

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>

Mario Perniola

..sanat ve gölgesi

Sanattan Geriye
Ne Kaldı?

MARIO PERNIOLA
Sanat ve Gölgesi

MARIO PERNIOLA Torino Üniversitesi'nde felsefe eğitimi aldı. 1966-1969 yılları arasında Sitüasyonist Enternasyonal'le ilişki kurdu ve ilerleyen yıllarda da Guy Debord'la dostluğunu sürdürdü. Stanford Üniversitesi (ABD), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris), Alberta Üniversitesi (Canada), Kyoto Üniversitesi (Japonya), São Paulo Üniversitesi (Brezilya), Melbourne Üniversitesi (Avustralya) ve Singapur Ulusal Üniversitesi gibi pek çok üniversite ve araştırma kurumunda ders verdi. *Agaragar* (1971-73), *Clinamen* (1988-92), *Estetica News* (1988-95) gibi dergilerin yayınında çalıştı. 2000 yılında, kültürel çalışmalar ve estetik alanında yılda iki kez yayınlanan *Agalma. Rivista di Studi Culturali e di Estetica* dergisini kurdu. Yazarın *İletişime Karşı* adlı kitabı Dost Yayınları (2006) tarafından yayınlandı. 20. yüzyıl estetiğini “yaşam”, “form”, “eylem”, “duygu” gibi temalar çerçevesinde incelediği *Estetica Contemporanea: Un Panorama Globale* (Çağdaş Estetik: Küresel Bir Bakış) başlıklı kitabı, önümüzdeki günlerde SanatHayat dizisi kapsamında yayınlanacak.

sanathayat
DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Bugün özel bir güçle kendini gösteren bir saflık var: **sanatı** kitle iletişim araçlarıyla, bilgiyle, modayla rekabet ilişkisi içine sokarak, bütünüyle **hayatın** içinde eriten bir saflık. Bu bakış açısında **sanat** kendine özgülüğünü bütünüyle yitirir: **Sanatın** mesajlarını, yalnızca kendi kendinin tanıtımını yapmaya yönelik olması dışında, reklamlarinkinden ayırt edemeyiz.

Mario PERNIOLA

Tiksinti verici şeyin temel özelliği, bir **hayat fazlası** olmasıdır.

Tiksinti vericilik, kendi içinde **hayat** değildir, **hayatın** gitmeyip kalma konusundaki ve teslim olup durması gerekirken yayılma konusundaki ısrarıdır. Tiksinti verici olan, tam da yaşamsal olanın, aşırı yayılıp onunla temas eden her şeyi kirletme isteğidir. Yalan tiksinti vericidir, çünkü saçma ve tutarsız bir yaşamsal yapışkanlıkla doludur. Aldatma, idealler görüntüsü altında kişinin şehvet dolu, karmakarışık hislerini gizlediğinde, tiksinti vericidir. Çağdaş **sanat** kurumu, lüks tüketim ürünleri piyasası olma niteliğini, hiç kimsenin inanmadığı estetik idealleri retorik bir dille yüceltmenin ardında gizlediğinde, tiksinti verici hale gelir.

Mario PERNIOLA

MARIO PERNIOLA

Sanat ve Gölgesi

L'arte e la sua ombra

ÇEVİREN Kemal Atakay



L'arte e la sua ombra

© 2015 Mario Perniola

Bu kitabın yayın hakları Literary Agent SLA, Sabine Schneider aracılığıyla alınmıştır.

İletişim Yayınları 2218 • sanathayat dizisi 36

ISBN-13: 978-975-05-1835-5

© 2015 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2015, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen

KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu

UYGULAMA Hüsnü Abbas

DÜZELTİ Asude Ekinci

DİZİN Elçin Gen

BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064

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

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul

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

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

İÇİNDEKİLER

Giriş	7
Günümüz Sanatının Budalalığı ve Görkemi	15
• Gerçeğin “Şok”u	15
• Bugünkü Gerçekçiliğin Budalalığı	18
• Bugünkü Gerçekçiliğin Görkemi	24
Farklılığı Duyumsamak	31
• Estetik ve Farklılık	31
• Keyif ve Metin	33
• <i>Epokhé</i> ve Yansızlık	36
• İnorganîğin Cinsel Çekiciliğinin İki Çeşitlemesi	40
• Psikotik Gerçekçilik	41
• Aşırı Güzele Doğru	45
Warhol ve Postmodern	49
• Postmodern Uyuşmazlık	49
• Warhol'un Sinizmi	52
• Cinsellik, Acı ve Genetik	55

Felsefi Bir Sinemaya Doğru	61
• Görsel Bir Felsefe mi?	61
• Görülmemiş İmgeler Kütüphanesi	63
• Yatay İşbirlikçileri Cezalandırmak Doğru mu?	65
• İkonkırıcı Undinizm	70
• Sağırılık ve Yabancılaşma	72
Üçüncü Sanat Sistemi	75
• <i>Aura</i> 'sız Sanat, Kuramsız Eleştiri	75
• Sanatın İnanılabilirliği ve Sanatçının Biricikliği Üzerine	76
• <i>Aura</i> 'nın ve Teknik Kopyalamanın Ötesinde	78
• Modern Paradigma ve Çağdaş Paradigma	79
• Sanatın ve Felsefenin Kahramanca-İronik Rolü	83
• Büyüklük, Geçerlilik, Taviz	85
Sanat ve Kalan	91
• Felsefe ve... Öteki Sanatlar	91
• Sitüasyonist Anti-sanat ve Olay	92
• Kavramsal Sanat ve Sanatın Kimliksizliği	97
• Kripta Olarak Sanat	104
Bölümlerin Kaynakları	113
Dizin	115

GİRİŞ

Bugün sanata yaklaşma tarzımızın ayırt edici özelliği, çoğu zaman büyük bir saflıktır. Yalnızca halkın büyük bölümünü değil, pek çok profesyoneli de etkileyen bu saflık, ilk bakışta birbirine zıt gibi görünen iki farklı yoldan kendini gösterir: Bu yollardan ilki, sanat yapıtlarını sanatın vazgeçilmez öğeleri gibi görmektir; ikincisi ise, tam tersine, sanatsal süreç dolaysız ve doğrudan bir iletişimin özelliklerini atfetmektir.

