemişti. Nitekim görsel hakikat uğruna uzaklıklarla oynanmamış, mesafeler bozulmamıştır.

Manet ayrıca geçiş tonlarını ortadan kaldırma eğilimindedir. Bu eğilim, fotoğrafta nesnenin önden aydınlatılmasını, gölgelerin kenarlara doğru itilmesini ve neticede kaçınılmaz olarak formların yassılaşmasını andırır; Manet portrelerinde bu efekten sıkça faydalanmıştır. Greenberg “Manet resmin daha aydınlık olması uğruna bu yassılığı kabul etmeye razıydı” der (*Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 4. cilt, s. 242). Keza, merceklerin imgeyi öne ve merkeze doğru yoğunlaştırma eğiliminde olduğu doğrudur; bu Manet'nin resimlerinde kendisini ön planın kalabalıklaşması ola-

rak gösterir. Bahse girerim Manet'nin resimleri, fotoğrafçı Nadar'la yaptığı konuşmalara çok şey borçluydu – zaten Empresyonizmin 1874'teki ilk sergisi de Nadar'ın stüdyosunda yapılmıştı. Modernizmin gerçekleşmesini fotoğraf makinesi sağlamıştı.

Honoré Daumier'nin Paris'in üzerinde balonla uçan Nadar'ı gösteren harika bir karikatürü vardır. Nadar balona binerek havadan fotoğraf çeken ilk fotoğrafçıdır ve telefotografinin nasıl işlediğini gayet iyi bilir. Daumier karikatürünün altına esprili bir dille "Nadar Elevant la Photographie à la Hauteur de l'Art" ("Nadar fotoğrafı sanat seviyesine taşıyor") başlığını atmıştır. Benim önerim, Nadar'ın adını Manet'ye çevirmek ve fotoğrafla resmin yerlerini değiştirmek. Greenberg'in 1960 tarihli "Modernist Resim" makalesinde öne sürdüğü yassılık teorisinin ironisi, resim mecrasının özüne indirgenmesine dayanmasıdır – halbuki bu öz, aslında fotoğraftan, yani bambaşka bir mecranın özünden yola çıkılarak elde edilmiştir. Onun eleştiri teorisinin temelinde yatan mecranın saflığı meselesi işte burada tıkanır. Ben tahminlere dayanarak şu sonuca varıyorum: Manet fotoğraf makinesini taklit etmiş ve görsel gerçekliğin dönemin fotoğrafik işlemlerinden yola çıkılarak elde edilebileceğini düşünerek resim yapmıştır.

Modern Sanat Müzesi tesadüfen aynı anda iki sergi düzenlemişti. Birincisi, Modernizmin ilk emarelerini bulabileceğimiz Manet'nin *İdam* tablosu üzerineydi. Diğeri ise Brice Marden sergisiydi; bu sergi de, benim dönemsel üslup olarak Modernizmin sonu kabul ettiğim, gri-içinde-gri monokrom tablolarla başlıyordu. Bu resimler tam manasıyla gri içinde gridir. Buradaki koyu griler daha önce Jasper Johns ve Alberto Giacometti gibi ressamlar tarafından, eserlerinin ana temaları olan nesnelerin ya da figürlerin arka planı olarak kullanılmıştır. Marden ise arka planda yer alan bu koyu gri tonları ön plana çekmiş ve adeta resimlerinin yüzeyiyle örtüştürmüştür; böylece sanatçının ana konusu resmin yüzeyi haline gelmiş ve tablo nesneye dönüşmüştür. Modernizm tarihi, Greenberg'in de dediği gibi, arka planla ön

plan arasındaki alanın daraltılmasının tarihidir. Cézanne'ın natürmortlarında masaların yüzeyini izleyiciye doğru yukarı kaldırması ve bu sayede, Kübistlerin bilhassa kolajlarında faydalandığı türden bir alan yaratmış olmasının; Amerikalıların gazete kupürü veya kâğıt para gibi yassı nesneleri, yassı yüzeylerin üzerine tutturmak ya da yapıştırmak suretiyle, gölgelerin ortadan kaldırılmasına ve dolayısıyla kısa yoldan bir derinlik hissi yakalanmasına fırsat veren *trompe l'oeil* tablolarının bu gelişmenin önemli aşamaları olduğu söylenebilir. Bir de elbette resimde süslemeye öncelik tanıyan ve Art Nouveau'nun son derece dekoratif yaklaşımını benimseyen Paul Gauguin ve Nabilerde görülen malum yassılık vardır. Bunlardan etkilendiği gibi, Japon ahşap baskılarındaki formların yassılığını da eserlerine taşıyan Vincent van Gogh için aynı şey geçerlidir. Fotoğraf makinesini taklit etmeye çalışan Pre-Raf'lar da derinliği ortadan kaldırmıştır; onların yaptığı, bir nesneye mikroskopla bakmaktan neredeyse farksızdır.

Sonuç olarak Manet'den Marden'e uzanan Greenbergci Modernizm anlatısı, yassılığın yanılsamalı uzam karşısındaki, hatta mutlak anlamda iki boyutluluğun üç boyutluluk karşısındaki zaferi olarak görülebilir. Yine de *paragone* daha zikzaklı bir yol izlemiştir. Ressamlar fotoğraf makinesinin görsel hakikati yakalamak konusundaki üstünlüğünü teslim etmiş olabilirler. Gelgelelim Delaroche buna yanıt olarak, resmin üstünlüğünün yavan ve sıkıcı hakikate bağlı kalmak zorunda olmamasından kaynaklandığını iddia edebilirdi. Resim kendi hakikatini yaratabiliyordu. Yaratıcı hayal gücü olmayan Doğanın Kalemî, ancak merceğin önünde ne varsa onu gösterebilir. Fotoğrafçı sadece zaten var olan şeyleri gösterebilir; halbuki ressam hayal gücünü kullanmakta, ayrıca olayları ve şeyleri gerçekte olduğundan farklı şekillerde göstermekte özgürdür. Delaroche, işte bu sayede, istediği gibi tarihsel hakikatin dışına çıkabiliyordu. Ressam bir olayı aktarmak için en uygun olan ânı seçer; gözleri bağlı mahkûmun bir tür panik halinde infazcının kafasını keseceği kütüğü aradığı ânı gösteren *Lady Jane Grey'in İdamı* tablosunda olduğu gibi.

Bu son derece acımasız bir tablodur. Hızlı ve acı çekmeden ölmek isteyen kadın, ona böyle bir ölümü bahşetmesi için infazcıya yalvarmaktadır âdeta. Delaroche, Lady Jane'in kafasının üzerine düşeceği ve akan kanını emecek samanları resmetmiştir. Fakat daha etkili bir sonuç elde etmek için, idamı dışarıda bir darağacında göstermektense sahneyi bir zindana taşımıştır. Başka bir resminde, monarşi karşıtı askerlerin Kral I. Charles'ın yüzüne pipo dumanı üflediğini gösterir. Delaroche'un resme yaklaşımı kurgusaldır. Fotoğrafçılar aynısını kendilerinin de başarabileceğini, fotoğraf makinesinin merceğiyle de aynı etkilerin elde edilebileceğini, dolayısıyla söz konusu kriter buysa, kendilerinin de sanatçı kabul edilmeleri gerektiğini göstermek için hiç vakit kaybetmemiştir. Victoria dönemi fotoğrafçılarından Henry Peach Robinson, fotoğrafları için oyuncu tutuyor, duygusal bir sahne kurguluyor ve fotoğrafını öyle çekiyordu; ölüm döşeğindeki genç bir kadını gösteren *Yok Olup Giderken* bunun bir örneğidir. Peach Robinson'ın kompozisyonları, "Bu sanat mı?" sorusunun önemini yitirdiği, arkadan aydınlatmalı, büyük boy Jeff Wall fotoğrafları için ilham kaynağı olmuştur. Empresyonizm ortaya çıktığı zaman, fotoğrafçılar flu ve kaplanmış mercekler ve yüksek gramajlı kâğıtlar kullanarak onunla aynı etkileri yakalamaya çalışmıştır. Her ne kadar Delaroche, Daguerre'e maaş bağlanmasını sağlamak için yazdığı mektupta fotoğrafı sanat statüsüne almış olsa da, Stieglitz hâlâ fotoğrafın sanat olarak görülmemesinden mustarıptı. Neyse ki bu çekişme Modernizm ile birlikte önemini tamamen yitirdi – artık fotoğraf makineleriyle karşılaşmada galip olmanın bir anlamı kalmamıştı. Wall, her şeyin makbul olduğu postmodernist, Greenbergcilik sonrası tezin bir temsilcisidir. Zaten Wall'un arkadan aydınlatma fikrine esin veren de, nihayetinde, otobüs duraklarıdır.

Öte yandan fotoğrafa sanat statüsü verilmemesinin nedeni gayet açıktır. Bunun en temel nedeni, piktografi diyebileceğimiz şeyin, resmi bir sanat kılan her şeyden arındırılmış olmasıdır: El becerisi anlamında tek gerekli olan bir düğmeye basabilmekten ibarettir. Pik-

tografik bağlamda, elin, mesela ayak kadar konuyla ilgisiz olduğu anlamına gelir bu. Artık gerekli olan tek şey, gözü de konunun dışında bırakmaktır. Bu da bizi, sanat kavramını yeniden icat eden; eli, gözü ve hatta estetiği sanatın *tanımının* dışında bırakan Duchamp'a getirir. Otobüs durağındaki reklam panolarından esinlenerek sanat yapmamıza olanak veren anlayışın izinden giderek, bu bölümü, fotoğraf makinesinin bir diğer kullanımından, yani 1960'lardaki fotoğraflık serigrafiden bahsederek bitirmek istiyorum.

Warhol'un kişisel felsefesi için serigrafi son derece uygun bir mecraydı. Warhol, 1963'te "Keşke başkaları da serigrafi yapmaya başlasa, o zaman resimlerimin benim mi yoksa bir başkasının mı olduğu anlaşılmazdı" der. Nitekim Warhol'un açıklamalı kataloğunu [*catalogue raisonné*] hazırlayan yazarlara göre "[Warhol] eserlerini tanımaya ya da onun elinden çıkma kısımları ayırt etmeye çalışanları caydırdığı gibi, sanatçının, müellif [*author*] rolünde olmasına da karşıydı." Ayrıca, "görsel özelliklerine dayanarak nesneleri tanıma üzerine kurulu sanat eksperliğine de meydan okuyordu" (Danto, *Warhol*). Bir serigrafi, Warhol'un mu, yoksa örneğin Gerard Malanga'nın mı elinden çıktığını gösterecek sanatçı "dokunuşu"na sahip olmadığı için, Fabrika'dan çıkan eserlerde sanatçı eli ve gözünün hiçbir rolü yoktur. Warhol 1963 ile 1972 arasında eline kalem dahi almamıştır.

Gümüş Fabrikası yıllarının ilk en önemli projesi, Brillo ve benzeri markaların kolilerinin birebir benzeri kutular yapmak olmuştur. Bunlar, Stable Gallery'de, 1964 senesinin nisan ayında düzenlenen ve benim üzerimde büyük bir etki bırakan sergide gösterilmişti. Serigrafi olmasaydı bu sergi asla gerçekleştirilemezdi: Örneğin, kutular Brillo kutularının üst ve yan kısımlarının fotoğraflarından çıkarılan şablonlarla yapılmıştı; ardından el yapımı kontrplak kutuların bütün yüzeyleri serigrafi yöntemiyle renklendirilmiş ve gerçek kolilerin birebir taklitleri oluşturulmuştu.

Çağdaş sanatı felsefî bağlamda irdelemeye bu sergiyi gezdikten sonra koyuldum. Kutuların sanat olduğunu kabul ediyor sayılırdım.

Ancak şu soru hemen kafamı meşgul etmeye başladı: Bu kutularla, görsel anlamda onlara çok benzeyen, süpermarkette satılan gerçek Brillo kutuları arasındaki fark ne olabilirdi? Burada iki kutunun birbirinden ayırt edilip edilemeyeceğini sormuyordum; bu epistemolojik bir meseledir. Ben daha ziyade onları farklı kılanın ne olduğunu merak ediyordum. Bu ise filozofların ontolojik mesele olarak adlandırdığı türden bir sorudur ve sanatı tanımlamayı gerektirir.

Altmışların en güzel yanı, herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceğinin yavaş yavaş farkına varılıyor olmasıydı. Pop-art, Minimalizm, Fluxus ve Kavramsal Sanat gibi dönemin başlıca akımlarında açık bir şekilde görülüyordu bu. Peki aradaki farkı ne açıklayacaktı? Frank Stella'nın iç karartıcı "Ne görüyorsanız, onu görürsünüz" lafı, sanat dünyasının en önemli mantrası haline gelmişti. Ancak, Warhol'un *Brillo Kutusu*'na baktığımızda gördüklerimizle, James Harvey'in tasarladığı ve Brillo çalışanlarının ürünün nakliyesinde kullandığı Brillo kutusuna baktığımızda gördüklerimiz arasında pek bir fark yoktu. Peki madem Andy'nin Fabrika'sından çıkan kutular sanat eseri idi, diğer kutular neden sanat eseri değildi? Bu soruyu kitabımın ilk bölümünde yanıtladım. Dolayısıyla şimdi, binlerce yıldır üzerinde düşünülen felsefi bir sorunun, yani "Sanat nedir?" sorusunun şekillenmesinde, fotoğraf makinesinin nasıl bir yeri olduğuna hayret ederek fotoğrafla resim arasındaki *paragone*nin neden son *paragone* olması gerektiğini açıklamak istedim. Duchamp ve Warhol sahnedan ayrılırken, sanat kavramıyla ilgili her şey değişmişti. Sanatın yaygın olarak kabul edilen tarihinin ikinci aşamasına girilmişti.

Beşinci Bölüm

KANT VE SANAT ESERİ

Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, beğeniye ve güzel yargısını ele alış biçimiyle, hiç kuşkusuz o dönemin estetik değerleri üzerine yazılmış en önemli Aydınlanma metnidir. Buna rağmen, tam da aynı nedenle, beğeni sahibi olmanın tercih meselesi, beğeni yoksunluğunun sanatsal anlamda makbul olduğu ve "kalliphobia"nın* –güzellikten kaçınmanın, hatta güzellikten tiksindenmenin– en kötü ihtimalle saygı gördüğü günümüz sanatına dair söyleyebileceği pek az şey vardır. Clement Greenberg, Kant'ın kitabının "estetikle ilgili gelmiş geçmiş en doyurucu temel" olduğunu iddia eder. Bu Modernist sanat için doğru sayılabilir. Fakat dönemsel bir üslup olarak Modernizm aşağı yukarı 1960'ların başlarında son bulmuştur ve onu takip eden –Fluxus, Pop-art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi– başlıca akımlar ve benim sanatın sonu olduğunu savunduğum dönemden sonra yapılan sanatın tümü, bırakın Kant'ın sanat felsefesini, Greenberg'in bile menziline dışında kalıyor gibi görünmektedir. Öyle sanıyorum ki, Greenberg'in Kant'ta en beğendiği şey, filozofa göre çiçekler, kuşlar, deniz kabukları vb. birtakım doğal nesnelerin yanı sıra sanatın da "bağımsız güzellik" olarak tanımladığı özelliğe sahip olmasıydı. Kant "kenar süslemeleri ya da duvar kâğıtlarına ve her tür 'sözsüz müzik'"e de değinir. O dönem soyut resim olsaydı, hiç şüphesiz soyut resmin bazı örneklerini de "bağımsız güzellik"e sahip olanlar kategorisine yerleştirirdi. Greenberg'in doğal güzellikle

* Yunanca, "güzellik korkusu". (ç.n.)

pek ilgilenmediği doğrudur. Öte yandan o, neyin iyi olduğunu anlamak için bir sanat eserinin tarihiyle ilgili herhangi bir şey bilinmesine gerek olmadığını düşünür, ayrıca her ne kadar hiç kimse sanatı iyi yapanın ne olduğunu sözcüklere dökemese de neyin iyi olduğunu anlayanların kesinlikle birbiriyle hemfikir olacağı görüşündedir. Tüm bu görüşler, Kant'ın bağımsız güzellik hakkında söyledikleriyle kuvvetli bir biçimde bağdaşır.