Bu saflığın iki yönünden ilki, sanatı yapıtla özdeşleştirir: Yapıt kültürel, simgesel, hatta yalnızca ekonomik, özerk ve bağımsız bir değerle donanmış bir varlık olarak görülür. Yaratıcı etkinliğin nihai hedefini ve merkezini oluşturur yapıt: Dolayimler onun çevresinde eklemlendirilir, söylemler onun çevresinde şekillenir ve alımlama onun üzerinde odaklanır. Bu bakış açısına göre, sanatta önemli olan, tablo, heykel, kitap, bina, beste, oyun, film, video gibi ürünlerdir ve bunların nesne niteliği konusunda hiçbir kuşku söz konusu olamaz. Nesne, özü oluşturur; sanatçının üretim süreci ve fikirleri, tarihçinin, eleştirmenin, küratörün ve filozofun dolayimleri, keza izleyici kitlesinin alımlaması, nesneye

nazaran ikincil ve arızidir. Sanatın son derece kesin bir kimliğinin olduğu; bunun bir sonucu olarak, diğer her şeyin tabi konumda olduğu varsayılır. Sonuçta bu bakış açısı, ister koleksiyoncu, ister yazar, ister editör, ister üretici olsun, mülk sahibinin bakış açısıdır ve mülk sahibinin özel ya da tüzel kişi olması önemli değildir.

Ama bugün özel bir güçle kendini gösteren, ilkinde zıt ve onu tamamlayan bir saflık daha var: sanatı kitle iletişim araçlarıyla, bilgiyle, modayla rekabet ilişkisi içine sokarak, bütünüyle yaşamın içinde eriten bir saflık. Bu bakış açısında sanat kendine özgüllüğünü bütünüyle yitirir: Sanatın mesajlarını, yalnızca kendi kendinin tanıtımını yapmaya yönelik olması dışında, reklamlarınkinden ayırt edemeyiz. Önemli olan, dirimsel bir ilişkinin ortaya koyulmasıdır; bu ilişki, salt oyunu ve keyfi hedefleyebileceği gibi, sanat piyasasında değil, iletişim piyasasında bir değer edinmeyi de hedefleyebilir. Ama bu durumda da dolayimler, sanatsal işleyişin vazgeçilmez bir parçasını oluşturmaz; onun, bütünüyle açığa vurulmuş, gizli yanı olmayan doğrudanlığına işaret eder. Sanki sanatçının etkinliği, bir yapıt üretmekten değil, bir eylemden, hatta iletişimden oluşur: Bu eylem/iletişim, ticari, siyasi ya da başka tür bir sonuca ulaşma amacına tabi olmayıp, halka ulaşma ve nihayetinde halkı işin içine sokma dışında her tür işlevden arınmıştır.

Birbirine zıt bu iki çizgi, sanata belli bir yalınlık atfetme noktasında birleşir; ilk durumda bu yalınlık, üretilen yapıta, ikinci durumda ise iletişim eylemine atfedilir. Belli ki yapıt, sanatsal iletişim yanlılarına bir fetiş gibi görünür; iletişim eylemi ise, sanat yapıtı yanlılarına tutarsız bir dirimselciliğin dışavurumu gibi görünür. Ama iki durumda da sanat sorunsalı, daha sıradan bir şey uğruna göz ardı edilir.

İki tavırda ortak olan saflık, hem yapıta hem sanatsal işleyişe ayrılmaz şekilde eşlik eden gölge'yi göz ardı ederek, sa-

natı gün ışığında, kesin belirlenmiş bir kendilik olarak ya da iletişime yönelik doğrudanlık olarak yakalama iddialarından kaynaklanır. Açmak gerekirse: Sanat, bugün her zamankinden daha çok, ardında bir gölge, belli belirsiz bir silüet bırakır; bu gölge ya da silüette, sanatın tedirgin edici ve gizemli yönleri ana çizgileriyle belirir. Kişi, yapıtı ve sanatsal süreci ne kadar aydınlattığını iddia ederse, yapıtın ve sanatsal sürecin düşürdüğü gölge o kadar net olur. Sanatsal deneyime yönelik yaklaşım ne kadar aydınlık ve basite indirgeyici ise, sanatsal deneyimdeki öz o kadar geri çekilip gölgeye sığınır.

Bugünün sanatı, ikili bir basite indirgemenin olumsuz etkisini yaşamaktadır: Bütün simgesel etkinlikleri içine alan, genel gizemden arındırma ve sekülerleştirme sürecinin bir sonucudur bu. Söz konusu indirgeme, bir yandan, sanat yapıtının varlık koşulunu oluşturan her şeyden bağımsız olarak, *yapıtlar*'a dayatılır; öte yandan, gerçek olanın kesiflik ve karmaşıklığına bakmaksızın *gerçeklik*'e dayatılır. Bizimki gibi çokyönlü bir çağda, sanat dünyası daha çok, sanatı yapıtların ederinden ve yorumundan ya da mesajın etkililik ve iletilebilirliğinden ibaret gören safdillerden oluşuyor gibidir. Kalan her şey, yani sanat kategorisini ve kişi olarak sanatçıyı olanaklı kılan her şey, uzak durulması gereken yararsız metafizik bir ek gibi, olabildiğince çabuk kurtulunması gereken ağır bir miras gibi, sanatın gerçek yaşamını ezen gereksiz bir süs gibi görülür. Kısacası, bazı nesnelerin sanat yapıtı, bazı kişilerinse sanatçı olması “doğal” kabul edilir; başka her tür sorgulama gereksiz görünür.

Sanatın genelinin böyle, yapıtların dolaşımına ve iletişime indirgenmesi, sanat için özel bir statünün –geleniğin aktarımına ve “değerler”in üstünlüğüne dayalı bir statünün– korunmasını talep edenlerin tepkisine yol açmıştır. Ne var ki, bu kişiler, halihazırdaki saflık ve ahmaklık içinde var olan ilerici yönü algılayamıyor ve kendilerinin bile inanmadık-

ları bir sanatsal ve estetik aşkınlığın olanaksız savunusuna sığmıyorlar. Kültürün öteki alanlarında olduğu gibi, sanatta da gelenekçilik gösteriştense, böbürlenmeden ibarettir. Bu yüzden gelenekçilik, saflığa çare olmadığı gibi, tam da saflık üzerinden ve aldatmayı başardığı kişiler üzerinden gelişir. Şu var ki, sanatın yapıtlara ve iletişime indirgenmesi, olumlu sonuçlara da yol açar. Bu indirgeme, giderek daha geniş halk kitlelerini ve gerçek boyut ile simgesel boyut arasındaki farkı algılayamayan beğeni yoksunu kimseleri sanata yaklaştırmakla kalmamış; hepsinden önemlisi, sanatın sınırlarını büyük ölçüde genişletmiştir. Bu genişleme, fazlasıyla manevi ve metafizik sanat kavrayışlarının göz ardı ettiği iki kavrama dikkat çekilmesi sayesinde olmuştur: “şeylik” [*co-salITÀ*] ve “geçiş/geçit” [*transito*]. Gene de, belirtmeden geçmeyelim: Ne “şeylik”, ne de “geçiş/geçit”, basit ve “doğal” deneyimlerdir!

Gelenekçi tepkinin hatası, ilgiyi, övgü ve hayranlığı hak eden şeyi, *yana* değil *üste* koymada ısrar etmesinden kaynaklanır. Gelenekçi tepki, sanattaki demokratikleşmenin imlediği yozlaşmaları iyi yakalar: büyük sergilerin *luna park*’a dönüştürülmesi, ihlalci sanatsal edimlerin hem şiddet yüklü hem gelip geçici niteliği, niceliğin niteliğe üstün gelmesi, halkla alay edilmesi, profesyonelliğin idari esnekliğe indirgenmesi, sanatçı ve eleştirmenlerin alaycı bir bakışla kullanılması, kültür ürünlerinin tektipleştirilmesi, *star*’lar çevresinde bir halk uzlaşımı havasının yaygınlık kazanması, eleştirinin etkisinin yok olması, özgün serpilme-gelişme koşullarının ortadan kalkması, sanatsal yetkinliğin gözden düşmesi... Ama gelenekçi tepki, bütün bu sakıncalara karşı çıkarken, özelliklerini artık kimsenin belirleyemediği bir estetik “değer”e dayanan abartılı bir sanat fikrini savunmakla hata etmektedir. Sanatın sıradanlaştırılmasının çaresini ne *yükseklerde*, estetik “değerler”in semalarında, ne de *aşa-*

ğılarda, popüler ve etnik olanın karanlık derinliklerinde bulabiliriz. O çareyi ancak *yanda*, yapıtların sergilenmesine ve sanatsal-iletişimsel süreçlere eşlik eden gölgede bulabiliriz.

Bütün saflıkları ve bayağılıklarıyla, budalalık-yavanlık karışımıyla sanatın demokratikleştirilmesi, kültür tarihinde geri dönüşü olmayan bir noktayı temsil eder: Ürünleri ne kadar itici ve kaba olsa da, onun gölgesinde daha incelikli ve rafine bir deneyim, yapıta ve sanatsal işleyişe yönelik daha keskin ve dikkatli bir bakış sürdürölüp geliştirilebilir. Sanat ne kadar büyürse, gölgesi de o kadar büyür ve aydınlatamadığı yerler o kadar genişler. Dolayısıyla, artık bu deneyimi, yeraltı metaforuyla değil, gölge metaforuyla saptarız. Gölge ilk bakışta bir tür ezoterizmle, bir tür gizlemeyle, temkinli ve aşamalı serimlemeyle bağlantılı gibi görünür. Ne var ki, bu görelî ezoterizm bir stratejiden ya da bir öğretilerden kaynaklanmaz; belli bir koruma ve gözetimi vazgeçilmez kılan ve ondan zevk almak isteyen kişiler açısından temkinlilik ve sakınganlığı gerektiren şeylerin doğasından kaynaklanır.

Bu yüzden, sanatın gölgesi, *sanat kurumuyla* ya da iletişim dünyasıyla düşmanca bir karşıtlık ilişkisi içinde olan olumsuz bir nitelik gibi görülmemelidir. Sanat kurumları ya da kitle iletişim araçları olmasa, gölge de yok olurdu. Keza gölgeyi hiçbir biçimde asalak ve köle ruhlu olarak göremeyiz; olsa olsa apaydınlık olanın sürekli yararlandığı bir kaynak gibi görebiliriz. Gene de, güçlü ışığa maruz kaldığı anda yok olmak, gölgenin doğasındandır. Gölgenin, kurumsal kanonlaştırmaya ve kitle iletişim araçları üzerinden aktarıma göre *farkı* budur.

“Sanat kurumu” ile “iletişimde doğrudanlık” tavırlarının saflığı, en çok, çatışmayı düşünme tarzlarında açığa çıkar. Genel olarak, bu iki tavır, bir karşıtlığın varlığını yadsıma eğilimi gösterir ve işin içindeki farklı unsurlar arasında, baştan beri ideolojik yapılara ait olmuş uzlaşma ve uyum mo-

dellerine uygun ilişkiler öngörür. Bu mümkün olmadığında, pozitif-negatif diyalektiği, kanonun yenilenme tarzını oluşturur ve dirimsellik yeni bir atılım elde eder. Ama gölge bu yerel tuzaklara düşmez; uzak ve farklı kalır. Gölge, daha karmaşık bir uyumun ögesi olmadığı gibi, çelişkilerle beslenen diyalektik bir sürecin belirli bir ânı da değildir. Sonuçta saflık, bir hasmı yenme ya da onunla barışıp yerini alma iddiasından kaynaklanır. Ne var ki, gölge hasım olarak değil, olsa olsa yalnızca kendisinin erişebileceği bir bilginin ve duyusun sahibi olarak ortaya çıkar: Öyle bir bilgi ve duyusu ki, aydınlık onu sahiplenmek istediğinde gözden yiter. Gölge, sanat kurumunun ve iletişimin erişebileceğinden daha derin bir çatışma deneyimini ima eder; tam da bu yüzden, ne kazananı ne kaybedeni olan *uzlaşma oluşumları*'nın kurulmasını kaçınılmaz addeder. Dolayısıyla gölge, diyalektiğin örtük olarak içerdği çatışma-utku idealleştirmesini paylaşmaz; gölge için yenmek olanaksız, yenmeyi düşünmek de saflıktır.

Bu kitabı oluşturan bölümlerin içeriğinden söz edecek olursak, söylediklerimiz daha bir netlik kazanacaktır. İlk bölüm, bugünün sanat deneyiminde gerçekçiliğin geri dönüşünü konu alıyor. Bu bölümde, “gerçek” kategorisi irdelenmekte, bu kavramın iki yönü belirlenmektedir: budalalık olarak gerçeklik ve görkem olarak gerçeklik. İmdi, kurumsal sanatın ve kitle iletişim araçlarının birçok sanatsal tezahürü, budalalık olarak gerçeklik şeklinde nitelendirilebilir; ama bu olgular sık sık, paradoksal bir biçimde parlayan ve bir tür olağanüstülikle kuşanmış bir gölgeyi yanları sıra getirirler. Gelgelelim, bu görkemi tam olarak aydınlatmak mümkün değildir, yoksa dağılıverir; o kendini yalnızca gölgede gösterir.