Ama Kant sanatla ilgili iki kavrayış ileri sürüyordu ve sanat eserleriyle ilgili ikinci teorisi, güzel yargısını oluşturacağını öne sürdüğü nedenleri, yani güzel yargısıyla ahlaksal yargılar arasındaki paralelliği ve güzel yargısının evrenselliğini (ki Kant'a göre bu yüzden güzel, ahlakın simgesidir) destekleyemez. Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin sonlarına doğru yeni bir kavram –*Ruh* kavramını– ortaya atar; bu kavramın beğeniyle pek ilgisi olmadığı gibi, doğanın estetiğiyle de hiçbir bağlantısı yoktur. Bu noktada, beğeni için “yalnızca bir yargı yetisidir, bir üretim yetisi değildir” der. Öte yandan ruh derken sanatçının *yaratıcı gücünden* bahsediyoruz demektir. Bir resim hakkındaki fikrimiz sorulduğunda, onun ruhsuz olduğunu söyleyebiliriz –“oysa beğeniyle ilgili hiçbir eksiklik yoktur”. Demek ki, bir resim beğeni açısından güzel de olsa, ruhsuzluğu yüzünden kusurlu olabilir. Hollandalı herhangi bir ressamın elinden çıkma bir resim beğeniye ne kadar hitap ederse etsin, bir Rembrandt tablosunun yanına konduğu zaman ruhsuz görünecektir. Beğenin ruhla pek bir ilişkisi olmamasından ötürü Kant bu görüşleriyle Aydınlanma'dan yavaşça uzaklaşarak Hegel'in *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* kitabındaki şu sözlerine yaklaşır: “Beğeni yalnızca duyguların etki ettiği dışsal yüzeye yöneliktir; “beğeni sahibi olmak” denen şey, sanatın daha derin tüm etkilerinden çekinir ve dışsal özellikler ile teferruat ortadan kalkınca sesi kesilir.” Hegel muhteşem estetik derslerinin en başında, doğal güzellikle sanatsal güzelliği gayet keskin bir biçimde birbirinden ayırır: Sanatsal güzellik “ruhtan doğar ve yeniden doğar.” Oysa yukarıda verdiğim örneklerden de anlaşılabileceği gibi Kant,

bazı doğal nesnelerle sanatın bazı türlerini aynı kefeye koyar. Öyleyse Kant'ın ikinci sanat kavramı, sanatın estetik bir nesne olduğu görüşünden ve onun doğal nesnelerin güzel olduğu gibi güzel oluşu görüşünden farklı bir yapıya sahiptir.

Henry James *Italian Hours* [İtalya Saatleri] adlı kitabında Barok ressam Domenichino'nun "ilhamdan ayrılmış gayretin ve kendiliğindenlikten uzak akademik ehliyetin bir örneği" olduğunu anlatır. James'e göre bu yüzden Domenichino, "ilginç bir ressam olmayı başaramamanın ilginç bir vakasıdır". Domenichino'nun eserlerinin herhangi bir eksiği yoktur aslında. O, sanat okulunun tüm müfredatını başarıyla tamamlamıştır. Gelgelelim ruh öğrenilebilir bir şey değildir ve eksikliğini telafi etmenin de herhangi bir yolu yoktur. Bu nedenle Domenichino'nun eserlerinin ruhsuz olduğunu söylemek, geleneksel sanat okulu eleştirilerinden tamamen farklı türde bir eleştiridir. Domenichino'nun Kant'ın "deha" veya "kişinin bilişsel yetilerinin bağımsız kullanımında faydalandığı doğal yeteneklerinin örnek teşkil edecek derecede orijinal oluşu" olarak tanımladığı şeye sahip olmayışı onun hatası değil, yalnızca trajedisidir. Burada Kant'a göre ruhun bilişsel yetilere derinden bağlı olduğunu belirtmemde fayda var. İşte Kant'ı çağdaş sanatla ya da hatta herhangi bir tarihsel dönemin sanatıyla (ve kaçılmaz olarak bizimkiyle de) birleştirenin tam da bu olduğunu öne süreceğim.

Yine de önce Domenichino üzerinde biraz daha duralım. Domenichino Bolognalı bir sanatçıydı, Carracci'lerin peşinden Roma'ya gitmiş ve resimlerin gücünün Reform'a karşı koyabileceğini umut eden Trento Konsülü'nün gündeminin hayata geçirilmesine yardımcı olmuştu. 1615-1617 seneleri arasında tamamladığı Azize Cecilia freskleri, Wittkower'a göre resim sanatının doruk noktasıydı (49). Poussin'e göre ise Domenichino'nun başyapıtı *Aziz Hieronymus'un Son Komünyonu*, Raffaello'nun *Başkalaşım* tablosu hariç kendi döneminin en önemli resmiydi. Domenichino on sekizinci yüzyıl boyunca genellikle "Raffaello'dan sonra gelen en iyi ressam" kabul

ediliyordu. Raffaello ile Domenichino'nun birer resmi, Napoléon'un birliklerince Louvre'da sunulmak için seçilen resimler arasındaydı. Domenichino "Claude'un erken dönem eserleri üzerinde büyük bir etkisi olacak bir manzara resmi üslubu yaratmıştı." Klasik resim üslubunu benimsemiş ve bu sayede, rakibi Lanfranco'nun şevkle benimsediği Barok üsluba karşı duruşuyla kendini göstermişti. On dokuzuncu yüzyılda itibarını kaybetmesini ise neredeyse tamamen John Ruskin'e borçludur. Eleştirel katılık bakımından kendi döneminin Hilton Kramer'i sayılan Ruskin, *Modern Painters* [Modern Ressamlar] adlı kitabında, modern resimlere yer açabilmek amacıyla kendini İtalyan Okulu'nun önemini yok etmeye adanmıştır. Bana Henry James de Domenichino'yla ilgili fikirlerinde *Modern Painters*'tan etkilenmiş gibi geliyor; konu üzerinde uzun uzadıya eleştirel bir tefekküre daldığını sanmıyorum. Ruskin 1840'larda Domenichino'yu yererken, on yedinci yüzyıl resminin içtenlikten yoksun olduğunu ve Bologna Okulu'nun temelini eklektizme dayandığını anlatır. Oysa bu tarihsel bir yanlış anlaşılmalıdır. Çünkü Bolognalılar "eklektik" olmakla övünürdü; onlara göre bu, her şeyin en iyisini aldıkları anlamına geliyordu.

Domenichino ve Lanfranco arasındaki çekişmenin –daha doğrusu Klasikçilik ile Barok arasındaki çekişmenin– bir yönü daha vardı: Lanfranco rakibini intihalle suçluyordu. Bilhassa başyapıtı kabul edilen tablosunda, Domenichino'nun resmin fikrini ikisinin de öğretmeni olan Agostino Carracci'den çaldığını iddia ediyordu. Domenichino'ya hayranlık besleyen, dönemin sanat tarihçilerinden Luigi Lanzi, sanatçının buluş konusunda, resmin diğer alanlarında olduğu kadar marifetli olmadığını ve bu nedenle genellikle başka ressamların (hatta kendisinden daha az tanınanların bile) fikirlerini aşırıldığını yazar. Demek Domenichino bir taklitçi idi – ama "alçak bir taklitçi değil" (14). Aslında Domenichino'nun çaldığı Agostino'nun fikridir, söz konusu fikrin cisimleştirme biçimi değil. Kanunlar fikirlerin telif hakkının alınamayacağını belirtir, demek ki Domenichino'nun

Aziz Hieronymus 'un Son Komünyonu' nu resmederken yaptığı hırsızlık sayılmaz. Modern bir örnek verelim: Saul Steinberg, New Yorkluların dünyayı nasıl gördüğünü gösteren, *New Yorker*'a kapak olmuş meşhur karikatürünün çalınmasından bıkmış usanmıştı (Bu karikatür, görsel olmayan bir hakikate görsel cisimleştirme kazandırmanın muhteşem bir örneğidir). Bir hâkim, yazının basılı dergi ile kopyalanmasının herkese Steinberg'in uzun ince harflerini kopyalama hakkını vermediği hükmüne varınca, Steinberg nihayet rahatlamıştı. New Yorkluların dünyayı nasıl gördüğünü (önce New York gelir, ardından dünyanın geri kalanı) gösteren ve yalnızca kendisinin yaratabileceği fikir kamu malı olsa da bu cisimleştirme onun şahsi mülkiyetiydi.

Fikir ve cisimleştirme kavramlarının hem on yedinci yüzyılda yapılmış bir altar panosunda hem de yirminci yüzyılda yapılmış bir karikatürde karşımıza çıkması, ayrıca her ikisinin de Kant'ın sanatla ilgili –birinci değil– ikinci görüşünde mevcut olması dikkat çekicidir. Sonuç olarak Kant'ın sanatla ilgili ikinci görüşüyle ilgili söyleyeceği hemen her şey, kitabının ruhla ilgili olan birkaç sayfasına sığdırılmış gibidir. Estetik üzerinde yazılmış belki de en önemli Aydınlanma metni olan bu kitapta, ruh konusunun sadece varlığı bile Aydınlanma değerlerinin yavaş yavaş kaybolduğunun ve yeni bir çağın kendini hissettirmeye başladığının göstergesidir. Kant kültürel duyarlılığı sayesinde Romantik değerleri ve sanata getirilen bu yepyeni bakış açısını ele alması gerektiğinin farkına varmıştı; gerçi yine de bunları olabildiğince bilişsel değerler olarak kabul etmeye çalışacaktı. Avrupa'nın bambaşka bir yerinde bulunan Francisco Goya tarafından da aynı konuların düşünülüyor olması çarpıcıdır. Goya Madrid'deki San Fernando Kraliyet Akademisi'nin programını yazarken sanatta kural yoktur demiştir: *No hay reglas in la pintura*. Goya'ya göre, tamamen bitirilmiş bir resme nazaran, üstünkörü kotarılmış bir resmin neden bizi daha fazla mutlu ettiğini açıklamaktadır bu. Sanatta en önemli mesele ruhtur – yani dehanın mevcudiyetidir. Goya da, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı kitabı 1790'da yayımlanan Kant gibi, kendisi-

ni bir Aydınlanma figürü –bir *Lustrado*– kabul ediyordu. Dolayısıyla hem bir filozofun, hem de bir ressamın Aydınlanma sonrası sanat yaklaşımlarını ele alma gereğini hissetmiş olması dikkat çekicidir. Sanatın beğeni sahibi olmanın ötesinde şeyler de vaat etmekte olduğunun yavaş yavaş farkına varılıyordu. İzleyicileri dönüştürebilen, onları yepyeni düşünce biçimlerine açık hale getirebilen bir şeydi bu. Fakat bir resmi beğeniye hitap edecek şekilde yapmanın birtakım kuralları varken, diğerini başarmanın hiçbir kuralı yoktu. Bunun, Kant’ın yargı kavramıyla pek bir ilgisi yoktur. Bir sanat sergisini, bir köpek yarışmasında karar verir gibi yargıladığınızı bir düşünsenize!

Balzac’ın 1831’de yayımlanan *Bilinmeyen Şaheser* kitabı gibi eserler okunduğunda Aydınlanma’nın kesinlikle sona erdiği hissediliyor. Bu öyküde ikisi tarihsel figür olan toplam üç sanatçı vardır: Mesleğe yeni başlamış genç bir ressam olarak Nicholas Poussin; Fransa Kraliçesi Maria de Medici’nin yeni gözdesi Rubens’in yerini almak üzere olduğu başarılı Flemenk ressam Frans Pourbus ve kurmaca bir ressam, ihtiyar Frenhofer. Üçü, Kudüs’e gidebilmenin bedelini, bedenini satarak ödemek üzere olan Mısırlı Meryem’in kıyafetlerini çıkarışını gösteren bir resim üzerinde tartışmaktadır. Frenhofer resmi satın almak isteyince gururu okşanan Pourbus, bunu üstadın resmin iyi olduğunu düşünmesinin bir göstergesi sayar. “İyi mi?” der Frenhofer, “Hem evet, hem hayır. Kadın figürün hoş bir şekilde düzenlenmiş ama canlı değil.” Ve sözlerine şöyle devam eder:

İlk bakışta göze çok hoş görünüyor, ama tekrar bakınca figürün tuvale yapışık olduğu fark ediliyor – asla onun etrafında yürüyemezsin. Yassı bir silüet o, asla arkasını dönemeyecek ya da duruşunu değiştiremeyecek bir kağıt bebek. [...] Figür perspektif içine mükemmel bir şekilde yerleştirilmiş, gölgelene de doğru gözlemlenmiş; övgüyü hak eden tüm gayretine rağmen, bu muhteşem bedenin yaşam nefesiyle canlandırılmış olduğuna inanmam asla mümkün değil. [...] Eksik olan ne? Aslında küçücük bir şey, ama o küçücük şey, her şeydir.

Frenhofer bunun üzerine kollarını sıvar ve oraya buraya dokundurduğu birkaç fırça darbesiyle resmi canlandırır. Frenhofer “ruhsuzluk” yerine, daha doğal bir yaklaşımla “canlı değil” tabirini kullanmıştır. Romantik bakış açısıyla Kant’ı yorumlamanın zorluğu da işte burada yatar; halbuki bu bakış açısını ilk ortaya atanın o olduğunu düşünmek pekâlâ mümkündür. Aslında onun ruh kavramı bundan çok daha farklı, bir bakıma da çok daha derindir. Ruh, Kant’ın öne sürdüğü sanat kavramında merkezi bir rol oynadığı için, onun değindiği birkaç eser üzerinde durmamız gerekir.

Kant ruhun “zihne can veren esas” olduğunu belirtir, “*estetik fikirler* ileri sürme becerisi” ona dayanır. Ancak bu, “estetik hakkındaki fikirler” demek değildir. Daha ziyade duyulara ve duyular aracılığıyla sunulan fikirler oldukları anlamına gelir; yani soyut olarak idrak edilmeyen, duyular yoluyla ve duyular sayesinde tecrübe edilen fikirlerdir bunlar. Duyuların kafa karıştırıcı olduğu düşünülen klasik felsefe geleneğine göre, bu gayet cüretkâr ve neredeyse aykırı bir önermedir; çünkü bu geleneğe göre fikirler yalnızca zihin tarafından kavranabilir ve bilgi, duyulara sırt çevrildiği takdirde elde edilebilir. Bugünün okuruna “estetik fikir” son derece sıradan gelir; Kant’ın döneminde ise zıtlıkların heyecan verici bir birlikteliği niteliğinde olmalıydı. Bu görüş, bize fikirler sunduğu için sanatın bilişsel olduğunu ve dehanın bu fikirleri izleyicinin zihnine aktarabilecek duyusal dizilimleri bulma becerisi olduğunu ileri sürer. *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*’de Hegel bunu başka bir biçimde ifade eder. Ona göre sanat bunu özel bir şekilde gerçekleştirir: “[S]anat en yüksek gerçekliği bile duyusal olarak teşhir ederek, onu duyulara, duygulara ve doğanın görünüş biçimine yaklaştırır” ve “sanatın kendinden var ettiği güzel sanat eserleri, doğa ile sonlu gerçeklik ve kavramsal düşüncenin sonsuz özgürlüğü arasındaki ilk orta uzlaşma noktasıdır.” Bunu bir başka şekilde de söyleyebiliriz: Sanatçı, fikri duyusal bir mecrada *cisimleştirmek* için yollar bulur.

Kant örnek vermek konusunda hiçbir zaman bonkör davranmamıştır, hatta İlk Eleştiri’de örnekleri “yargının kağınsı” sözleriyle tanımlar, örneğe ihtiyaç duymak “aptallığın bir göstergesidir”. Ben yine de onun verdiği ve bir bakıma kısıtlı sayılabilecek bir örneğin üzerinde durarak, Kant’ın bize anlatmak istediklerini anlayabileceğimizi düşünüyorum. Bir sanatçıdan tanrı Jüpiter’in sahip olduğu olağanüstü güç fikrini bir imge aracılığıyla aktarması istendiğini varsayalım; o da bize pençeleri arasında şimşekler tutan bir kartal resmi sunmuş olsun. Kartal Jüpiter’i temsil eden kuştu; tavuskuşu, karısı Iuno’yu, baykuş ise kızı Athena’yı temsil ediyordu. Demek ki sanatçımız Jüpiter’i kendisine atfedilen bu simgeyle temsil etmişti, tıpkı başka bir sanatçının İsa’yı kuzu olarak temsil etmesi gibi. Kartalın pençeleriyle şimşekleri tutabiliyor olması onun insanüstü bir güce sahip olduğu fikrini verir. Bu “estetik bir fikir”dir; çünkü Jüpiter’in ne denli güçlü olduğunu gözler önüne serer, ne de olsa elimizle şimşek tutmak bizim asla yapamayacağımız bir şeydir. Yalnızca üstün güçlerle donatılmış bir tanrı buna kadirdir. İmge, sırf “Jüpiter çok kuvvetliydi” sözleriyle aktarılması mümkün olmayan bir şey aktarır. Kant’ın fikirlerden bahsetmesinin nedeni kısmen onların “en azından deneyimin sınırlarının ötesinde yatan şeylerin peşinde olmasıdır” – ama onlar *estetik* fikirlerdir; çünkü onları sunabilmek için deneyimin sınırları dahilindekileri kullanmamız gerekir. Kant’a göre sanat deneyimi bu şekilde kullanarak bizi deneyimin ötesine taşır. Hegel’e göre felsefeyle karşılaştırıldığında sanatın sorunu da tam olarak budur. Sanat duyular olmadan yapamaz. Fikirleri ihtişamla sergileyebilir – fakat bunun için “estetik fikir”lere ihtiyaç duyar. Hegel’in sanatın sonuyla ilgili muhteşem tezi, sanatın duyulara onulmaz bağlılığı üzerine kurulmuştur. Ona göre felsefenin üstünlüğü, böyle bir gereksinim duymamasında yatar.