İkinci bölüm, geleneksel estetiğin iki temel görüşünden yola çıkıyor: yapıt ve haz. Roland Barthes bu ikisinin yerine

sırasıyla metin ve keyif kavramlarını geçirmiştir. Barthes'ın incelemesini derinleştirip araştırmalarını radikalleştirdiğimizde, *yansızlık* ve *epokhé* kavramlarına ulaşırız; bunlar yapıtın ve hazzın gölgesi gibi görülebilirler. Ve kuşkusuz, *inorganik cinsel çekiciliği* deneyimi, sanatsal üretim ile estetik duyuşun adeta iç içe geçtiği gölge boyutunun bir parçasıdır. (Geniş bir okur kitlesiyle buluşan bir kitabımın başlığı da aynı deneyime dayanıyor.)

Üçüncü bölümde Andy Warhol figürü irdeleniyor: Warhol'un etkinliği, gerek "sanat yapıtları sanatı" alanında, gerek sanatsal iletişim alanında en üstün başarıyı temsil eder. Bu bölüm, Warhol figürünün, pozitif-negatif diyalektiği çerçevesinde ele alınamayacak bir uyumsuzluğun parçası haline gelişini ortaya koyuyor. *Uyuşmazlığın (différend)* paradoksal mantığını formüle eden ilk kişi, Jean-François Lyotard olmuştur. Modern ile postmoderne, "değer" sorununun sığındığı bir gölge eşlik eder.

Sıradan imgeler içeren filmden imgesiz filme uzanan sınır bölgesinin araştırıldığı dördüncü bölümde, didaktik filmin sınırlarını aşan, buna karşılık gerçekliğin tam bir temsili sunmak gibi saf bir iddiada bulunmayan felsefi bir sinemanın olabilirliği irdeleniyor. Burada, hem felsefi hem sinemasal yeni bir yolun uygulanabilir olup olmadığını belirlemek söz konusudur: gerçeklik-kurmaca, belgesel-anlatı ayırımının ötesinde yer alan ve salt olguları taklit engeline takılmadan hakikatle bir ilişkiyi koruyabilen bir yolun. Doğal olarak, bu "hakikat", apaçık bir temsilin özelliklerinden çok, gölgenin özelliklerine sahip olacaktır.

Beşinci bölümde, günümüz sanatının durumu, sosyolojik araştırmalara göndermeyle ele alınıyor. Walter Benjamin'in, sanat yapıtının iki rejimi (*aura*'yla donanmış rejim ile, karakteristik özelliği teknolojinin yarattığı büyü kaybı olan rejim) arasındaki ayrımından yola çıkarak, günümüzde ken-

dini kabul ettiren paradigmaya nazaran sanal nitelikli üçüncü bir sanat rejimi belirleniyor. Aslına bakılırsa, bu üçüncü rejim, Benjamin'in öngörülerini yanlış çıkarmış olup, hayli uyumsuz bir veçheler karışımından oluşmaktadır ve kaynağı, sanatsal esin, kamuoyu ve piyasa dünyasıdır. *Büyük-lük*'ün bir tür ekonomi politiği olan üçüncü sanat rejimi, günümüz paradigmasının beraberinde getirdiği gölge olarak görülebilir.

Son olarak, altıncı bölümde, gölgeyle ilgili iki kavram –*kalan* [*resto/remainder*] ve *kript*a– mercek altına alınıyor. Sitüasyonist anti-sanat, kavramsal sanat ve insan-sonrası sanat deneyimlerinin, sanat ile felsefe arasındaki uzaklığı (yazgıları artık neredeyse birleşmişçesine) azalttığı göz önünde bulundurularak, bu kültürel biçimlerin ikisine de karakteristik özelliğini veren melankolik kinizmden nasıl uzak durulabileceği sorgulanıyor. Bunun bir alternatifi, *kriptik içe alma* düzeneği olabilir; bu araç, toplumda meydana gelmekte olan ve gerek anıtsal kurumsallaştırma biçimi altında gerek iletişimsel dirimselcilik görünümü altında kendini gösteren normleştirme ve standartlaştırma süreçlerine karşı bir savunma oluşturabilir.

Günümüz Sanatının Budalalığı ve Görkemi

Gerçeğin “Şok”u

Batı'nın sanatsal serüveninde iki karşıt eğilim saptanabilir: Bunlardan biri, görünümün yüceltilmesine; diğeri, gerçeklik deneyimine yöneliktir. İlk eğilim dikkatini, kopma, uzaklık, askıda kalmışlık kavramları üzerinde yoğunlaştırmış ve estetik tutumu bir arınma ve gerçeklikten uzaklaşma süreci olarak görmüştür. Bunun aksine, ikinci eğilim, katılım, dahil olma, riski göze alma fikrinin altını çizmiş ve sanatı bir altüst olma, bir çarpılma, bir *şok* gibi düşünmüştür. Ben kabaca, sanatın görevinin bizi gerçeklikten uzaklaştırıp onun yükünden kurtarmak olduğunu düşünenleri ilk eğilimin, sanata gerçeklikten daha güçlü ve daha yoğun bir algı sunma görevini yükleyenleri ise ikinci eğilimin içine yerleştireceğim. Bu iki karşıt eğilim, Batı'nın kültür tarihinde karşı karşıya gelip birbirleriyle mücadele etmiş, biri öteki üzerinde asla kesin bir zafer elde edememiştir. Bununla birlikte, bu mücadele sayesinde, ikisi de kendilerini sürekli yenilemiş, her defasında daha önce görülmemiş yönler ve niteliklerle ortaya çıkmışlardır.

İlk eğilim, kitle iletişim araçlarının gelişiminde kendine güçlü bir müttefik bulmuştur: Toplumsal gösteri fikri, geçiciliğin poetikası, boş vaktin yaygınlık kazanması ve ticarileştirilmesi, sanatın hazzı ve eğlenceli yönünü teşvik etmiştir. Bu, 1980'li yıllar boyunca büyük ölçüde, resim, edebiyat, mimarlık ve müziğin geleneksel biçimlerinin yeniden değerlendirilmesi şeklinde, popüler kültürün yüceltilmesi şeklinde, “zayıf düşünce”, “postmodernlik”, “trans-avant-gard” şeklinde kendini göstermiştir. Daha sonra, sanal kavramı, ilk bakışta gerçekdışılık ve gerçeklikten uzaklaştırma lehine öğeler içeriyor gibi görünen yeni bir sorunsalı gündeme taşımıştır.¹