Şimdi gerçekten muhteşem bir sanat eseri olan Piero della Francesca’nın *Diriliş* adlı freskini ele alalım. Bu olağanüstü resimde aslında iki bölüm bulunmaktadır: Alttaki bölümde bir grup asker

bellerinde silahlarıyla İsa'nın mezarının başında uyumaktadır; üstteki bölümde ise İsa elinde bayrağı ve bana göre yüzünde bir tür zafer sarhoşluğu ifadesiyle mezarından dışarı doğru tırmanırken gösterilmiştir. İsa ve askerler farklı perspektif sistemlerine aittir: İsa'yı o şekilde görebilmemiz için yukarı doğru bakmamız gerekir. Diriliş "şafağın ilk ışıklarında" gerçekleşmiştir. Kelimenin hem gerçek hem sembolik anlamıyla, yeni bir gündür bu. Öte yandan kış ile ilkbahar arasındaki dönüm noktasını gösteren serin bir gündür; yani aynı zamanda hem gerçek hem de sembolik anlamıyla yeni bir dönemin arifesidir. Askerler İsa'nın cansız bedeni kaçırılmasın diye mezarın başında nöbet tutmaktadır. Yani mezar hırsızları gelince ötmeye ayarlanmış bir tür canlı alarm sistemi gibidirler adeta. Gelin görün ki, İsa askerler uyurken, onların ruhu bile duymadan dirilir. Mezarının kapağını yerinden oynatmasına bile gerek kalmamıştır. İsa hâlâ insan biçiminde olsa da (yaralarını görebiliriz), artık sanki saf bir ruhtur. Ressamın dili, olağanüstü fikirleri olağan deneyimlerle birleştirmiştir. Ölüm ve diriliş, beden ve ruh, insanoğlu için yeni bir başlangıç gibi karmaşık fikirlerin tümü, tek bir resimde gayet inandırıcı ve etkileyici bir biçimde cisimleştirilmiştir. Gizemin gözlerimizin önünde gerçekleştiğini görebiliriz. Piero, Hristiyanlık inancının temelinde yatan doktrini yerel bir mekâna taşır. Gördüklerimizi anlayabilmemiz için yorum şarttır elbette. Ama yorum yaptıkça, sahnenin farklı kısımları bir bir yerine oturarak anlam kazanır ve sonunda büyüleyici ve mucizevi bir şeye bakmakta olduğumuzun farkına varırız. Gözle zihin arasındaki uçurumun üstüne "sanatın orta teriminin" oluşturduğu köprü kurulmuştur.

Kant'ın seslendiği okur kitlesinin, Batı'nın dışında yapılan sanatla ilgili bilgisi pek azdı, tabii eğer böyle bir bilgisi varsa. Kant, muhtemelen görmüş olduğu antropolojik çizimler sayesinde, dünyanın bazı yerlerinde insanların derilerinin bir tür sarmala benzeyen dövmelerle kaplı olduğundan haberdardı. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde, "Yeni Zelandalıların dövmeleriyle yaptıkları gibi, bir figürü hafif ama düz

çizgilerle ve her tür sarmalla süsleyebiliriz, yeter ki bu figür insanoğlu olmasın” der. Belli ki dövmeyi bir süsleme ya da bezeme biçimi gibi görmekteydi; sanki Tanrı’nın suretinde yapılmış insan bedeni, kendi başına yeterince güzel değilmiş gibi. Kant’ın dövmeyi bir sanat biçimi, dolayısıyla estetik bir fikir olarak görmesi ve dövmelerin böyle desenlerle bezenmiş insanları evrenin görünmez güçleriyle birleştirdiğini düşünebilmesi için ciddi bir eğitimden geçmesi gerekirdi. Kartal ya da Victoria dönemi kıvrımlarına sahip iri göğüslü kadın dövmesinin ne kadar yaygın olduğunu bir düşünün.

Kant’ın kısa bir özet halinde sunduğu ruh tartışmasının zamandan, mekândan ve kültürden bağımsız olarak tüm sanat eserlerinin mantığına hitap edebiliyor oluşu bana çok etkileyici geliyor; bu tartışma aynı zamanda Formalizmin (Biçimciliğin) neden bu derece kısıtlı bir sanat felsefesi olduğunu da açıklıyor. İronik olan, Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nin sıklıkla Formalist analizin kurucu metni olarak gösterilmesidir. Öte yandan Modernist Formalizm, Victoria döneminde “primitif” sayılan sanatın büyük çoğunluğunun sanat olarak kabul görmesini sağlamayı başarmıştır; bunun önemini Greenberg de kabul eder (bu anlayışa göre, primitif sanatçıların eserlerini on dokuzuncu yüzyıl Avrupalıları gibi yontamamış ya da boyayamamış olmasının nedeni, bunu nasıl yapacaklarını bilmemeleridir). Afrika heykellerinin “duygu yüklü dışavurumcu formu” Roger Fry tarafından ve Bloomsbury Grubu’nun son derece katı Formalisti Clive Bell’in *Art* [Sanat] adlı kitabında takdirle anılıyordu. Aslında bu, heykellerin dekoratifleştirilmiş olduğu anlamına geliyordu; tıpkı Kant’ın dövme konusundaki fikrinde olduğu gibi. Çoğu zaman Kant’ın estetiğini yüceltenlerin kitabı kırk dokuzuncu bölümüne kadar okuyup okumadıklarını merak ederim. Kant bu bölümde, son derece kısa bir özet halinde, sanatı insan için önemli kılanın ne olduğunu anlatır. Buna göre esas yapılması gereken, Greenberg’in savunduğu gibi insanın kendi beğenisinin sınırlarını genişletmesi değil, Afrika ya da Okyanusya sanatının, o kültürlere özgü estetik fikirlerle oluşturuldu-

ğunun bilincine varılmasıdır. Virginia Woolf, Roger Fry'ın ballandıra ballandıra anlattığı Afrika heykelleri sergisini gezdikten sonra, ablası Vanessa'ya şöyle yazar: “Şunu kestirebiliyorum, [...] bu heykellerden biri şöminenin üstünde asılı olsaydı, ben daha farklı bir kişi olurum – tahminimce pek sevimli olmayan ama akıllardan kolay silinmeyecek biri.” Bana kalırsa Woolf bununla şunu ima etmektedir: Eğer kendisi Afrika figürlerinin cisimleştirdiği estetik fikirleri kabul edecek olsaydı, olduğuna inandığımız o kırılğan Bloomsburry karakteri değil; ateş tanrısına tapan ve vahşi davulcuların (ya da Wall Street işgalcilerinin) çaldığı davulların ritmiyle dans eden veya her şekilde kendisinininkinden çok daha farklı bir kültürün gerekliliklerine duyarlı bir kişi olacaktır.

Fry, hayatının oldukça hüznünlü bir döneminde, son derece açıklayıcı bir duyarlılıklar çatışması yaşamıştır. Dinmek bilmeyen bir takım ağrılarına, kendi kendini hipnoz terapisi yoluyla çare aramak için 1920'lerde Fransa'ya giden Fry, orada Josette Coatmellec adında Fransız bir kadınla tanışır ve onunla anlaşıldığı kadarıyla cinsel boyutu olmayan romantik bir arkadaşlık ilişkisine girer. 1924 baharında Coatmellec'e satın aldığı bir Afrika heykelini gösterir. Fry'ın yaşam öyküsünü yazan Frances Spalding, *Roger Fry* adlı kitabında “heykelin duygu yüklü yabaniliğinin kadının sınırlarını altüst” ettiğini, “onun ürkmesine ve paniğe kapılmasına” neden olduğunu anlatır. Coatmellec, Fry'ın bu heykeli kendisine göstermesini fena halde yanlış anlamıştır – Fry'ın kendisiyle alay ettiğini düşünmüştür. Fry olanları açıklığa kavuşturamadan önce, kadın La Havre falezine çıkar ve yüzü İngiltere'ye dönük vaziyette kendini vurur. Coatmellec'in mezar taşını Fry tasarlamıştır.

Kültürümüzdeki çoğulculuk, estetik fikirlerin cisimleştirilmesinde –anlamaların aktarılmasında– kullanılan araç ve malzeme çeşidinin artmasıyla ilgilidir kısmen. Bu fikirlerin, Hristiyanlığın temelinde yatan fikirleri muhteşem bir biçimde cisimleştirmek için ideal olan Rönesans usulü tabloların araç ve malzemeleriyle ifade edilmesi pek

kolay değildir. Çoğulculuk ruhu, sanatçıları Rönesans geleneğine bütünüyle yabancı formlar ve malzemeler bulmaya itmiştir – burada birkaç sene önce skandala neden olan ve sanat malzemeleri satan dükkânlarda bulunması mümkün olmayan fil dışkısı örneğini verebiliriz. Chris Ofili’nin bu malzemeyi kullanarak yaptığı ve tartışmalara neden olan eserin bulunduğu sergide, bir diğer sanatçının, Marc Quinn’in, üzeri kendi donmuş kanıyla kaplı olan otoportre heykeli de yer alıyordu. (Sanatçı için, kullandığı kanın kendi kanı olması önem taşıyordu.) Bundan birkaç sene önce de Joseph Beuys malzeme olarak, neredeyse kişisel mührü haline gelen hayvan yağını kullanmaya başlamıştı. Sanatçı için hayvan yağı beslenme ve iyileşmeyi, kullandığı diğer bir malzeme olan keçe ise sıcaklığı simgeliyordu.

Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her tür malzemeden faydalanılabilir. Bu gelişme, aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskısını izleyiciye yüklemiştir. Sanatın ne olduğuna dair felsefi bir teori için ihtiyacımız olan belki de sadece fikirlerin, ya da bana göre anlamların cisimleştirilmesidir. Ama fikrin nasıl bir yolla cisimleştirildiğini bulmak üzerine kurulu bir eleştiri yapmak eserden esere farklılık gösterecektir. Kirk Varnedoe, Mellon Seminerleri’nde yaptığı “Hiçbir Şey Resimleri” adlı konuşmasında soyut sanatın savunmasını yapar: “Biz anlam-üreticiyiz, yalnızca imge-üretici değiliz. Sadece imgelerin farkına varmakla kalmıyoruz [...] biz şeylerden anlam çıkarmak için yapılmışız ve bunun nasıl yapıldığını başkalarından öğreniyoruz.” Bu görüş, Kant’ın sanatın anlam üretmekten meydana geldiğini savunduğu sanatla ilgili ikinci görüşüyle bağdaşır; bu da insanın bir şeyleri yalnızca görmekle kalmadığı, gördüğü şeylerden anlam çıkarma eğiliminde olduğu varsayımına dayanmaktadır – gerçi zavallı Josette Coatmellec’in durumunda olduğu gibi bazen gördüklerimizden yanlış anlamlar da çıkarabiliriz.

Eğer bu metnin Kant'ın sanat eserleriyle ilgili ikinci teorisinin savunulabilir bir yorumu olduğunu kabul edersek, Kant'ın estetik fikir kavramına dayanan sanat teorisiyle, benim sanat eserini cisimleşmiş anlam olarak tanımlama girişimime dayanan sanat teorim arasında bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Hatta geçenlerde yazdığım bir makalede bu iki kavram arasında kurduğum bağlantıya göre, Kant'ın sanat felsefesi çağdaş sanata, Kant'a getirilen (en azından Greenberg'in getirdiği) Formalist yorumdan – bu yorum *Modernist* sanata ne kadar yakın olursa olsun – çok daha yakın görünmektedir. Nitekim –Clive Bell ve Roger Fry gibi Britanyalı Formalistler ile Greenberg ve Alfred Barnes gibi Amerikalılardan oluşan– Formalizm tutkunları, Formalizmin Modernist Sanatta neyin Modern olduğunu tam anlamıyla ortaya koyduğunu düşünüyorlardı. Formalizm, Kant bunu ima etmiş olsa da olmasa da, Postmodernizmin ya da çağdaş sanatın herhangi bir paradigmasına nazaran, Yüksek Modernizmlle (Soyutlama, De Stijl ve Henri Matisse) daha bariz bir bağlantı içinde gibi görünüyordu gerçekten. Fakat bu, Formalizmi bir sanat felsefesi olarak değil, Postmodernizm gibi bir üslup olarak değerlendirmek anlamına gelir. Bu sanat felsefesi tarihinde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Filozoflar üslupsal değişikliklere heyecanla sarılır ve bu değişiklikleri, sanatı felsefî anlamda ayırt edici kılacak ipuçları gibi –sanatın gerçekten ne olduğunu gösteren felsefî buluşlar gibi– değerlendirirler. Halbuki felsefî olarak esas istenen ve aranan, sanatın her tür üsluptan bağımsız özüne dair olanı bulmaktır – yani her yerde ve her daim sanatın özüne dair olandır.

Sanatın felsefî bir tanımını sunmayı amaçlayan *Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı kitabımda, bir şeyin sanat olabilmesinin gerekli koşullarının anlam ve cisimleştirme olduğu ortaya çıkmıştı. Bu kitap bir ontoloji çalışmasıydı – sanat eseri olmanın ne anlama geldiğini sorguluyordu. Ne var ki, estetik bir fikre sahip olmak (Kant'ın tabiriyle *ruhu cisimleştirmek*), Kant'ın kendi tanımının da teslim ettiği gibi, sanat olmak için ne gerekli ne de yeterlidir.

Söylediklerini hatırlayalım: “Bir resim hakkındaki fikrimiz sorulduğunda, resmin *ruhsuz* olduğunu söyleyebiliriz – oysa beğeniyle ilgili hiçbir eksik yoktur.” Demek ki bir resim beğeni açısından güzel de olsa, ruhsuz olduğu için kusurlu olabilir. Ruhsuz birçok sanat eseri vardır mutlaka. Pourbus’un *Mısırlı Meryem* resmi ruhsuzdu, ya da diğer bir deyişle cansızdı; ama gördüğümüz gibi, Kant’ın ruh kavramı bundan farklıdır. Yine de tasvir ettiği şeyin yalnızca motifini göstermekle kalan, bunun ötesine gidemeyen sayısız portre ve manzara resmi vardır mutlaka. Burada formun ötesinde, desenin ötesinde bir mesele söz konusudur. Elleriyle şimşekleri tutabilen Zeus’un gücünü kavrayabilmek için şimşekle ilgili bir şeyler bilmeniz gerekir. İsa’nın nasıl bazen bir kuzu olarak temsil edildiğini anlayabilmek için kurban etme hakkında bir şeyler bilmeniz gerekir. Bir romanın sanat sayılması için ise hayatla ilgili bir şeyler bilmeniz gerekir. George Eliot, 1866 senesinde, yani başyapıtı *Silas Marner*’i yazdıktan yalnızca beş sene sonra, arkadaşı Frederic Harrison’a yazdığı harika bir mektupta şöyle der:

Bu güç bir problem; güçlükleri benim sınırlarımı zorluyor, ben ki bazı fikirler sanki karşıma ilk olarak ruhen değil de bedenen çıkmışçasına, onların hakkıyla vücut bulmasını sağlamak için tekrar ve tekrar şiddetli gayretler sarf ettim. Bence estetik öğretisi, tüm öğretiler arasında en üstün olanı, çünkü hayatın azami karmaşıklıkta yönlerini ele alıyor. Fakat estetik saflığını yitirirse –resimlikten diyagramlığa düşerse– tüm öğretilerin en iticisi haline gelir.

Bu paragraf benim için çok değerli: Vücut bulmuş fikirleri keşfetmesiyle, sanatın en büyük sırrına vakıf olan bu muhteşem romancının ağzından konuşan Kant’mış gibi geliyor bana. Eliot elbette Alman felsefesini biliyordu. Ben edebiyat uzmanı değilim, ama Eliot bunu paha biçilmez bir keşif olarak görmüştür diye düşünüyorum.

Birkaç sene önce David Hammons’ın askılara asılı, üzerlerine boya boca edilmiş kürk paltolardan oluşan son eserlerinin bulunduğu bir sergiye denk gelmiştim. Bu eserde hangi fikir cisimleştirilmişti?