Ne var ki, aynı zamanda, karşıt nitelikte bir sanatsal duyarlılığın kendini göstermesine ve yayılmasına tanıklık ettik: Bu duyarlılık, gerçekliğin, sanatın incelikli ve yüksek düzeyde simgesel dünyasına tam bir baskını biçimini almıştır. Sanatçıların dikkati, gerçekliğin en şiddetli ve en işlenmemiş yönleri üzerinde yoğunlaşmış; özellikle, ölüm ve cinsellik temaları azami derecede önem kazanmıştır. Geçmiştekinin tersine, bu gerçekliklerin olabildiğince sahici bir temsili değil; kaygı, iticilik, hatta tiksinti ve dehşet yaratan olayların dosdoğru, simgesel dolayimler açısından yoksul bir şekilde teşhiri söz konusudur. Tiksinti ve bayağılık kategorileri, estetik düşünceye güçlü bir biçimde girmekte ve estetik düşünce, katıksız ve çıkarsız bir derin düşünme idealini terk edip, iticilik ile çekiciliğin, korku ile arzunun, acı ile hazzın, ret ile suç ortaklığının birbirine karışıp iç içe geçtiği tedirgin edici bir deneyimi öne çıkarmaya zorlanmaktadır. Bu yolla beden, azami derecede önem kazanmış gibi görünür; ama artık biçimlerin güzel görünümü değildir vurgulanan: Gerek bedene nüfuz etmeler, parçalamalar, teşrihler aracılığıyla, gerek protezler, eklentiler, arayüzler aracılığıyla beden bütünlüğünü tehdit edip tehlikeye sokan şeyler öne

çıkarılır. Aslında, birden s    n edip sanat dünyasını altüst eden gerçeklik, antropolojik boyuta kök salmış gerçeklik-ten ibaret değildir, aynı zamanda ve özellikle teknolojik ve ekonomik düzeneklerin daha yabancı ve tedirgin edici gerçekliğidir. Buna bağlı olarak, bu aşırı gerçekçiliğin belirleyici yeri, insan ile makinenin, organik ile inorganik, doğal ile yapayın, nabız ile elektroniğin, kişi ile malın buluşması haline gelir. Gerçekliğin yüzleşmek zorunda kaldığımız acımasız   z  , *sayborg*'dur, teknolojik kobaydır, canlı paradır, insan sermayesidir. Demek ki, ilk bakışta sanatın gösteri ve gerçeklikten uzaklaştırma eğilimiyle bağlantılı görünen sanallık kavramı, tersi bir anlam edinir: İşgal edilip ağlara dağıtılan sanal beden, ne imgesel ne simgesel boyutta indirgenebilen aşırı derecede farklı ve tedirgin edici nesne haline gelir.

Bu gerçekliğin karakteristik özelliği, azami etkililik ile azami soyutluğun buluşmasıdır: Başka bir deyişle, yaptığı, modernitenin itici gücünü oluşturan   tekileşme ve yabancılaşma sürecini u   sonuçlarına taşımaktan ibarettir. Yani, Batı düşüncesinin sapa bir patikasında değil, tam da ana yolunda, ilerleyişinin en ileri noktasında, yalnızca açılmayı bekleyen bir sınır boyunda hareket ediyoruz. Bugün "gerçekçilik" kategorisine dönüp ondan yola çıkan sanatsal deneyimlerin büyük ölçüde deneysel ve   nc   nitelik taşımasının sebebi budur. Doğal olarak, (Jeffrey Deitch'ın) "insan-sonrası", (Hal Foster'ın) "travmatik" ve (benim) "psikotik" şeklinde tanımladığımız bu gerçekçiliğin, şimdiye kadar bu terimle kastedilenlerle pek ilgisi yoktur. Ne var ki, değişen şey, gerçekliği sergileme iradesi değil, gerçeklik fikrinin kendisidir: Bugün gerçeklik bize, aynı anda ve çelişkili şekilde, her zamankinden daha yoksul ve daha zengin görünüyor. Gerçeklik, aşırı sefillik ve aptallık, yani budalalık olarak da okunabilir, aşırı gösteriş ve fazlalık, yani görkem olarak da...

Bugünkü Gerçekçiliğin Budalalığı

Bugünkü gerçekçiliğin önkoşulu, çağdaş sanatın dayandığı bütün kuramsal ve eleştirel koordinatların gaspıdır. Tezahürlerinin olanca çoğulluk ve çeşitliliğine rağmen, 20. yüzyılın estetiği bir bütün olarak Kant ile Hegel'in açtıkları kuramsal ufukların gelişimi olarak görülebilir: Artık bu ufuklar her yönüyle keşfedilmiştir. Zaten epeydir felsefi düşüncenin en yenilikçi yönelimleri, estetiği, sanat yapıtı açısından yetersiz ve indirgeyici bir yaklaşım olarak görüyorlar. Ne var ki, bu yönelimler, sanatsal deneyimin kendine özgülüğünü yeni temellere dayandırmayı başaramadılar. Daha da büyük bir bozulma, sanat eleştirisini yıprattı: 20. yüzyılın başında Viyana Okulu'nun gündeme getirdiği sorunsal, çözümsüz bir yozlaşmaya maruz kaldı. En iyi durumda, bu yaklaşım, yapıtlarla ve sanatçılarla yalnızca ara sıra ve rastlantısal bir ilişkisi olan söylemler üretiyor; çoğunlukla, günlük haberlerin ve reklamların ötesine gitmiyor.

Bütün estetik ve eleştirel kesinliklerin çöküşü, gerçekliğin herhangi bir kuramsal ve simgesel dolayım olmaksızın ele geçirilebileceği görüşüne yol açıyor. Kaldı ki, gündelik yaşamdan herhangi bir nesnenin ya da imgenin bir sanat yapıtına dönüşümü, 1960'lı yılların neo-avangard hareketlerinden başlayarak belirgin hale gelmiş bir uygulamadır. Ama bu tür bir dönüşüm, eleştirmenin müdahalesi yoluyla ürünün yüceltilip sanat kurumuna sokulmasını gerektiriyordu. Bugün ulaştığımız kuramın sıfır derecesi, bu yanılşamayı da yok ediyor, çünkü yalnızca yapıttan ve yapıtı üretenden değil, eleştirmen ve kurumdan da her tür *aura*'yı kaldırıyor. Marksizm'de şöyle bir düstur vardır: "Kuram olmadan, devrim olmaz". Ama bu, modernitenin üzerinde yükseldiği bir başka düsturu daha gerektiriyor: "Kuram olmadan, kurum olmaz". Kuramın sıfır derecesi, var olan üzerinde, hiçbir şe-

yin kurtulamadığı bir eziciliğe yol açıyor. Bugünün aşırı gerçekçiliği, tam da bu iddiada: hiçbir kuramsal dolayım olmadan var olanı göstermek.

Peki ama çıplak varlığıyla gerçeklik nedir? Her tür kuramsal dolayımından arınmış gerçeklik mi? Özünden bütünüyle uzaklaşmış bir varoluş mu? Her tür fikirden yoksun bir gerçeklik mi? Düşünceden mutlak olarak bağımsızlaşmış bir varlık mı?