Okwui Enwezor, *Artforum*'da bu enstalasyonu “modanın ve kıyıcılığın tablosu” sözleriyle tanımlamış, ama –lekelenmiş kürklerin her birinin spot ışıklarıyla aydınlatılmış olmasına istinaden– “haşmetli duruşları [...] onlardan yayılan garip, ölümcül hâleyle çelişiyor” demiştir. Aynı derginin bir önceki editörü Jack Bankowsky “ustalıkla lekelenmiş” bu kürklerin “pahalı mağazaların en pahalısında” sergilenmesini bir gasp eylemi olarak nitelendirmiş ve “sanatçının seyircisini suçluluk hisleriyle kıvrandırdığını” ifade etmişti. Her iki yazar da kürkleri senenin en iyi on eserinden biri kabul etti.

Yirmi birinci yüzyılda yapılmış bir eseri, on sekizinci yüzyılın sonlarında yaşamış bir filozofa açıklamak biraz zor olabilirdi; ama bu nasıl oldurdu, bir düşünelim. İlk yapılması gereken, gelmiş geçmiş en önemli ahlak filozoflarından biri olan Kant’a hayvan hakları fikrini anlatmanın bir yolunu bulmak olurdu. Zira hayvanların acı çekip çekmediği ve onlara acı çektirmeye, insanlara işkence etmekten ya da insanları öldürmekten daha çok hakkımız olup olmadığı sorusu Jeremy Bentham’a dek gündeme gelmemiştir. Bundan sonra, aktivistlerin hayvan hakları adına kürk paltolu kadınlara saldırmaya başladığını anlatmak gerekirdi (halbuki o döneme kadar kürk palto yalnızca lüks bir giyim eşyası olarak görülüyordu). Kürke boya sıkmak en sık kullanılan saldırı yöntemiydi, böylece kürk, müşkülpesent sahibinin gözünde bozulmuş oluyordu. Bankowsky, Hammons tarafından terzi mankenlerine asılmış, bir sanat galerisine yerleştirilmiş ve her biri spot ışıklarıyla aydınlatılmış kürklerin “ustalıkla lekelenildiğini” söylerken, sanatçının onları birer resme dönüştürdüğünü ima eder. Enstalasyon hayvanların şımarık kadınların caka satması uğruna avlanılmaması ve katledilmemesi gerektiği fikrini cisimleştiriyordu. Kant hızlı öğrenen biriydi. David Hammons’ın enstalasyonunun estetik bir fikri nasıl cisimleştirdiğini görebilir, hatta onu ahlaki eğitimin bir aracı olarak görüp takdir de edebilirdi. Peki, buradan hareketle onu sanat olarak da görür müydü? David Hammons ile Kant arasında geçecek bir konuşmayı hayal etmek kolay değil, yine de bence Kant

Hammons'ı tartışmayı kazanmış kabul ederdi. Bay Hammons'a gerçekten akıllıca bir karşı-örnek (sanat eseri olmayan bir estetik fikir) bulunduğunu söylerdi. Bir dizi bozulmuş kadın kıyafeti sanat eseri olacak değildi ya!

Sorun, yirmi birinci yüzyıla ait bir sanat eserini, on sekizinci yüzyılın sanat dünyasına –Rokoko dönemine– sokmaya çalışmamızdan kaynaklanıyor. Yirmi birinci yüzyılın sanat eseriyle on sekizinci yüzyıl sanatı arasında çok şiddetli bir süreksizlik vardır. Gerçi yirminci yüzyılda da benzer sorunlar yaşanıyordu. Andy Warhol, Charles Lisanby adlı birine Elizabeth Taylor'ın bir portresini vermeye çalışmıştı; ama Lisanby bunun sanat olmadığını savunup “Andy de içten içe bunun sanat olmadığını biliyor zaten” diyerek onu geri çevirmişti. Sanat felsefesiyle ilgili ilk yazımda, bir şeyi sanat olarak görmek için gözün göremeyeceği bir vasıf –biraz tarih, biraz teori bilgisi– gerektiğini öne sürmüştüm. Aslında Kant'ın ihtiyacı olanın da hızlandırılmış bir Modern Sanata Giriş dersi olduğunu söyleyebiliriz. Sanat tarihinde, bu enstalasyonun sanat olabileceğini anlayacağı noktaya kadar ilerlemesi gerekirdi. Bu da onun sanat olamayacağını savunmak için öne süreceği tüm nedenlerin bir bir ortadan kaldırılacağı bir eğitim demektir. Aynısı Bay Charles Lisanby için de geçerlidir. 1962'de Andy'nin Stable Gallery'deki ilk sergisinde bir Liz resmi 200 dolara alınabiliyordu. Bugünkü müzayedelerde ise 2 ila 4 milyon dolara alıcı bulur.

Yine de sonuçta en temel felsefi iddia, sanatın daima, sanat olmak için gerekli olan birkaç koşulun ötesinde kaldığıdır. Basit bir vakayı ele alalım: Warhol'un 1962'de yaptığı *Campbell Çorba Konserveleri*. Ondan önce kimsenin aklına böyle bir fikir gelmemişti. İsteseydi resmi eski ustalar gibi, *chiaroscuro* yöntemiyle boyayabilirdi. Cisimleştirmenin sonsuz yolu vardır. Warhol konserve kutularını sekize dörtlük bir düzende, otuz üçüncü bir kutuya yer kalmayacak şekilde boyamayı seçmiştir. Konserve kutularını hiçbir tonlama yapmadan, sanki çocuk boyama kitaplarında basılacak bir resim gibi boyamıştır.

Yapılabilecek seçimlerin bolluğu göz önünde bulundurulursa, sanatı tanımlamak imkânsız gibidir. Herhangi bir seçim, bir şeyin sanat olmasıyla tutarlı olsa da, onun sanat olması için gerekli olmayabilir. Yapılabilecek tek şey, Kant'ın ve benim yaptığımız gibi, gerekli olan birtakım koşullar keşfetmektir. Kant'ın önerisiyle kendiminki arasında bir karşılaştırma yapmak niyetinde değilim. Hammons, Kant'a enstalasyonunun 2008'de sanat olarak görüleceğini söyleyebilirdi. Warhol'un *Campbell Çorba Konserveleri*'nin Rokoko döneminde sanat kabul edilemeyecek olmasının gerekçeleri vardır. Yine de birileri konserve kutularının resmini yapmış olabilirdi elbette. Ne var ki, söz konusu resim, Königsberg halkının 1961'de Amerika'daki herkesin çorba konserveleriyle olduğu şekilde aşına olduğu sıradan nesnelerin, paketlerin resmi olamazdı. Bu resimler 1761'de Pop-art olamazdı. ,1961'de taşıdıkları anlamı 1761'de taşımaları mümkün değildi. Sanat esas olarak sanat tarihiyle alakalıdır. Eskiden yazgısında sanat müzelerinde muhafaza edilmek vardı. Bugün ise bu yazgıyı aşmış olabilir, fakat bu başka bir hikâye.

Altıncı Bölüm

ESTETİĞİN GELECEĞİ

Amerikan Estetik Derneği bundan birkaç sene önce internet sayfasında iki adet “bildiri çağrısı” yaptı; bildirilerin sunulacağı konferanslar sanatın ele alınışında ihmal edilen bir konu olarak estetik üzerineydi. Çağrılar genellikle aynı bakış açısını paylaşmayan iki disiplinden, sanat tarihi ve felsefeden gelmişti. Konferansları düzenleyenler estetiğin sanattaki yerinin, her iki disiplinin de yakın zamanda farkına vardığından çok daha merkezi olduğu konusunda hemfikir görünüyordu. İlk çağrıda iddia edildiğine göre, sanat tarihçileri uzun zamandır sanatı öncelikli olarak politik ve sosyal açıdan ele almış, ancak bir süredir sanata estetik açısından yaklaşmanın iyi yönlerini görmeye başlamışlardı. Sanat felsefecileri de neredeyse sadece “sanat eseri nedir ve sanat dünyası kurumlarının bu tanım içindeki yerini nasıl tanımlarız?” sorularına odaklanıyorken, artık estetikle bir tuttukları “sanatı değerli kılan nedir?” sorusunu gözden kaçırdıklarını düşünmeye başlamışlardı. Kanımca burada önemli olan soru, estetiğin önceleri sahip olduğu düşünülen rolünü yeniden kazanmasının ne gibi sonuçlar doğuracağıdır.

Estetik derken, şeylerin kendilerini gösterme biçimlerini ve kendilerini başkalarına gösterirken belirli bir biçimi tercih etmelerinin altında yatan nedenleri kast ediyorum. İşte hoş bir örnek: Amerikan Estetik Derneği 1992’de ellinci yaşını doldurduğunda derneğin başkanıydım. Aynı zamanda arkadaşım olan sanatçı Saul Steinberg’i derneğin ellinci yılı şerefine bir afiş tasarlaması için ikna etmeye

çalışmıştım. Saul görevi kabul etti, ancak bir şartı vardı, çok fazla çalışmak istemiyordu. Saul estetiğin ne olduğundan tam olarak emin değildi, ben de anlamını açıklamaya girişmektense estetiğin neyle ilgili olduğu hakkında bir fikir edinmesini sağlamak için *Journal of Aesthetics and Art Criticism* [Estetik ve Sanat Eleştirisi Dergisi] çalışanlarından ona derginin birkaç sayısını göndermelerini istedim. Gerçi bu çok fazla çalışmak istemediğini söyleyen birine çok fazla iş yüklemek demek oluyordu, ama sonuç olarak Saul, kendisinden bekleneceği gibi, derginin kapağındaki *Æ* harfi ile derginin içinde yazan herhangi bir şeyden çok daha fazla ilgilenmişti – tabii o da eğer derginin kapağını kaldırırsa (arkadaşlığın da sınırları vardır). Derken bir gün beni arayıp sorunu çözdüğünü söyledi. Bir estetikçi olarak benim de kabul etmem gerekir ki, Saul meselenin özüne, yalnızca kelimelerle çalışan herhangi birinin yaklaşılabileceğinden çok daha fazla yaklaşmıştı. Zamanında Jim Dine için yaptığı, bir ev ve yanında –göz doktorlarındaki muayene tablolarının en üst sırasında bulunan *E*'ye benzeyen– büyük, kalın bir *E* harfini gösteren bir deseni ödünç almıştı. O desende *E*, kendi fontunun izin verdiğinden daha süslü ve daha şık bir *E*'nin hayalini kuruyordu. Süslü harf bir düşünce balonunun içine yerleştirilmişti. Saul'un afiş için tek yaptığı, süslü *E*'nin yerine, derginin *Æ*'sini geçirmek olmuştu. Artık kalın *E*, tıpkı kültür fizik reklamlarındaki kırk kiloluk cılız birinin kadınların aklını başından alacak kaslara sahip olacağının hayalini kurması gibi, *Æ* olmanın hayalini kuruyordu. Bu estetiğin özetiydi. Tabii ki, bunun tam tersi de mümkündü: İkili ünlü, içten içe kalın *E*'nin sade, modern görünüşüne sahip olmayı diliyor olabilirdi. Öte yandan, ikili ünlü ile başlayan bir kelimeyle, aynı kelimenin birbirinden ayrı yazılmış *A* ve *E* ile başlayan halinin okunuşları arasında birazcık bile farklılık olmadığını belirtmekte fayda var. Fakat, mantıkçı Gottlob Frege'nin muhtemelen diyeceği gibi, fontlar arasındaki farklılıklar harflerin içinin yalnızca daha dolu ya da daha boş olması değildir: Bu farklılıklar metnin anlamında belli bir rol oynar. Bir görünüşü diğerine tercih

etmek için her zaman gerekçe bulunur. Şeylerin görünüşleri arasında farklılıklar olduğu müddetçe estetik kaçınılmazdır. Saul'un tasarladığı afişten üç bin adet bastırıp derneğin üyelerinin alması için satışa sunmuştum. Sonuç olarak, bekleneceği üzere, estetikçilerin sanatla afiş satın alacak kadar ilgilenmediği ortaya çıktı. Bildiğim kadarıyla, yığınla afiş bugün hâlâ derneğin deposunda toz içinde beklemektedir. Tahminimce sanat tarihçileri bu afişleri havada kapardı; çünkü 1999'da vefat eden Steinberg'in eserlerinin değerini mutlaka biliyor olurlardı.

Bu da beni mevcut durumda, iki disiplin arasındaki genel farka getiriyor. Felsefe 1970'lerden beri Teori olarak anılan, beşeri bilimlerin (antropoloji, arkeoloji, edebiyat, sanat tarihi, sinema çalışmaları ve benzeri gibi) hemen her dalının biçimini değiştirmiş olan, ekseriyetle yapıbozumcu stratejilerden neredeyse hiç etkilenmemiştir. Tüm bu dallar 1960'lardan önce nadiren görülen bu yaklaşımların prizmasında kırıldı ve kendi müfredatları ve kuralları olan yeni akademik disiplinler meydana getirdi. Bunların başlıcaları Amerikan üniversite yapısına dahil olan kadın çalışmaları ve siyah çalışmaları oldu, onları *-queer* çalışmaları, Chicano' çalışmaları gibi- çeşitli toplumsal cinsiyet ve etnik çalışmaları dalları takip etti. Bu yeni dalların türlü aktivist gündemlerce desteklendiğini söylemek yanlış olmaz. Bunlar sanat disiplini, eleştirisi ve pratiği söz konusu olduğunda, toplumsal tutumları değiştirmeye çabalamış, şu ya da bu gruba önyargılı yaklaşılmasının hatta belki de onlara adaletsizlik yapılmasının önüne geçmeye çalışmıştır. Sonuç olarak yapıbozumculuk, toplumun -beyazlar ve erkekler veya Batılılar ya da Kuzey Amerikalılar gibi- bazı özel grupların çıkarlarını nasıl gözettiğini ve desteklediğini ortaya koymanın bir yöntemi gibi görülmüştür.

Çeşitlilik kazanmış bu arka planı göz önüne alarak, sanat tarihinin yeniden estetiğe odaklanmasının ne anlama geldiği üzerine etraflıca düşünmekte fayda var. Acaba estetik, örneğin estetiğin *queer* olma-

* Meksika kökenli Amerikalılara verilen ad. (ç.n.)

nın tanımlayıcı özelliklerinden biri kabul edildiği *Queer Eye for the Straight Guy* gibi programların veya tanımı yeni belirlenmiş –estetik gözü olan heteroseksüel erkekler anlamına gelen– metroseksüellik gibi eli kulağındaki cinsiyet yaklaşımlarının işaret ettiği üzere (siyah estetiği, Latino* estetiği, *queer* estetiği gibi) yeni disiplinlerin temel maddesine mi dönüşecekti? Yoksa bu, bilginin yapıbozumcu anlayışla yeniden düzenlenmesinin bırakılacağı anlamına mı geliyordu: Artık sanat, geçtiğimiz otuz-kırk senede olduğu gibi aktivizm açısından değil; cinsiyetli göz, etnik göz, ırksal göz vs. sayılanlardan bağımsız olarak, göze ve kulağa haz veren bir şey gibi, yalnızca “kendisi için” mi ele alınacaktı? Yoksa estetiğe dönüş, sanatı toplumsal ve politik açılardan değerlendirme biçiminin sona ermesi değil, bu bakış açılarının şimdiye kadar ihmal etmiş olduğu, kadın estetiği, siyah estetiği, *queer* estetiği ve benzeri alanları da kapsayacak şekilde genişlemekte olduğu anlamına mı geliyordu? Eğer durum böyleyse, estetiğe dönüşün aslında bir yön değişikliği olmadığını göstermez miydi bu?

“Teori” akademik bilince yetmişlerin başında dahil oldu. Jacques Derrida ve Michel Foucault’nun ilk metinleri 1961’de ve tüm dünyada üniversitelilerin ayaklandığı sene olan 1968’de yayımlanmıştır. Amerika’da Teori’ye aktivist niteliğini kazandıran olaylar ve hareketler ağırlıklı olarak 1960’ların ortasıyla sonu arasında meydana gelmiştir: 1964 Amerika’da “Özgürlük Yazı”ydı; radikal feminizm 1968’den sonra bir güç olarak kendini göstermeye başlamıştı; eşcinsel özgürlük hareketinin ateşini yakan Stonewall ayaklanmaları 1969’da gerçekleşmişti; savaş karşıtı hareket ise varlığını yetmişler boyunca da sürdürmüştü. Seksenlerde akademik hayata giren birçok kişinin yaklaşımlarını ve düşünme biçimini artık Teori belirlemekteydi. Teori ayrıca üniversitelerdeki bölümlerin (çoğunlukla akademisyenlerin yaşına bağlı olmak üzere) bir yanda sanatı Formalist bakış açısıyla ele alan gelenekselciler, diğer yanda sanata olan ilgileri büyük ölçüde kimlik politikası üzerinden şekillenen aktivistler olmak

* Latin Amerika kökenli Amerikalılara verilen ad. (ç.n.)

üzere ikiye ayrılmasına neden olan bir tür dayanak noktası haline gelmişti. Seksenlerin ortasına gelindiğinde, sanat eleştirisinde estetiğin politikleştüğünü biliyorum. Tutucu sanat eleştirmenleri sol görüşlü eleştirmenlerin ihmal ettiğini ya da görmezden geldiğini düşündükleri estetiğin ısrarla üstünde durmaya devam etti. Estetiğe dönüş, tutucu eleştirmenler açısından geleneksel işleyişe dönüş mahiyetindedir. Onlara göre bir sanat tarihi bölümünün estetik üzerine bildiri çağrısında bulunması güzel bir haberdir. Hatta bu, Fransa'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan, avangard sanatçıların yaptıkları deneyleri bir kenara koyarak, onları savaşla beraber dünyaları yıkılan halka moral verecek şekilde sanat yapmaya çağıran *rappel à l'ordre* –düzene çağrı– türünden bir anlam taşıyacaktır. Estetik, sanatın Teori açısından değerlendirilmesinin yollarından birine dönüşecek olursa, bu şekilde düşünenler büyük hayal kırıklığına uğrayacaktır. Bununla beraber ders programları, kaynakçaları ve ünleri sanata politik yaklaşımlarıyla şekillenmiş sanat tarihçilerinin, bir anda tüm bunlara sırt çevirip yepyeni bir yaklaşıma –üstelik sanatı sanki artık cinsiyetin, etnisitenin ve benzeri mevzuların hiç önemi kalmamışçasına ele alan bir yaklaşıma– kucak açacaklarını düşünmek de anlamsız olur. Onların en sonunda gelenekselcilerin safına geçtikleri anlamına gelirdi bu. Akademik ve kültürel hayatın mevcut yapısı açısından böyle bir dönüşüm, sarsıcı ancak bir o kadar da ihtimal dışı olurdu.

Felsefede ise durum tamamen farklı. Daha önce de belirttiğim gibi, Teori'nin Britanya ve Amerika üniversitelerindeki felsefe disiplini üzerinde neredeyse hiç etkisi olmadı. Felsefe alanında lisansüstü çalışmalar yapan gençler, sanat tarihi ve kültürel çalışmalardakilerle aynı tarihsel geçmişi paylaşıyordu; ne var ki, sosyal bilimlerin diğer bölümlerinde gruplaşmalara yol açmış meseleler, bir şekilde felsefede aynı etkiyi yaratmadı ve felsefe bölümlerinde diğer insan bilimlerindeki gibi kutuplaşma yaşanmadı. Akademik hayatın geri kalanını birbiriyle uzlaşmaz gruplara ayıran metinler, İngilizce konuşulan ülkelerin önde gelen filozoflarınca felsefe olarak görülmeyerek ciddiye

alınmamıştı. Ben bunun, kısmen, söz konusu metinlerde kullanılan dilin felsefi metinlerden beklenen duruluk standartlarına hiç uygun olmadığı algısından kaynaklandığına inanıyorum. Bu ölçütleri makalelerin yayımlanabileceği başlıca hakemli dergilerin yayın kurulları denetliyordu. Akademik çevrelerin Darwin’ci “makalen yayımlanmazsa yok olursun” ilkesi, bu baş döndürücü yeni dille yazılmış makalelerin elenmesine neden oldu. Ayrıca, artık filozoflardan başka kimse felsefe okumadığı için, bu metinlerin yayımlanabileceği standart dergilerden başka bir yer yoktu.

Her halükârda felsefe hiçbir zaman yapıbozumuna uygun bir aday olmamıştı. Bunun nedeni, yirminci yüzyıl felsefesinin başlıca hareketlerinin çoğunun zaten disiplini yeniden biçimlendirmeyi hedeflemiş olmasıydı. Sözgelimi Wittgenstein şöyle iddia ediyordu: “[F]elsefi meseleler hakkında dile getirilen önermelerin ya da soruların çoğu yanlış değil, anlamsızdır. Öyleyse bu tür soruları yanıtlayamayız; yalnızca onların anlamsızlığını ifade edebiliriz.” Bu geleneksel felsefeye yönlendirilmiş radikal kuşkuculuğun uç noktasında bir önermedir; öyle ki, sorun artık filozofların bunun yerine ne yapabileceğini bulmaya dönüşmüştür. Fenomenoloji, bilinç düzeyindeki yaşantının mantıksal yapısını betimleme hedefine yönelmiştir. Pozitivizm kendini bilimin dilini mantıksal berraklığa kavuşturmaya adanmıştır. Pragmatist John Dewey, “Felsefe, filozofların sorunlarının ele alınmasının bir aracı olmayı bırakıp, insanların sorunlarını ele almak için filozoflarca oluşturulan bir yönteme dönüştüğü zaman kendini toparlar” demiştir. Richard Rorty filozoflara, ne yaptığının farkında olan disiplinlerdeki kişilerin gelişmelerine katkı sağlayacak diyaloglara girmelerini önermiştir. Dolayısıyla Derrida veya Foucault sahneye girdiğinde, felsefe toptan olarak o kadar çok kez eleştiriyeye tabi tutulmuştu ki, öyle ya da böyle, artık saldırılardan neredeyse etkilenmeyecek hale gelmişti. Geriye kalan, aşağı yukarı tarafsız bir analiz yöntemi; öyle ki, isteyen bu yöntemi Teori’nin (Derrida’nın

meşhur “*il n’y a pas de hors-texte*”^{*} tezi ya da Foucault’nun tarihsel dönemleri tanımlayan fevkalade *episteme* kavramı gibi) başlıca il-kelerine gayet ilginç şekillerde uygulayabilirdi. Felsefede feminizm, felsefenin kabul edilemez erilliğine radikal bir meydan okuyuşa dönüştürmek yerine analitik felsefenin bir alanı haline geldi –gerçekten özünde dışıl olan bilme biçimlerinin var olsa bile, böylesine tartışma-lı bir konumu erkeklere ve kadınlara açık bir biçimde tartışmanın bir yolu olup olmadığı sorusu gündeme gelmemiş olabilir. Günümüzde çoğu kadın filozof feministtir ve benim gördüğüm kadarıyla disipli-nin doğasını derinlemesine değiştirme ihtiyacı hissetmemektedirler. Öte yandan standart felsefe dergilerinde, kişi adı belirtilmediği süre-ce, üçüncü tekil şahsın her zaman dışıl halinin^{**} kullanılması da dikkat çekicidir.

Estetik, müthiş Alman İdealizmi çağı hariç, felsefenin biraz sı-nırda kalan bir alt-disiplini olarak kabul edilegelmiştir. Ayrıca este-tiğin meseleleri felsefe pratiği için yeterince önemli görülmemiş; bu yüzden konunun uzmanları dışındaki filozoflar bu meselelere pek ilgi göstermemiştir. Dolayısıyla estetiğin eskisi gibi ele alınmasının, sa-nat tarihi üzerinde bırakabileceği etkinin aksine, felsefenin bugünkü hali üzerindeki etkisi ya çok az olurdu ya da hiç olmazdı. Ne var ki Londra’daki konferansın temel iddiası, biraz paradoksal bir ifadeyle, estetiğin estetikten kaybolmuş gibi görünmesiydi. Öyle ki, konferan-sı düzenleyenlere göre, estetikçiler estetiği sanat analizlerinin o kadar dışına itmişti ki, onun sanat için aslında ne kadar önemli olduğunu ve sanatın insan yaşantısındaki yerini unutmış ya da gözden kaçır-mışlardı. Bildiri çağrısı bu gidişe bir dur demek için gönderilmişti. Çağrı, estetiğin sanat felsefesindeki eski konumuna getirilmesini ta-lep ediyordu; söz konusu konum felsefe pratiğinin son zamanlarda öngördüğünden daha merkezi bir noktada olmalıydı.

* İngilizce çevirisi “*there is no outside text*” (metin-dışı diye bir şey yoktur) anlamına gelen, genel olarak “*there is nothing outside the text*” (metnin dışında bir şey yok-tur) olarak yanlış çevrilen önerme. (ç.n.)

** İngilizcede “*she*” ve “*her*”. (ç.n.)

İşte ben de bu noktada devreye giriyordum, çünkü işlerin bu şekilde gitmiş olmasından Marcel Duchamp'la beraber en azından bir parça ben de sorumlu tutuluyordum. Duchamp "Kaçınılması gereken tehlike estetik zevktir" demişti ve 1913 ile 1917 yılları arasında yaptığı meşhur hazır-nesnelerindeki maksadı, bir bakıma estetik kaygılardan muaf sanat eserleri oluşturmaktı. Daha önce de değindiğim gibi, Duchamp bu maksadını 1961 senesinde Modern Sanat Müzesi'nde yaptığı bir konuşmada açıkça belirtmiştir: "Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim şu ki, bu 'hazır-nesnelerin' seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir beğenin etkisiyle yapmadım. Bu seçim, iyi ya da kötü beğenin tam bir yokluğuyla aynı andaki bir görsel kayıtsızlık tepkisi [...] hatta tam bir uyusukluk olgusuna dayanıyordu." Dalí'nin de bir zamanlar olabileceğini hayal ettiği gibi, eğer sanatın tamamı hazır-nesnelerden müteşekkil olsaydı, estetiğe hiç yer kalmazdı gerçekten – ya da belki çok az bir yer kalırdı. Ama her ne kadar Duchamp "Hazır-nesneler Hakkında" adlı konuşmasında biraz muzipçe bir yaklaşımla "sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi, dünyadaki bütün tuvalerin de hazır-nesne destekli olduğunu ve hepsinin birer asamblaj olduğunu söylemek gerekir" demiş olsa da, hiçbir estetik nitelik taşımayan sanat eserlerinin teşhis edilebilmesi için biraz özel bir gayret sarf edilmesi gerektiği de aşikârdı. Gelgelelim en ilginç yönü estetik bir nitelik taşımaması olan sanat eserlerine yer açmakla, estetiğin sanatta hiçbir rol oynamadığını iddia etmek arasında dağlar kadar fark vardır. Duchamp sanat eleştirmeni Pierre Cabanne ile yaptığı söyleşide, genel anlamıyla amacının "retinal" sanat tabiriyle tanımladığı sanata biçilen ve ona abartılı gelen önemi azaltmak olduğunu açıkça ifade eder. Bir bakıma Duchamp ve Londra'daki konferansı düzenleyenler birbirini tamamlayacak karşıtlıktaki fikirleri savunmaktadır. Konferansı düzenleyenlere göre estetiğe yeteri kadar önem verilmemekte, Duchamp'a göre ise gereğinden fazla önem verilmektedir. Duchamp resmin estetik tatmin

sağlamaktan başka işlevleri olabileceğini söyler: “[S]anat dini, felsefi, ahlaki olabilir.” Onlarsa Duchamp’ın çok ileri gittiğini ileri sürerler. Bu tam olarak bir anlaşmazlık sayılmaz aslında.

Bana göre Duchamp’ın felsefi keşfi, neredeyse herkesin sanatı var edenin estetik zevk olduğuna inandığı bir dönemde, sanatın onsuz da var olabileceğini ve sanatın öneminin ayırt edici hiçbir estetik nitelik taşımamasına da dayanabileceğini göstermiş olmasıdır. Bunu başaran, en azından bana göre, onun hazır-nesneleridir. Estetik-olmayan sanat da var olabiliyorsa, sanat felsefi açıdan estetikten bağımsız demektir; bunun farkına varılması felsefe açısından şüphelerin giderilmesini sağlamıştır. Böylesi bir keşif yalnızca bu konuyla ilgilenenler, yani benim gibi sanatın felsefi tanımıyla, diğer bir deyişle bir şeyin sanat eseri olabilmesi için gerekli ve yeterli koşulları tanımlamaya uğraşanlar için anlam taşır. Okurun da farkına varacağı gibi, zaten bu kitabın esas meselesi de budur.

Bu sorunun ilk olarak Warhol ve *Brillo Kutusu*’yla gündeme geldiğini düşünmüştüm – hâlâ da öyle düşünüyorum: *Brillo Kutusu*, Brillo’ların fabrikadan süpermarket depolarına dağıtılması için kullanılan alelade kutulara algısal olarak öyle benziyordu ki, ikisinin birbirinden nasıl ayırt edileceği sorusu çok vahim hale geldi – bana göre bu soru sanatla gerçekliği birbirinden nasıl ayırt ederiz sorusuyla aynıydı. Burada ikisinin epistemolojik olarak değil, ontolojik olarak ayırt edilmesini kast ediyorum; önünde sonunda kutulardan birinin kontrplaktan yapıldığını, diğerinin öyle olmadığını keşfetmek mümkündü çünkü. Buradaki esas soru, sanatla gerçeklik arasındaki farkın bu keşfedilebilir farklılarla sınırlı olup olmadığıydı. Ben olmadığını düşünüyordum. Nitekim başından beri, algıya dayanmayan farklılıkları bulmak üzerine bir strateji kurmuştum. Aradaki farkı açıklayabilecek bir sanat teorisi olması gerektiğini düşünüyordum. Altmışlarda bu minvalde düşünen bir avuç filozof vardı. Richard Wollheim aradaki farklılıkları “asgari kriterler” gibi Wittgensteinci ve soruyu tam olarak yanıtlamayan bir yaklaşımla ifade ediyordu; zira Wollheim

sanatı, sanat-olmayandan ayırmanın asgari kriterlere bağlı olduğunu ileri sürüyordu ve bu kriterler algıya dayalıydı; dolayısıyla esas soru yanıtsız kalıyordu. Wittgenstein’in takipçilerinin ve diğerlerinin sanatı tanımlamanın imkânsız ve gereksiz olduğunu düşündüğü bir dönemde, George Dickie açıkça bunun bir tanım meselesi olduğunu ifade etti. Dickie’nin cüretkârlığını saygıyla selamladım ama tanımını hatalı buldum; onun kurumsalcı tanımına göre, bir şey eğer Sanat Dünyası öyle buyurursa sanat eseri olurdu. Sanat Dünyası, içi Brillo dolu kolilerin değil de, *Brillo Kutusu*’nun sanat eseri olduğu hükmünü tutarlı bir şekilde nasıl verebilirdi peki? Bana *Brillo Kutusu*’na sanat diyebilmenin birtakım gerekçeleri olması gerekli gibi geliyordu – ve eğer sanat olmak için gerekçeler devreye girmişse, bu iş artık, ya da yalnızca, bir hüküm meselesi olmaktan çıkmıştır.

Bana göre başlıca görüşler bunlardı ve bildiri çağrısını düzenleyenler birbirini takip eden bu görüşlerde estetik niteliklerin hiçbir rolü olmaması açısından gerçekten haklıydı. Dickie daha sonra tanımına sanat eserinin “takdir edilmek için bir aday” olduğu görüşünü eklemiştir; bu estetik takdir demek de olabilir tabii, ama Dickie bu konuda sarîh olmaktan kaçınmıştır.

Daha önceleri –*Brillo Kutusu* ve Brillo kolisi gibi– birbirinden ayırt edilemeyen nesneler algısal olarak benzeşiyorsa, onların estetik olarak da benzeşmeleri gerektiğini iddia ediyordum. Ama artık, bilhassa meseleyle ilişkili daha iyi bir felsefe geliştirdiğim için bunun doğru olduğuna inanmıyorum. Fakat sizin de göreceğiniz gibi, yeni yaklaşımım estetik meselesini hiç olmadığı kadar konuyla alakasız kılıyor.