Bu soruları soran filozof, Schelling oldu. Schelling, tam da katışıksız var olanı şu nitelemelerle betimledi: geçişsiz, doğrudan, tartışmasız, çok eski ve temelsiz. Büyük bir Schelling yorumcusu olan İtalyan filozofu Luigi Pareyson'un yazdığı üzere: "Katışıksız var olan, mat bir şey olup, düşünceye karşı kapalı ve dirençli, akla karşı kayıtsız ve geçirimsizdir".² Katışıksız var olan, "ıssız ve sapa bir çöldeymişcesine yalnız ve erişimsizdir: O, saldırılması olanaksız sarp bir kayaya gibi, tutunacak yerleri olmayan çıplak bir duvar gibi, düz ve aşılması olanaksız bir sur gibi yükselir".³ Schelling'in bir başka yorumcusu, Sloven filozof Slavoj Žižek, akıl ile, koşullara kökten bağlı, her tür kuramsallaştırmaya kapalı ilksel gerçeklik arasındaki köklü farklılığın, ontolojik bağdaşmazlığın altını çizer. Žižek, Schelling'in "var olan"ı ile Lacan'ın geliştirdiği "gerçeklik" kavramı arasındaki temel yakınlığı ortaya koyar.⁴ İmdi, günümüz sanatlarının aşırı gerçekçiliğinin poetikasını formüle etme olanağını sağlayan, tam da Lacan düşüncesidir.

Bilindiği gibi, Lacan üç temel ruhsal alanı birbirinden ayırır: Simgesel, İmgesel ve Gerçek. Bu sonuncusu, hakiki olandan kökten farklıdır; dilin ve simgesel boyutun dışındadır; hatta tam da simgeleştirmeye direnendir. Simgeleştirilmesi ve zihinde canlandırılması olanaksız olup, Schelling'in ona atfettiği matlık ve düşünceye indirgenemezlik özelliklerini gözler önüne serer: Kesinlikle "çatlaksız"dır, yani her

tür diyalektik eklemlemeye uzak, her tür karşıtlığa –buradalık ile yokluk karşıtlığına bile– yabancıdır.⁵

Gerçekle karşılaşma, kaygı ve travmaya yol açar. Aslına bakılırsa, Gerçek karşısında bütün sözcükler ve kategoriler devredışı kalır. Bu yüzden, travma, Hal Foster’a⁶ günümüz sanatını yorumlamak için en uygun kavram gibi görünür: Günümüz sanatının karakteristik özelliği, daha önce belirttiğimiz gibi, seyirciyi korkunç ve bayağı bir şeyin karşısına koyma arzusudur. Aslında ceset, günümüz sanatının en tekinsiz nesnesini oluşturur; ceset, korku ile bayağılığın, iticilik ile çekiciliğin, ikircikli ve anlamca belirsiz tiksinti deneyimi içinde birbirine yaklaşp iç içe geçtikleri şeydir.

Tiksintiyi, günümüz estetiğinin ana kategorisi olarak görme ayartısı oldukça güçlü. Özellikle, tiksinti ile, 18. yüzyıl estetiğinin temel kategorisi beğeni kavramı arasında kurulan karşıtlık ilişkisi dikkati çekiyor. İmdi, tiksinti kavramı üzerine en keskin görüşleri, Macar filozofu Aurel Kolnai geliştirmiştir.⁷ Kolnai’ye göre kaygı, bir tehlike ve tehdit durumuyla karşı karşıya kalıp kurtarılma ve korunma gereksinmesi duyan özne üzerinde odaklanırken, tiksinti daha net olarak dışarıya yöneliktir. Bu yüzden, tiksintinin, kaygıdan daha fazla “yönelimsellik” (fenomenolojik anlamda) özelliği vardır, dolayısıyla tiksintiye yol açan nesneyi daha iyi tanımamızı sağlar. Tiksinti uyandıran şey, bu duyguyu hisseden kişiye, kaygı ya da nefret uyandıran şeylerde olmayan bir yakınlık ve yan yanalıkla kabul ettirir kendini; tahrik edici şekilde davranır, yaklaşır ve üzerimize gelir, yalnızca iticiliğe değil, aynı zamanda bastırılmış bir çekiciliğe yol açar. Onun karakteristik özelliği, yanı başımızda olması, içeri girip olumsuz etkisini yayma gücüne sahip olmasıdır. Kolnai’ye göre de, tiksinti yaratan şeyin baş örneği cesettir: Ceset, kokuşmanın, çürümenin, canlıdan ölüye geçişin en üst derecedeki tezahürüdür; son derece yakınımız olan bir şeydir, çünkü bedenimi-

zin yüzde yüz kesin olan yegâne varış noktasını temsil eder. Dışkı, salgı, ter, kurtlar, iç organlarımız, tümörler ve fiziksel biçim bozuklukları gibi öteki tiksinti verici nesnelerin özellikleri üzerine düşünen Kolnai'nin vardığı sonuca göre, tiksinti verici şeyin temel özelliği, bir yaşam *fazlası* olmasıdır: O, her tür sınır ve her tür biçimin ötesine genişleyip yayılan, her şeyi biçimsiz ve kokuşmuş bir kütle halinde homojenleştirip dallanıp budaklanan, abartılı ve anormal bir organik dirimselliktir. Tiksinti vericilik, kendi içinde yaşam değildir, yaşamın gitmeyip kalma konusundaki ve teslim olup durması gerekirken yayılma konusundaki ısrardır. Tiksinti verici olan, tam da yaşamsal olanın, aşırı yayılıp onunla temas eden her şeyi kirletme isteğidir. Tiksinti vericinin özüne ilişkin bu kavrayış –tiksinti vericinin, düzensiz ve her tür biçime kafa tutan yaşam olması–, sözcüğün ahlaki kullanımını da anlamamızı sağlar. Gerçekten de, nesnel ve apaçık nitelikteki her soruna, (kişisel dürtüler ve çıkarlar gibi) yaşamsal doğrudanlığın karışması tiksinti vericidir. Yalan tiksinti vericidir, çünkü saçma ve tutarsız bir yaşamsal yapışkanlıkla doludur. Aldatma, idealler görüntüsü altında kişinin şehvet dolu, karmakarışık hislerini gizlediğinde, tiksinti vericidir. Son olarak, bir tercihin savunulmasını, bir amaca erişilmesini, bir kararın korunmasını gerektiren durumlara sağlıksız ve hastalıklı bir dirimselliğin sokulması demek olan korkaklık, tiksinti vericidir. Kolnai'ye göre, ekonomik indirgemecilik kendi içinde tiksinti verici değildir, çünkü yaşamın *a priori* dışta bırakıldığı soyut bir mantığa göre ilerler; ekonomik indirgemecilik, değerlerin, ideolojinin, yani aldatıcı ve ikiyüzlü bir duygu paravanının ardına gizlendiğinde tiksinti verici hale gelir. Örneğin, çağdaş sanat kurumu, lüks tüketim ürünleri piyasası olma niteliğini, hiç kimsenin inanmadığı estetik idealleri retorik bir dille yüceltmenin ardında gizlediğinde tiksinti verici hale gelir.