Şimdi sanat eserleriyle nesneleri birbirinden ayırt etmeye çalışalım – örneğin *Brillo Kutusu* ile eserde yer alan kopyaların herhangi birini oluşturan özel şablonla boyanmış kontrplak kutu. 1964’te bu kopyalardan herhalde üç yüz adet kadar üretilmişti, 1970’te en az yüz adet daha üretildi. Warhol’un ölümünden sonra, küratör Pontus Hultén 1990’da Stockholm-tipi Brillo kutuları denen yaklaşık

yüz kutu daha yaptırdı; ama bu kutuların sanat statüsünde olup olmadıkları oldukça tartışmalı bir konu, çünkü Hultén'in elinden çıkma sahicilik sertifikaları gibi bu kutular da düzmeceydi. Kopyaların sanat olması ve sıradan Brillo kolilerinin de aslında başka bir eserin, bir grafik sanatı eserinin kopyası olması, ikisi arasındaki ayırt edilemezlik ilişkisini biraz karmaşıklştırıyor. Warhol'un kutuları Manhattan'da, Doğu Kırk Yedinci Cadde, 231 numarada bulunan Fabrika için imal edilmiş; astar boyaları Gerard Malanga ve Billy Linich tarafından Liquitex'le atılmış, ardından süpermarketteki kutulara benzemeleri için fotoğraflık serigrafi şablonlarıyla boyanmıştı. Malanga, Warhol'un süpermarket kutularına "üç boyutlu fotoğraflar" diyordu; Stable'daki sergide bu kutuların altı çeşidi vardı. Diğer yandan bütün bu seneler boyunca, karton Brillo kutusunun, (muhtemelen) Amerika'nın çeşitli karton kutu fabrikalarında şekillendirilmiş ve baskısı yapılmış binlerce kopyası vardı. Her iki kutu da, biri güzel sanatlar, diğeri ticari grafik sanatı olmak üzere, görsel kültürün parçasıdır; ancak bu hiçbir suretle güzel sanatlar ile grafik sanatının arasındaki hattın silikleşmesi demek değildir. Grafik sanatçısının kim olduğunu biliyoruz: James Harvey. Harvey'in Soyut Ekspresyonist bir ressam olması ve aslında yalnızca geçinmek için paket tasarımı-cılığı yapması, kimliğini daha da karmaşık bir hale sokuyor. Warhol 1964 senesinde Stable Gallery'deki sergisi için Harvey'in işinin yanı sıra aslında başka paket tasarımcılarının işlerini de temellük etmişti: Kellogg's Mısır Gevreği kutusu, Del Monte Yarım Şeftali kutusu, Heinz Domates Suyu kutusu vb. Ne var ki, genel olarak tek hatırlanan kutu *Brillo Kutusu*'dur: *Brillo Kutusu* serginin yıldızıydı ve Campbell Çorbalarıyla beraber Warhol'u en çok simgeleyen eser haline gelmiştir. Bunun nedeni de kutunun estetik kusursuzluğudur. Kutunun kırmızı, beyaz ve mavi tasarımı çok çekicidir. Bir görsel retorik eseri olarak, içindeki ürünü, yani alüminyum parlatıcısı olarak kullanılan ev ürünü Brillo'yu yüceltir. Kutu, Brillo hakkındadır ve kutunun estetiğinin hedefi izleyicilerin Brillo'ya yönelmesini sağlamak-

tır. Ancak Warhol, Harvey'in sorumlu olduğu estetikten dolayı takdir toplamaz. Çünkü o, kutunun kendi estetiğidir. Bu estetiğin Warhol'un eserinin parçası olup olmadığı ise apayrı bir sorudur. *Brillo Kutusu* için Brillo kolisini Warhol'un seçtiği doğrudur. Fakat o aynı sergi için beş koli daha seçmiştir ve bunların çoğu estetik açısından birbirinden ayırt edilemez. Ben bunun, onun her şeye eşit davranılmasını şart koşan, derin eşitlikçilik anlayışının bir tezahürü olduğunu düşünüyorum. Gerçi işin doğrusu, bizatihi Warhol'un *Brillo Kutusu*'na ait estetik nitelikler (eğer varsa) neler olabilir, bilmiyorum. *Brillo Kutusu*, 1964'te böyle bir kavram var olmasa da, bir Kavramsal Sanat eseridir. O aynı zamanda bir Temellük Sanatı eseridir; gerçi bu terim de ancak 1980'lerde kullanılmaya başlanmıştır. Warhol'un kutusu bir Pop-art eseridir. Pop-art'a bu adın verilmiş olmasının nedeni onun popüler kültür imgeleriyle ilgili olmasıdır. Harvey'in kutusu popüler kültürün parçasıdır, ama hiçbir şekilde popüler kültürle ilgili olmadığı için bir Pop-art eseri değildir. Harvey belli ki popüler duyarlılıklara hitap eden bir tasarım yaratmıştır. Warhol ise bu duyarlılıkların bilincine varılmasını sağlamıştır. Warhol çok popüler bir sanatçıydı, çünkü onun sanatı insanlara kendileri hakkındaymış gibi geliyordu. Ama Harvey'in kutusu onlar hakkında değildi. O, Brillo hakkındaydı; Brillo ise insanların dünyalarına aitti, ne de olsa parlayan alüminyum gündelik ev hayatı varoluşu estetiğinin bir parçasıdır.

Genç ve parlak moda yazarı Amy Spindler'in ölüm ilanında yazarın "modanın da müzik veya sanat kadar önemli bir kültürel barometre" olduğunun farkına vardığından bahsediliyordu. Bu şöyle bir soru doğuruyor: Modayla sanat arasında bir fark varsa, bu farkı belirleyen nedir? Bir elbise bir sanat eseri olabildiği gibi kültürel bir gösterge de olabilir; ama tüm elbiseler sanat eseri olmadığına göre aradaki farkı belirleyen nedir? Hegel ruh (*Geist*) olarak tanımladığı olgunun iki türü arasında bir ayrım olduğunu öne sürer: Nesnel ruh ve mutlak ruh. Nesnel ruh, bir kültürün zihninin nesnelleştiği tüm şeyler ve pratiklerden oluşur. Bir kültürün dili, mimarisi, kitapları, kıyafetleri,

mutfağı, ritüelleri ve yasaları yani insan bilimlerinin ya da Hegel'in takipçilerinin tabiriyle *Geisteswissenschaften*'in [ruh bilimleri] kapsadığı tüm alanlar nesnel ruhun dahilindedir. Mutlak ruh ise bizimle ilgilidir, bizim ruhumuz nesnel ruhumuzu meydana getiren şeylerde sadece öylesine mevcuttur. Harvey'in kutuları 1960'lar Amerika'sının nesnel ruhuna aittir. Bir bakıma Warhol'un kutuları da öyle. Ama Warhol'un kutuları mutlak, çünkü nesnel ruh hakkındadır: Nesnel ruhun kendi bilincine varmasını sağlarlar. Mutlak ruhun en önemli vasfı özbilinçtir; Hegel'e göre belki de yegâne özbilinç anları güzel sanatlar, felsefe ve dindir. Brillo kolilerinin estetiği, ait oldukları nesnel ruh hakkında bize pek çok şey söyler. Peki, bu estetik bize mutlak ruh hakkında ne anlatabilir?

Şimdilik bu kadar metafizik yeter. *Abuse of Beauty*'den [Güzelliği Aşağılamak] önceki yazılarımin estetikle ilgili söyleyebileceklerinin neden nispeten kısıtlı sayılabileceğini açıklamama yardımcı olması için bu konuya değindim. Bunu şöyle açıklayabilirim: Sanat dünyasının 1960'lardaki durumu karşısında felsefi olarak beni en çok ilgilendiren konu sanatın tanımıydı. İleri sürdüğüm tanımın kabaca iki bileşeni vardı: Bir şey bir anlam taşıyorsa –bir şey hakkındaysa– ve o anlam, eserin içinde cisimleştirilmişse ki, bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir. Özetle, teorim, sanat eserlerinin cisimleştirilmiş anlamlar olduğudur. Warhol'un *Brillo Kutusu* gibi eserler de mevcut olduğu için, estetiğin sanatın tanımının parçası olduğunu iddia edemezdik. Ama bu, estetiğin sanatın parçası olduğunu inkâr etmek anlamına gelmez! Estetik kuşkusuz grafik sanatı eseri olan Brillo kolilerinin bir özelliğidir. Pop-art sanatçılarının ticari logolar, çizgi romanlar ve kitsch gibi popüler imgeleri bu kadar cazip bulmasının nedeni de popüler sanatın estetiğidir zaten. Yine de bu, her ne kadar ben kendi adıma popüler imgelere bayılsam da, yalnızca popüler sanatın estetik olduğu anlamına gelmez. Bu hem saçma olurdu, hem de yanlış. Diğer yandan görsel sa-

natların maksadının estetik olduğunu söylemek de yanlış olur. *Brillo Kutusu*'nun maksadı hiçbir şekilde estetik değildir! Dünyanın türlü yerlerinde yapılan sanatın büyük çoğunluğunun da maksadı estetik değildir. Duchamp'ın Pierre Cabanne ile yaptığı söyleşide söylediği de aşağı yukarı budur. Estetik ilk olarak Rönesans'la beraber sanatın maksadının bir kısmı olmuştur. Ardından on sekizinci yüz yılda estetiğin gerçekten keşfedilmesiyle birlikte, sanatın başlıca temsilcileri artık sanatın maksadının haz vermek olduğunu iddia edebilmeye başlamıştır. Sanatın taklit olduğu düşünülüyordu, dolayısıyla amacı da dünyada estetik olarak hoş gidecek şeyleri –mesela güzel insanları, olayları ve nesneleri– izleyicinin gözleri önüne sermek olmalıydı. Hans Belting, müthiş kitabı *Bild und Kult*'ta, erken Hıristiyanlıktan Rönesans'a kadarki ibadet amaçlı ve estetiğin esamisinin okunmadığı imgelerin ne gibi bir “maksat” taşıdığını anlatır. İmgelere dua ediliyor ve mucize beklentisiyle onlara tapılıyordu, tıpkı bir Alman Baroğu eseri olan Vierzehnheiligen (on dört kutsal yardımcı) Kilesesi'ndeki heykeller gibi. Nitekim Vierzehnheiligen kültüründe, imgeler zor doğumlarda, hastalıklarda ve talihsizlikte yardımcı oldukları için seviliyorlardı. Heykellerin kusursuz güzelliği on sekizinci yüzyıl heykellerinden bekleneni yansıtıyordu sadece; heykeller bu güzellik hakkında değildi. Peki eğer sanatın maksadı estetik değilse, o zaman estetiğin maksadı nedir?

Bu fazla hızlı oldu. Maksadı estetik olan sanatın var olabileceğini inkâr etmek istemiyorum. Şimdilik bu görüşümü örneklerle donatmak istemesem de, günümüz sanatının büyük çoğunluğunun başlıca hedefinin estetik deneyim sağlamak olmadığını söyleyebilirim. Kaldı ki sanat tarihi boyunca karşımıza çıkan sanat eserlerinin çoğunun başlıca hedefinin de bu olduğunu sanmıyorum. Öte yandan geleneksel sanatın çoğu ve çağdaş sanatın bir kısmı hiç şüphesiz estetik bir bileşen içerir. Ne var ki, günümüz sanatçıları maksadı ve hedefi estetik deneyim sunmak olan sanat eserleri üretmeye başlayacak olsaydı, sanat pratiği çok esaslı bir dönüşüme girerdi. Bu gerçek bir devrim

olurdu. Filozoflar estetiğe ilgi gösterirken, sanatın en çok görmezden gelinen noktasını ele aldıklarını sanarak yanılıyor olurlardı. Ama sanattaki estetik bileşenin kasti olması halinde, sanatın maksadı her ne olursa olsun, estetiğin bu maksadın bir aracı olduğu doğru olabilir, daha doğrusu bence doğrudur. Bu durumda estetik, sanatın tanımının parçası olmasa da estetiğin felsefî açıdan ele alınması kesinlikle gereklidir. Ayrıca, eğer estetik gerçekten sanatsal bir araçsa, o zaman sanat tarihi de ona ilgi gösterirken, aslında sanatın politik, ekonomik, sosyal ya da başka bir yaklaşımla ele aldığı hedeflerine nasıl ulaştığıyla ilgilenmiş olur. Özetle, estetiğin, ister felsefede ister sanat tarihinde yeniden ele alınışı, yaklaşımımız her ne olursa olsun, bize hem sanat hakkında hem de toplumsal dünya (ya da nesnel ruh olarak dünya) hakkında bilmeye değer çok fazla şey söyleyebilir.

Şimdi nispeten daha derin bir seviyeye, sanatı felsefî olarak ele alma biçimimiz üzerinde biraz etkili olduğu neredeyse kesin olan, felsefenin bazı başlıca meseleleri hakkındaki düşüncelerimiz üzerindeyse daha da önemli bir etki bırakabilecek bir estetik kavramına geçmek istiyorum. Modern felsefenin en saygın filozoflarından birinin estetiği bu yaklaşımla ele alması, estetiği önemsiz, boş laf ve gösterişle meşgul bir disiplin addederek hor görmeye meyilli filozoflar için ikna edici olabilir. 1903'te William James, felsefe dâhisi Charles Sanders Peirce'nin Pragmatizmin anlamı üzerine Harvard'da bir dizi konuşma yapmasını sağlamıştı. Peirce bu konuşmalarda üç normatif disiplin üzerinde durdu. Bunlar mantık, etik ve estetikti (sırasıyla fikirde, eylemde ve duyguda doğru olan nedir) ve estetik hepsi arasında en temel olanıydı. Peirce mantığın etik üzerine kurulu olduğuna ve onun daha gelişmiş hali olduğuna inanıyordu. Bunun dışında, 1902 senesinin Kasım ayında James'e yazdığı bir mektupta, beklenmedik bir şekilde, "etik de aynı bu biçimde estetiğin üzerine kuruludur – söylemeye gerek yok ama, bununla süt ve su ve şekeri kast etmiyorum" demiştir. Bu arada Peirce "estetik" teriminden de memnun değildir ve onun yerine açıkçası hiç de estetik olmayan "*axiagastics*"

kelimesini önermiştir; bu kelime, hayranlığa layık olanı inceleyen bilim anlamına gelir. Peirce 5. Konuşma'sında şöyle der:

Karşımdaki görevin estetik olarak iyinin ne olduğunu tanımlamak olduğunu görüyorum [...] Şunu söyleyebilirim ki, bir nesnenin estetik olarak iyi olması için, kendisini oluşturan çok sayıdaki parça birbiriyle öyle ilişki kurmalıdır ki, parçaların oluşturduğu bütünlüğe pozitif, basit ve dolaysız bir nitelik katsın; bunu başaran herhangi bir nesne, bütünün ortaya çıkardığı hususi nitelik her ne olursa olsun, estetik olarak iyidir. Bu hususi nitelik bizi tiksindirecek, korkutacak, hatta bizde estetikten haz alacak ve niteliğin cisimleştirilişi üzerine salt tefekküre dalacak ruh hali bırakmayacak kadar rahatsız edici olsa bile – bunun örneği Alplerin eskiden insanlar üzerinde bıraktığı etkidir. Uygarlık o zaman öyle bir noktadır ki, görkemli bir güç izleniminin, şiddetli endişe ve dehşet hislerinden ayrı düşünülmesi mümkün değildir – her ne kadar artık bizim durumumuzdaki kişiler sakın bir şekilde onun estetik seyrine dalamayacak olsalar da, nesne her şeye rağmen estetik olarak iyi kalır. [213]

Peirce buradan hareketle “pozitif estetik kötülük diye bir şey yoktur. [...] Ortaya çıkacak tek şey, türlü estetik niteliklerdir” sonucuna ulaşır. James’e esprili bir dille şöyle yazmıştır: “Estetik yargılarımda gerçek bir Kentucky’linin viski hakkında düşündüğü gibi düşünme eğilimindeyim: Belki bazıları diğerlerinden daha iyidir, ama estetik olarak hepsi iyidir.”

Ben Peirce uzmanı değilim, dolayısıyla bu fikirleri geniş külliyyatının başka noktalarında ele almışsa, onları nasıl geliştirdiğini hiç bilmiyorum. Fakat bana öyle geliyor ki, estetik nitelikler derken Peirce’ın aklına olan, Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’da *Stimmung* ya da “ruh halleri” diye tanımladığı olguya yakın olmalı. Heidegger’e göre “Ruh hali, ‘insanın nasıl olduğunun, hayatını nasıl geçirdiğinin’ açıkça görülmesini sağlar.” Var olmak, ya da kendi tabiriyle *Dasein* –“mevcut olmak”– her zaman bir ruh hali içinde olmaktır: “Genel

olarak devamlı olan ve kötü bir ruh haliyle karıştırılmaması gereken, donuk, bir tarafın ağır çekmediği ruh hali, hiçbir şey olmaktan çok uzaktır.” Heidegger’in 1929 tarihli “Was ist Metaphysik” [“Metafizik Nedir”] adlı makalesinde mükemmel bir şekilde üzerinde durduğu ruh hallerinden biri de “can sıkıntısı”dır. *Varlık ve Zaman*’ın 40. bölümünde kaygı ya da *Endişeyi [Angst]* ele alır. Sartre’in Bulantı olarak tabir ettiği ruh hali de bunun bir diğer örneğidir. İç Güvenlik Bakanlığı tarafından kullanılan dehşetin, bir *Stimmung* –her şeyin kendini tehdit olarak gösterdiği bir ruh hali– olduğunu düşünüyorum. Kant’ın “üzerindeki yıldızlı gök” altında içini dolduran *Bewunderung und Ehrfurcht** sözleriyle tanımladığının da yüceliğin hissedildiği bir ruh hali olduğunu düşünüyorum. Wittgenstein, *Tractatus*’un 6:43 sayılı önermesinde yer alan “mutlunun dünyası, mutsuzunkinden başka bir dünyadır”** sözlerinin, ben yine ruh halleriyle ilgili olduğunu düşünüyorum, çünkü aslında hayatın gerçekleri herkes için bütünüyle aynıdır.