Hiç kuşkusuz, günümüz sanatının bazı yönleri, travma ve tiksinti kategorilerine göre yorumlanabilir. Ne var ki, tam da Kolnai'nin tiksintinin doğası üzerine analizi, bizi birkaç soru sormaya yöneltiyor: Schelling ile Lacan'ın akla nazaran uç noktadaki farklılığını, indirgenemezliğini ve heterojenliğini saptadıkları Gerçek, tiksinti vericiyle özdeşleştirilebilir mi? Tiksinti insana hâlâ fazlaca yakın bir şey değil mi? Elbette, tiksintinin beğeniye göre bağımsızlık ve önceliğini savunup, her tür diyalektik karşıtlıktan bağımsız olmasını sağlayan asimetrik bir özellik atfedebiliriz ona. Ne var ki, tiksinti vericilik, Gerçek'in bir tezahürünü oluşturamayacak kadar dirimsellik ile iç içe geçmiş ve onunla dopdoludur. Bu yüzden, son tahlilde tiksinti vericilik, insan-sonrası ve postorganik yeni bir ufkun açılmasından çok, 20. yüzyıl dirimselciliğinin vardığı nihai nokta gibidir. Gerçekten de, tiksinti vericilik, her zamankinden daha büyük bir azimle biçime karşı savaşını sürdüren, her dokusuna ölümün sızdığı bir yaşamdır; gemi aزیya almış bir yıkım çılgınlığının ortalığı kasıp kavurduğu umarsız ve azgın bir yaşamdır. Bu azgınlığın yayılmasında artık heterojen ve farklı hiçbir şey yoktur. Tam tersine, çözölüp dağılma, her şeyi her şeyle karıştırır ve tek tek her şeyi ayırt edilemez ve farksız kılarak, bulaştığı her tür şeyi homojenleştirir.

Bu yüzden, bence günümüz sanatının gerçekçiliği, yalnızca tiksinti ve zilletle [*abiezione/abjection*] nitelendirilemez. Schelling ve Lacan'ın sezdiği gibi, Gerçek'in yakınlarında kalmak istiyorsak, dirimselcilikten bambaşka bir yönde hareket etmemiz gerekir. Bir travma söz konusuysa, bu travma bedenden kopuşla ve uyuşuklukla bağlantılıdır. Schelling, "aklın uyuşukluğu" ifadesini kullanır ve ifadeyi küntlük ve budalalıktan ayırmaya özen gösterse de,⁸ gene de onunla bir aptallaşma ve sersemlik hali arasında bağlantı kurar. Lacan'a gelince, o, Gerçek ile "şey" (Fr. *chose*, Alm. *Ding*) arasın-

da bağlantı kurar:⁹ Suskun gerçeklik olarak, anlamdan uzak herhangi bir şey olarak anlaşılan “şey”in karakteristik özelliği, onu zihnimizde canlandırmamızın olanaksız olmasıdır.¹⁰ Sanatın, Gerçek’e ve şeye bir erişim yolu sağlayabileceği fikri, tümüyle Lacancı bir bakış açısına göre, öne sürülemez; Lacan’a göre, sanat, Gerçek düzene değil, Simgesel düzene aittir. Gene de bugün, Lacancı şeyle ilgili olarak, geçen yüzyıl Schopenhauer’in Kantçı “kendinde şey”le ilgili olarak yaptığı işlemi yinlemek –başka bir deyişle, sanata, rasyonel düşüncenin erişemediği kendiliklerle daha doğrudan ve daha temel bir ilişki kurma yetisi atfetmek– olanaksız değildir.

Fransız filozof Clément Rosset, tam da bu işlemi yapmış,¹¹ Gerçek’in hem rastlantısal hem belirli niteliğini göstermek üzere budalalık kavramını devreye sokmuştur. Bir yandan Gerçek, zorunlu olarak belirlidir, ama bu belirlilik herhangi bir rasyonelliği imlemez; hatta sıradan bir belirliliktir, ama gene de sınırlayıcı, kimi zaman şiddet yüklü bir özelliği dayatır. “Budalalık” terimi, ikili anlamıyla anlaşılmalıdır: Yaygın “budala” ve “akılsız” anlamının yanı sıra, Eski Yunanca’dan gelen (*idiôtés*) ve “yalın”, “kendine özgü”, “biricik” demek olan etimolojik bir anlamı da vardır. Demek ki, Gerçek, tam da kendi dışında hiçbir şey için var olmadığı ve var olduğundan farklı bir biçimde beliremediği için budaladır. Rosset’ye göre, Gerçek’in kaya gibi ve sert bir niteliği vardır; kısacası, tiksinti vericinin ısrarlı dirimselliğinin zıddıdır. O, bir ayna görüntüsünde yansısını, ikizini, çiftini oluşturmaz. Yorumlama etkinliği, tam da Gerçek’i indirgenemez tekilliğinden çıkarıp bir sürece yerleştirmekten ibarettir: Anlam üretimi, imgesel bir yansıtma aracılığıyla Gerçek’e eklenen bir değerdir. Bu yorum alıştırması, gündelik yaşamda sürekli olarak yapılır, bu yüzden Gerçek’i budalalığı içinde yaşantılaşma az rastlanan bir şeydir. Rosset’ye göre, Gerçek’i budalalığı içinde ancak özel koşullarda fark ederiz, sözgelimi sarhoş oldu-

ğumuzda ya da aşkta düş kırıklığının kurbanı olduğumuzda. Bununla birlikte, budalalığa giden üçüncü bir yol vardır, o da sanatın temsil ettiği yoldur. Schopenhauer'in ve romantik geleneğin dâhi sanatçısını, budala olarak sanatçı izler. İlk bakışta birbirinin zıddı gibi görünen bu iki figürün ortak noktası, dil ve düşüncenin bütün yalancı dolayımının ötesinde Gerçek'in özünü yakalama iddiasıdır.