Bazı sanat eserlerinin ruh halleri yaratmaya yönelik olduğuna şüphe yok, hatta bunlar bazen son derece etkili ruh halleri de olabilir. Nazilerin Nürnberg mitingleri ruh hali manipülasyonunun örnekleridir. Müzik estetiği, bazı durumlarda mimari estetiği ve sıklıkla filmle- rin estetiği bizi türlü ruh hallerine sokar. Heidegger’in “bahsedilmeye değer, ileri doğru atılmış aşağı yukarı tek adım” sözleriyle tanımladığı Aristoteles’in *Retorik*’inin İkinci Kitap’ında bu haller sistematik bir biçimde incelenmiştir. Peirce ve Heidegger’in estetiği geleneksel tasası olan güzelden ve güzelin geleneksel sınırlaması olan dingin vurdum duymazlıktan azat etmeye çalışmış olmalarına –ve aynı zamanda güzeli, insan olmanın ontolojisinin bir parçası olarak konumlandırımlarına– hayranlık duyuyorum. Ama bu durum estetiğin güzel günler ve güzel ortamlar sınıfına dahil olması anlamına gelirdi. Bu

* Almanca, “yeni ve giderek artan bir hayranlık ve saygı”. (ç.n.)

** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: YKY, 2001, s. 167. (ç.n.)

da estetiğin çiçeklerden Büyük Kanyon’a kadar uzanan doğal nesnelerle bağlantıda olması anlamına gelirdi ki, böyle bir görüş Hegel’in “Ruhtan doğan ve yeniden doğan” görüşünden farklıdır. Sanatsal yaratıcılığı gözardı eder.

Bana göre sanata anlam ve cisimleştirmeden oluşan iki ölçüt getirmek idrak yoluyla sanata mümkün, hakikatli ve fiili olanla bir bağlantı katmak demektir. Papa I. (Büyük) Gregorius, Romanesk bazilikasındaki oymalı sütun başlıklarını okuma yazması olmayanların *Kitabı Mukaddes*’i sözleriyle tanımlar: Başlıklar, *Kitabı Mukaddes*’in bize anlattığı olayları gösterir. Eğitimsiz kişilere bilmeleri gerekenleri anlatırlar. Diğer bir deyişle, onlara neyi doğru kabul etmeleri ve neye inanmaları gerektiğini anlatırlar. Becerikli oymacı Sebâ Melikesi’ni güzeller güzeli bir kadın olarak tasvir edebilir; ama burada güzellik hiç rol oynamaz. Belki de Sebâ Melikesi gerçekten o kadar güzeldir. Gelgelelim bu eser, hiç güzel olmadan da sanat olabilir. Güzellik on sekizinci yüzyılın değeridir.

Hilton Kramer 2004’te Ulusal Beşeri Bilimler Vakfı’nın kendisine verdiği ödülü kabul ederken “Soyut Ekspresyonist resmi ruhsal bir olay olarak tanımlamak, resmin estetik etkisini inkâr etmek ve sanatı, hakikaten tecrübe edilebileceği tek alan olan estetik alandan çıkarmaya teşebbüs etmektir” demiştir. “Bu, sanat nesnesini psikolojik bir veri statüsüne indirgemektir.” Eğer estetik gerçekten buysa, Marcel Duchamp’ın eserlerinden başlamak üzere, Postmodern sanatın çok büyük bir kısmının hiçbir estetik boyutu yoktur. Duchamp’ın Philadelphia Sanat Müzesi’nde sergilenen (izleyicinin bir anahtar deliğinden bakmak suretiyle görebildiği) *Étant donnés: 1) la chute d’eau, 2) le gaz d’éclairage* [Veri: 1) şelale, 2) gaz lambası] adlı enstalasyonu, estetik bakımından zayıf, erotizm bakımından kuvvetlidir. Çağdaş sanatın büyük çoğunluğu neredeyse hiç estetik değildir; fakat estetiğin yerine anlamın gücünü ve hakikat olasılığını barındırır, bu ikisinin ortaya çıkması için de yorumlamaya ihtiyaç duyar.

The Nation dergisi için sanat eleştirmenliği yaptığım yirmi beş sene boyunca, sanatı diğer New Yorklu eleştirmenlerin çoğunun tutucu zevklerinden farklı bir şekilde tanımlamaya gayret ettim. Bana kalırsa estetik çoğu zaman sanat hadisesinin parçası değildi. Bir başka deyişle, bir eleştirmen olarak benim görevim, eserin ne hakkında olduğunu –anlamının ne olduğunu– açıklamak ve bunu neden açıklamaya değer gördüğümü okurlarıma anlatmaktı. Bu da Hegel’in sanatın sonuyla ilgili tartışmasından öğrendiğim bir şeydi.

KAYNAKÇA

- Alberti, Leon Battista, *On Painting*, sunuş metni ve notlarla beraber çev. John Spencer, Westport,CT: Greenwood, 1976.
- Balzac, Honoré de, *The Unknown Masterpiece*, çev. Richard Howard, New York: New York Review Books, 2001 [Türkçesi: *Bilinmeyen Şaheser*, çev. Renan Akman, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013].
- Belting, Hans, *Bild und Kult*, Münih: C.H. Beck, 1990.
- Bell, Clive, *Art*, Londra: Chatto & Windus, 1924.
- Cauman, John, *Matisse and America, 1905–1933*, New York: City University of New York, 2000.
- Condivi, Ascanio, *The Life of Michel-Angelo*, çev. Alice Sedgwick Wohl, haz. Hellmut Wohl, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1999, s. 51.
- Cropper, Elizabeth, *The Domenichino Affair: Novelty, Situation, and Theft in Seventeenth Century Rome*, New Haven: Yale University Press, 2005.
- Danto, Arthur, *The Abuse of Beauty*, Chicago, Ill. : Open Court, 2003.
- Danto, Arthur, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge: Cambridge University Press, 1973.
- Danto, Arthur, *Andy Warhol*, New Haven: Yale University Press, 2009.
- Danto, Arthur, *The Body/Body Problem*, Berkeley : University of California Press, 1999.
- Danto, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1981 [Türkçesi: *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. Esin Bektaş, Özge Ejder, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012].

- Dewey, John, "The Need for a Recovery of Philosophy", Dewey vd, *Creative Intelligence: Essays in the Pragmatic Attitude* içinde, New York: Octagon, 1970.
- Diamonstein, Barbaralee, "An Interview with Robert Motherwell", *Robert Motherwell* içinde, ikinci baskı, metin H. H. Arnason, New York: Abrams, 1982, özellikle s. 228.
- Duchamp, Marcel, "Apropos of 'Readymades'", Modern Sanat Müzesi'nde yapılan konuşma, New York, 19 Ekim, 1961, *Art and Artists I*, sayı 4'te yayımlanmıştır, Temmuz 1966 <http://members.peak.org/~dadaist/English/Graphics/readymades.html>.
- Fry, Roger, "Madonna and Child by Andrea Mantegna", *Burlington Magazine*, cilt 62, sayı: 359, Şubat 1933, s. 52-65.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, A.W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1956, Bollingen Series 35/5, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, s. 8 [Türkçesi: *Sanat ve Yalnızsama*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992].
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism: Clement Greenberg*, 4 cilt, haz. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press, 1986-1993.
- Hegel, G.W.F., *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, çev. T. M. Knox, 2 cilt, New York, Oxford University Press, 1998 [Türkçesi: *Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: İdea Yayınları, 2011].
- Hegel, G.W.F., *Phenomenology of Spirit*, çev. Howard P. Kainz, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1994. [Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: Payel Yayınları].
- Heidegger, Martin, *Being and Time*, çev. John MacQuarrie ve Edward Robinson, New York: Harper, 1962 [Türkçesi: *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008].
- Heidegger, Martin, "What is Metaphysics?" *Pathmarks* içinde, haz. William McNeill, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hibbard, Howard, *Michelangelo*, New York: Harper and Row, 1974.
- House, John, *Nature into Art*, New Haven: Yale University Press, 1986, s. 75.
- James, Henry, *Italian Hours*, New York: Grove Press, 1959.
- Kant, Immanuel, *Critique of Judgement*, çev. J. H. Bernard, New York: Barnes and Noble Books, 2005 [Türkçesi: *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayıncılık, 2006].
- Kuenzli, Rudolf E. ve Francis M. Naumann (haz.), *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1989, s. 81.

- Leibniz, Godfried, *Discourse on Metaphysics, and the Monadology*, çev. George R. Montgomery, Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005 [Türkçesi: *Monadoloji*, çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: Pinhan, 2011].
- Muybridge, Eadweard, *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1887.
- Nicolson, Nigel ve Joanne Trautmann (haz.), *The Letters of Virginia Woolf*, 2. cilt, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977-82, s. 420.
- Peirce, Charles Sanders, "Lectures on Pragmatism", *Pragmatism and Pragmatism* içinde, *Collected Papers*, 5. cilt, haz. Charles Hartshorne, Paul Weiss ve Arthur W. Burks, Cambridge, MA: Belknap, 1935.
- Pietrangeli, Carlo, *The Sistine Chapel: The Art, History, and the Restoration*, New York: Harmony, 1986.
- Platon, *The Republic*, çev. Benjamin Jowett. <http://classics.mit.edu/Plato/republic.html> [Türkçesi: *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cımcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006].
- Ruskin, John, *Modern Painters*, New York : Wiley & Halsted, [1856?]-1860.
- Schapiro, Meyer, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York: G. Braziller, 1996, s. 148.
- Spalding, Frances, *Roger Fry, Art and Life*, New York: Elek, 1980
- Vasari, Giorgio, "Michelangelo", *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects* içinde, çev. Gaston du C. de Vere, New York: Abrams, 1979 [Türkçesi: *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013].
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967 [Türkçesi: *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları, 2014].
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York, Routledge, 2001, 4.003 [Türkçesi: *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları, 2006].
- Wollheim, Richard, *Painting as an Art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1987.

DİZİN

A
4'33" (Cage), 59
99 Cent II, Diptychon (Gursky), 103
Abuse of Beauty [Güzelliği Aşağılamak] (Danto), 145
Afrika sanatı, 90
ahşap oymacılığı, 11, 32
ahşap plakalar, 11
akrilik, 32
Alberti, Leon Battista, 17, 19, 20, 22, 24, 31-2
Albright-Knox Sanat Galerisi, 102
Amerikan Estetik Derneği, 133
Amerikan Tasarım Akademisi, 105
Analytical Philosophy of Action [Eylemin Analitik Felsefesi] (Danto), 83
Animal Locomotion [Hayvanların Hareketleri] (Muybridge), 18
anlambilim, 48
anti-özcülük, 46
Arensberg, Walter, 37, 40, 44
Aristoteles, 14, 80, 94-5, 149
arka plan, 22, 24, 110-2, 135
arkadan aydınlatma, 113
Armory Show, 30
Art [Sanat] (Bell), 125
asgari kriterler, 141-2
Augustinus, Aziz, 79
Avedon, Richard, 107
Avignon'lu Kadınlar (Picasso), 19-20, 22, 45

Aydınlanma, 116-7, 121
ayna-yansıması imgeler, 15, 56, 105
Aziz Hieronymus'un Son Komünyonu (Poussin), 118, 120

B
"bağımsız güzellik", 116-7
Bağımsız Sanatçılar Derneği, 38-9, 102
bakır plakalar, 32
Balzac, Honoré de, 121
Bankowsky, Jack, 130
Barnes, Alfred, 138
Barney, Matthew, 84
Baryshnikov, Mikhail, 60
baskı resim, 11, 32
Başkalaşım (Raffaello), 113
Beck, James, 61
Bell, Clive, 125, 128
Belting, Hans, 104, 146
Bentham, Jeremy, 130
Berlin, Isaiah, 107-8
Beuys, Joseph, 32-3, 127
Bidlo, Mike, 58
Bild und Kult [Tasvir ve Varlık] (Belting), 104, 146
Bilinçaltı katmanları, 27
Bilinmeyen Şaheser (Balzac), 121
Black Mountain Üniversitesi, 34
Body/Body Problem [Beden/Beden Problemi] (Danto), 83-5, 95, 100

Bologna Okulu, 119
Brancusi, Constantin, 31, 36
Braque, Georges, 22
Breton, André, 27-8
Brillo Kutusu (Warhol), 9-10, 40, 47-
8, 51-3, 55-6, 58-9, 114-5, 141-6
bronz, 32
Brown, William Mason, 105

C

Cabanne, Pierre, 104, 146
Cage, John, 33-4, 59
Cahiers d'art, 29
camera obscura, 101, 110
Campbell Çorba Konserveleri (War-
hol), 131-2, 143
Carracci Ailesi, 118
Carracci, Agostino, 119
Cauman, John, 24
Cézanne, Paul, 24, 112
chiaroscuro, 17, 70, 131
Chicago, Judy, 84
Cimabue, 17, 42
cisimleşmiş anlam, 48, 57, 72, 128
Coatmellec, Josette, 126-7
Cocteau, Jean, 61
Colalucci, Gianluigi, 66-8, 72, 76,
78, 81
Condivi, Ascanio, 70, 73
Corday, Charlotte, 49
Courbet, Gustave, 38, 109
Cunningham, Merce, 34

Ç

Çeşme (Duchamp), 39, 102
Çin resmi, 19
çizgi roman, 54, 145
çokkültürcülük, 35

D

da Vinci, Leonardo, 101
Dada, 31, 36, 38
Daguerre, Louis, 103, 105, 113
Daguerrotype, 102
Dalí, Salvador, 27, 29, 140
Dans, 34, 59-60, 126
Daumier, Honoré, 61, 111
David, Jacques-Louis, 48-50
de Kooning, Willem, 26, 87-9
De Stijl, 128
Degas, Edgar, 107
Del Roscio, Nicola, 61
Delaroche, Paul, 22, 103-5, 112-3
della Francesca, Piero, 123
Demuth, Charles, 39
Denis, Maurice, 68-9, 71, 73
Derain, André, 23
Derrida, Jacques, 136, 138
Descartes, René, 54-55, 57, 74-5, 91-
2, 94-5; Descartes'ın renk anlayışı,
74; Descartes'ın zihin/beden sorunu
hakkındaki görüşleri, 93, 96, 98-9
Devlet (Platon), 13, 41, 57
Devlet Adamı (Platon), 57
Dewey, John, 14, 138
Diamonstein, Barbaralee, 29
Dickie, George, 44, 142
Dine, Jim, 134
diorama, 105
Diriliş (Piero della Francesca), 71,
123-4
Doesburg, Theo van, 26
Domenichino, 118-9
Donatello, 22-3
Dove, Arthur, 25
Dövme, 124-5
Duchamp, Marcel, 15-6, 30, 36-40,
44, 102, 114-5, 140-1, 146, 150;
Duchamp'ın Kübizmi yeniden
şekillendirmesi, 36; Bir Dadaist

olarak Duchamp, 38; Duchamp'ın eserlerindeki erotizm, 39-40; Duchamp'ın hazır-nesneleri, 34, 140; Duchamp'ın retinal sanatı küçümsemesi, 140

E

Eakins, Thomas, 106
Elderfield, John, 108
Eliminativizm, 81, 100
Eliot, George, 129
Empresyonizm, 67, 111
enstalasyon, 32, 102, 130-2, 150
Enwezor, Okwui, 130
Epeus, 57
epistemoloji, 20, 28, 42, 115, 141
Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler (Hegel), 117, 122
"Estetikte Teorinin Rolü" (Weitz), 43
eşcinsel özgürlük hareketi (Gay Liberation), 136
Étant donnés (Duchamp), 150
Euripides, 95
Euthyphro (Platon), 45
eylem felsefesi, 82-3

F

faşizm, 31
Felsefi Soruşturmalar (Wittgenstein), 41
feminizm, 35, 76, 84-5, 136, 139
fenomenoloji, 32, 88
filmcilik, 19
Fischli ve Weiss, 32
fizyonomi, 17, 107
Floransa kültürü, 80
Fluxus, 15, 115-6
Formalizm, 125, 128
Foti, Veronique, 74
fotoğraf, 15, 17-8, 24, 39, 42, 47, 56,

64, 84, 102, 105-9, 113-5, 143; hava fotoğrafçılığı, 111; Empresyonizmin fotoğraf üzerindeki etkisi, 113; fotoğrafın icat edilişi, 18; fotoğrafın Modernizmi kışkırtması, 102, 110-1; fotoğrafla resmin karşılaştırılması, 102-3; portre fotoğrafçılığı, 107; kadın fotoğrafçılar, 102
Foucault, Michel, 136, 138-9
Fovizm, 23, 31
Fra Angelico, 90
Frege, Gottlob, 134
fresk, 65-7, 70-1, 74, 118, 123
Freud, Sigmund, 21, 27, 29
Fry, Roger, 85, 125-6, 128
Fütürizm, 31, 37, 107

G

Galeri 291, 38-9
Gauguin, Paul, 112
Geometrik Soyutlama, 31
geometrikleştirme, 27
Giacometti, Alberto, 111
Giotto, 17, 19, 42, 109
Goethe, Johann Wolfgang von, 74
Gombrich, Ernst, 17
Gorky, Arshile, 28-31
Goya, Francisco, 110, 120
Greenberg, Clement, 25, 31, 35, 109-112, 125, 128; Greenberg'in Kant'a hayranlığı, 116
Gregorius, Papa I. (Büyük), 150
Guercino, 105
Guggenheim Müzesi, 32
Gursky, Andreas, 103
Gutai (sanat akımı), 31
Gümüş Fabrikası, 40, 47, 114-5, 143
Güz Salonu (1905), 22

H

halk psikolojisi, 100
Hammons, David, 129-132
hareket, 18-9, 30-1, 48, 60, 106-7
hareketli resimler (sinema filmleri),
19, 129
Harrison, Frederic, 129
Hart, Frederic, 80
Hartley, Marsden, 39
Harvey, James, 47, 51-5, 115, 143-5
hava fotoğrafçılığı, 111
hayvanlar, 18, 99, 106, 130
hazır-nesne, 37-9, 42, 45, 140-1
Hegel, G. W. F., 14, 36, 122-3, 144-5,
150-1
Heidegger, Martin, 14, 148-9
Henning, Edward, 29-30
Hesse, Eva, 45
heykel, 14-5, 19, 22, 31, 45, 50, 63,
66, 70, 93, 101, 127, 146; yetmişle-
rin başında heykel, 45; Warhol'un
heykelleri, 40; kadın sanatçıların
heykelleri, 102
Hıristiyanlık, 49, 80, 85-6, 89, 91, 98,
124, 126
Hibbard, Howard, 76, 78
Hill, John William, 105
Hirst, Damien, 31
Hofmann, Hans, 27
Hogart, William, 38
Homer, 95
Hopper, Edward, 31
Hultén, Pontus, 59, 142-3
Hume, David, 14, 38
Huygens, Christian, 101
hümanizm, 80

I-İ

Irwin (sanatçı kolektifi), 31
İdealizm, 139

İlyada, 13, 94

İmparator Maximilian'ın İdamı (Ma-
net), 108-10

İnsan Üzerine İnceleme (Descartes),
93, 96, 98-9

İsa'nın Cinselliği (Steinberg), 86

İslam, 93

İtalya Saatleri (James), 118

J

James, Henry, 118-9

James, William, 147-8

Japon sanatı, 19, 31, 112

Johns, Jasper, 34, 111

Joyce, James, 43, 90

Judd, Donald, 50, 56

Judson Dans Tiyatrosu, 59-60

Julius, Papa II., 63, 69

K

Kadın serisi (de Kooning), 26

kalliphobia, 116

Kant, Immanuel, 14, 38, 69, 82, 116-8,
121-32; Kant'ın sanat ve deneyim
konusundaki görüşleri, 123; For-
malizmin borçlu olduğu Kant, 125;
Kant'ın gökyüzü altındaki tefekkü-
rü, 149; Kant'ın rasyonel varlıklar
hakkındaki görüşü, 99; Romantizm
ve Kant, 166; Kant'ın iki sanat
kavramı, 117-8, 120, 128

karalama, 27, 29

Kavramsal Sanat, 15, 45, 115-6, 144

Kelly, Ellsworth, 32, 70

Kennick, William, 103

kil, 32

kimlik politikası, 136

kolaj, 102, 112

komedi, 14

komünizm, 31

Kramer, Hilton, 119, 150
Kurumsal Teori, 44-5
Kutsal Aile (Poussin), 91, 94
Kübizm, 15, 20, 26, 30-1, 36, 94;
Kübizm ve kolaj, 112; Kübizmin
beğenmediği akım, 30-1
Kübo-Fütürizm, 31
Lady Jane Grey'in İdamı (Delaroche),
22, 103, 112-3

L
Lanfranco, Giovanni, 119
Lanzi, Luigi, 119
Léger, Fernand, 36
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 96-7, 100
Lewitt, Sol, 45
Lichtenstein, Roy, 53-4
Linich, Billy, 143
Lisanby, Charles, 131
litografi, 32
Locke, John, 88
Lumière Kardeşler, 18-9

M
Magruder, Agnes, 30
makineler, 99
Malanga, Gerard, 47, 114, 143
Maleviç, Kazimir, 25
Manet, Edouard, 23, 43, 71, 108-12
Maniyerizm, 30, 64, 68, 75
Mantegna, Andrea, 85, 88
Mapplethorpe, Robert, 84
Marat Suikastı (David), 49
Marcel Duchamp (Kuenzli ve Naumann), 36
Marden, Brice, 112-2
Maria de Medici, Fransa Kraliçesi,
121
Marin, John, 39
Matisse, Henri, 23-4, 128

Matmazel Pogany (Brancusi), 31
Matta, Roberto, 28-30
Matta-Clark, Gordon, 45
"Mavi Gitarlı Adam" (Stevens), 24-5
McDarrah, Fred, 47
Meditasyonlar (Descartes), 54-5, 91,
95, 99
Merdivenden İnen Çıplak, No:2 (Duchamp), 30-1, 36-7
Merlau-Ponty, Maurice, 14
Metropolitan Sanat Müzesi, 10, 19
Meurant, Victorine, 23
Mısırlı Meryem (Pourbus), 121, 129
Michelangelo, 60-1, 63, 68, 71-4,
79-80; Michelangelo'nun eğitim-
lerden faydalanması, 69-70, 75;
Michelangelo'nun maksadı,
62-3, 65; Maniyerizmin Mic-
helangelo üzerindeki etkisi, 68;
Michelangelo'nun heykel anlayışı,
65
mimesis, 56
Minimalizm, 15, 18, 35, 45, 115-6
Modern Painters [Modern Ressamlar]
(Ruskin), 119
Modern Sanat Müzesi, 33, 37, 39, 100,
102, 108, 111, 140
Modernizm, 10, 14, 15, 111-3, 116;
Modernizm ve soyutlama, 128;
Amerika'nın Modernizmle karşılaş-
ması, 31; Greenberg'in Modernizm-
le ilgili görüşleri, 109-10; Moder-
nizm ve para, 24; Motherwell'in
Modernizm hakkındaki fikri, 29
Monadoloji (Leibniz), 96-7
Monet, Claude, 23, 67, 71
Morris, William, 53
Motherwell, Robert, 27-30
Motif ve Dekorasyon, 35
mutlak ruh, 144-5
Muybridge, Eadweard, 18, 106-7

N
Nabiler, 68, 112
Nadar, 17, 111
Napoléon, Fransa İmparatoru III., 23, 119
natürmort, 18, 112
nesnel ruh, 145, 147
New York Okulu, 25, 30, 34
Newman, Barnett, 45
Newton, Isaac, 48
Nietzsche, Friedrich, 14

O-Ö
O'Keeffe, Georgia, 39
Odysseia, 94
Ofili, Chris, 127
Olympia (Manet), 23
Ontoloji, 20, 115, 128, 141, 149
otomatizm, 27-30
oyunlar, 42-3, 89
ön plan, 111-2
Öncesi ve Sonrası (Warhol), 62
Öpücük (Lichtenstein), 54

P
Painting as an Art [Bir Sanat Olarak Resim] (Wollheim), 87
paragone, 101-5, 112, 115
pastel, 32
patine, 35
Robinson, Henry Peach, 113
Peirce, Charles Sanders, 147-8
performans sanatı, 100
Perry, Lila Cabot, 71
perspektif, 19, 70, 75, 90, 121, 124
peyzaj, 18
Picasso, Pablo, 19-23, 43, 61, 94-5;
Gorky'nin Picasso hayranlığı, 29-30; Picasso'nun Kırmızı Dönemi, 21

Pietrangeli, Carlo, 62
Platon, 13-5, 38, 41, 45, 56-7; mağara benzetmesi, 63-4
Platonculuk, 80-1
Pollock, Jackson, 26-8, 58
Pop-art, 15, 31, 36, 45, 54, 115-6, 132, 144-5
portre ressamlığı, 17, 107
Postmodernizm, 128, 150
Pourbus, Frans, 121, 129
Poussin, Nicolas, 91, 93-5, 98, 100, 118, 121
Pozitivizm, 72, 148
Pragmatizm, 138, 147
Pre-Raffaellitler, 53, 105-6
Protetch, Max, 95

Q
Quinn, Marc, 127

R
Raffaello, 53, 106, 118-9
rakursi, 70, 74, 90
Rauschenberg, Robert, 33-4
Realizm, 31
Reform, 118
renk alanı resmi, 31
renk, 23; Conditi'nin renge değinmemesi, 70; Descartes'ın renk anlayışı, 74; Maniyerist renk, 64; Matisse'in renk kullanımı, 24; Michelangelo'nun renk kullanımı, 67, 73; Rönesans ressamlarının renk kullanımı, 73; Vasari'nin renge değinmemesi, 74, 90
Resim Üzerine (Alberti), 17
restorasyon, 61-7, 72-3, 75
Retorik (Aristoteles), 94, 149
Roger Fry (Spalding), 126
Rokoko, 131-2

Romanesk sanat, 47
Romantizm, 120, 122
Rorty, Richard, 138
Rose, Tom, 14
Rosenberg, Harold, 25-6
Rubens, Peter Paul, 121
Ruhun Fenomenolojisi (Hegel), 36
Ruskin, John, 105-6, 119
rüyalar, 13, 27-8, 56, 58, 60

S-Ş
sahtecilik, 59, 142-3
Salon des refusés (Reddedilenler Salonu), 23
sanat eksperliği, 20, 114
Sanat ve Yanılsama (Gombrich), 17
Sanatın Sonu, 58-9
Sartre, Jean-Paul, 149
Schapiro, Meyer, 78, 143
Serigrafi, 114
Serra, Richard, 45
ses kaydı, 19
Sherman, Cindy, 17
Sıradan Olanın Başkalaşımı (Danto), 40, 128
Siena'lı primitifler, 20
Silas Maner (Eliot), 129
Simonds, Charles, 45
sinematografi, 18
Sistina Şapeli, 16, 60-3, 100 ; Şapeldeki yanılsamalı mimari, 69; Şapelin restorasyonu, 62-3, 66-7; Şapelin boyutları, 61; Şapeldeki Havva anlatısı, 74-7; Şapeldeki Yunus anlatısı, 70-3; Şapeldeki Nuh anlatısı, 67-8; Şapeldeki çıplaklık, 80; Şapeldeki resimlerin sırası, 68; Şapelin savaş sırasında gördüğü hasar, 63
Siyah Kare (Maleviç), 25

Smith, Leon Polk, 52
Smithson, Robert, 45
Sokrates, 13-4, 41-2, 45, 50, 56-7
Soyut Ekspresyonizm, 25, 28, 31, 47, 53, 143, 150; Soyut Ekspresyonizmin doruk noktası, 45; Soyut Ekspresyonizmde resmin baskın sanat oluşu, 101; Soyut Ekspresyonizmle Pop-art'ın karşılaştırması, 52-3
"Soyut ve Temsili" (Greenberg), 109
soyutlama, 25-7, 31, 42, 46, 52; soyutlama ve Formalizm, 126-7; soyutlamanın türleri, 26-7
Spalding, Frances, 126
Spindler, Amy, 144
Stable Gallery, 40, 46, 52, 114, 131, 143
Steichen, Edward, 102
Stein, Leo, 23-4
Steinberg, Leo, 86
Steinberg, Saul, 56, 120, 133, 135
Stella, Frank, 115
Stevens, Wallace, 24-5
Stieglitz, Alfred, 38-9, 102, 113
Sturgis, Russell, 105
Suluboya, 32
Süpermatizm, 25, 31
Sürrealist Manifesto (Breton), 27-8
Sürrealizm, 27-9, 31
Şapkalı Kadın (Matisse), 23-4

T

taklit, 13-15, 41-2, 60, 89, 119, 146
Talbot, William Henry Fox, 18, 104
tarihsel resim, 18, 103
teknoloji, 18, 94, 109
Temellük Sanatı, 31, 58, 144
Teori, 135-8
The Blind Man (dergi), 40
Theaetetus (Platon), 42, 50

ticari grafik sanatı, 143
toplumsal cinsiyet, 84, 135
Toplumsal Gerçekçilik, 31
Torino Kefeni, 104
Tractatus Logico-Philosophicus (Wittgenstein), 48, 149
trajedi, 14, 94
Trento Konsülü, 118
trompe l'oeil, 112
Troya Atı, 57
Tudor, David, 33
Twombly, Cy, 34, 61

U-Ü

Ulusal Galeri, 19
Ulysses (Joyce), 90
Üç Mayıs (Goya), 110

V

van Gogh, Vincent, 112
van Rijn, Rembrandt, 117
Varlık ve Zaman (Heidegger), 148-9
Varnedoe, Kirk, 127
Vasari, Giorgio, 70, 73-4, 90
Vauxcelles, Louis, 22
Victoria dönemi, 17, 19, 107, 113, 125
von Ranke, Leopold, 103

W

Wall, Jeff, 113
Warhol, Andy, 15-6, 36, 46, 50, 54, 131; Öncesi ve Sonrası, 62; *Brillo Kutusu*, 40, 47, 52-9, 114-5, 141-5; *Campbell Çorba Konserveleri*, 130-1; Warhol'un serigrafı hakkındaki görüşü, 114

Weitz, Morris, 43-6
Westman, Barbara, 59
Whitney Bienali, 35
Whitney Müzesi, 31, 40
Wittgenstein, Ludwig, 16, 46, 89, 141-2, 149; Wittgenstein'in tanımlara saldırısı, 41-3; Wittgenstein'in felsefe hakkındaki şüpheli görüşü, 138; Wittgenstein'in cümleleri resim olarak görüşü, 48
Wittkower, Rudolf, 118
Wollheim, Richard, 87-9, 91, 96, 141-2
Woolf, Virginia, 126

Y

Yağlıboya, 56
yapay zekâ, 99
yapıbozumculuk, 135-6, 138
Yargı Yetisinin Eleştirisi (Kant), 14, 82, 116-7, 120, 124-5
Yassılık, 69, 111-2
Yatak (Rauschenberg), 34
Yöntem Üzerine Konuşma (Descartes), 54
Yunan sanatı, 46

Z

Zakanitch, Robert Rahway, 35
zihin/beden problemi, 83, 96-7
Zola, Émile, 71

Bir sanat eserini sanat eseri kılan nedir? Ünlü düşünür ve sanat eleştirmeni Arthur C. Danto bu çok temel ve bir o kadar da karmaşık soruya yanıt arıyor. *Sanat Nedir* sanatın tanımlanamaz bir kavram olduğu yönündeki yaygın kaniya meydan okuyarak evrensel anlamı meydana getiren niteliklerin peşine düşüyor.

Danto'ya göre bir şeyin sanat eseri olduğunu belirleyen iki ana kriter vardır: Anlam ve cisimleşme. Sanat seyircisi de bunlara üçüncü kriter olarak yorumu katar. Danto argümanını oluştururken Platon'un *Devlet*'inden başlayarak Descartes, Kant, Hegel ve Heidegger gibi düşünürlerden yararlanıyor; Michelangelo, Poussin, Manet, Duchamp ve Warhol gibi sanatçıların eserlerini ele alıyor. Bu düşünsel yolculukta Sistina Şapeli'nin muhteşem tavanı, Duchamp'ın pisuarı, Warhol'un kutuları gibi dönüm noktası niteliğinde eserler bize eşlik ediyor. Danto'nun felsefi irdelemesinde, sanata dair pek çok güncel soruya da ufuk açıcı yanıtlar sunuluyor.



ISBN: 978-975-570-698-6



14 TL

www.selyayincilik.com

[www.twitter.com/selyayincilik](https://twitter.com/selyayincilik)

www.facebook.com/SelYayincilik