Robert Musil, daha 1930'lu yıllarda sanat ile budalalık arasındaki bağlantıyı açığa vurmuştu.¹² Musil, iki tür aptallığı birbirinden ayırıyordu. Öncelikle, aklın belli bir zaafından kaynaklanan yalın, dürüst ve saf bir aptallık vardır; bu aptallık, çoğunlukla şiire ve sanata yakındır, çünkü budalaların kendisinde, alışılmış klişelerden uzak anlatım tarzından ötürü şiirsel bir şeyler vardır. Ama daha ilginç, ikinci tür budalalık olup, zekânın dengesizce ve verimsiz biçimde kullanımına sıkı sıkıya bağlıdır. Günümüz sanatının hiçbir dolayım olmadan Gerçek'i yakalama iddiası, bu tür "dört dörtlük" budalalığı akla getiriyor. Budalalığın özü, yaşamın işlevselliği karşısında belli bir yetersizlik ise, Musil'e göre, budalaca davranmak neredeyse zorunlu olarak sanatla bağlantılıdır. Kaldı ki, yalnızca tek tek bireylerin zaman zaman kendini gösteren budalalığı değil, toplu olarak yapısal bir budalalık söz konusu. Bu yüzden, toplumsal budalalığın yorumcusu sıfatıyla budala sanatçının, günümüzdeki toplumun gerçek organik sanatçısı olması olasılığını yok sayamayız.

Bugünkü Gerçekçiliğin Görkemi

Gene de, aşırı gerçekçilik, iticilik kategorisi ile budalalık kategorisinin egemen olduğu salt negatif bir tutumdan ibaret değildir. Onda tersi yönde –pozitif ya da bir biçimde daha etkili ufuklara doğru– hareket eden bir güç de etkindir. İki

eğilim, özel bir netlikle kendini gösterir: ilki modaya, ikincisi ise iletişime yönelik eğilim.

Aşırı gerçekçilik, çok güçlü duygusal etkisi olan çok sayıda önemli imge üretti. Bu imgeler, moda, sinema, televizyon, internet, grafik, reklam, tasarım imgeleriyle etkileşim içindeler ve tipik özelliği tahrik etme olan bir toplumsal imgeler bütünü oluşturuyorlar. Kendi içinde bir amaç olarak yenilik ve etki arayışı, sürekli olarak daha büyük etki gücü ya da dikkat çekme özelliği olan imgelerin hızla kullanılıp eskitilmesini ima ediyor. Böylece sanat, moda içinde çözülüp dağılma eğilimi gösteriyor; moda Gerçek'in gücünü küntleştirip söndürüyor, onun radikallliğini yok ediyor, genel bir seyirlik gösteri içinde her şeyi normalleştirip homojenleştiriyor. Gerçek'in alanını, tam da Lacan'ın baştan çıkarıcı ve geçersiz kılıcı bir güç atfettiği İmgesel gasp ediyor. İmgesel, yanılsamanın, yansıtıcılık ve narsizmin alanıdır; onda ne Simgesel'in yapısalılık ve dolayım niteliği vardır, ne Gerçek'in katı ve geçit vermez travmatikliği. Lacan, İmgesel'i nitelemek için *captation* sözcüğünü kullanır; bu sözcük, tam da ikili bir eylemi –büyülenme ve tutsak düşme– gösterir. İmdi, sanat elbette modayla bağlantılıdır, çünkü onunla yalnızca yenilik ve meydan okumanın heyecanını değil, kendini dönemin ruhuyla doğrudan uyumlu hissetmekten kaynaklanan mest oluşu da paylaşır. Gene de, sanat asla modanın güncel [*attuale/current*] olması anlamında güncel değildir; başka bir deyişle, moda gibi sosyolojik açıdan baskın bir güncelliği yoktur. Zaten sanatın gelecek zamanları öngörmesi, onu temel olarak “güncellik dışı” kılar. Bunun ötesinde, “güncellik dışılık”ı artıran bir unsur, dönemin yıpranmışlığından uzak durup her zaman sürpriz ve şaşkınlık yaratma arzusudur. Dolayısıyla, aşırı gerçekçilik moda olduğu andan itibaren, Gerçek'le ilişkisini yitirir ve İmgesel'in tuzağına saplanır kalır. Sanata göre moda her zaman gecikmelidir, taklitler ve güncelleştirmelerle yaşar.

Günümüz sanatının karşısında bulduğu ikinci ayartı, iletişimin içinde çözülmedir. Aslında, Gerçek deneyiminin aktardığı iletilerin tekinsizliği, onların iletişim değerini artırır. Çoğu zaman boğucu ve sönük, küçücük bir ortamda yürütülen sanatsal etkinlik gibi bir etkinlik için, reklam ve enformasyon kanalları gibi çok daha büyük iletişim kanallarına girmek, ilk bakışta çekici bir yol gibi görünebilir. Ne var ki, modada olduğu gibi bu durumda da, Gerçek ve Simgesel üzerinde utku kazanan, İmgesel olur. Lacan'a göre, karşıt özellikler sergileyen iki tür söylem vardır: Dilin Simgesel boyutunu aktaran “dolu söz” (*parole pleine*), dilin İmgesel boyutunu aktaran “boş söz”den (*parole vide*) temel bir farklılık gösterir; yalnızca ilki anlamca (*sens*) zengindir, ikincisi sadece imler.¹³ İkincisi kolay ve akıcı iken, ilkinin eklemelendirilmesi güç ve zahmetlidir. İkincisi düşsel özdeşleşme, saldırganlık ve yabancılaşma olgularıyla bağlantılı iken, yalnızca birincisi, konuşanı ve dinleyeni derinden dönüştüren bir “çözücü söz” (*parole fondante*) oluşturur. İmdi, aşırı sanatın aşırı olmasının nedeni, tam da bu sonucu hedeflemesindendir; aksi takdirde, hiçbir şey onu, büyük bir hırsla ayrı tutulmak istediği 1980'li yılların sanat akımlarından ayıramazdı. Üstelik, sanat yapıtının iletişim içinde çözülüp dağılması, öznelci bir dirimselciliğin sürdürülmesinden başka bir şey olmazdı. Aslına bakılırsa, sanatın bir temel taşı varsa onu, özcede, sanatçıda, sanatçının kendini dile getirme ve iletişim kurma arzusunda değil; yapıtta, yapıtın kökten yabancılığında, tekil bir kimliğe indirgenemezliğinde, özü itibarıyla esrarengiz niteliğinde aramak gerekir. Sanat, iletişim içinde çözülüp dağılamaz, çünkü sonsuz yorumların kaynağı olan bir çekirdek içerir ve bu çekirdeğin iletilmesi olanaksızdır. Bu açıdan, sanat, Gerçek'e yakın olup, onun sert ve katı uygunsuzluğunu paylaşır.

Demek ki, aşırı gerçekçiliğin pozitif niteliği, sanatın öz-

güllüğünü koruyan, onu moda ya da iletişim içinde eritmeyen bir yönde aranmalıdır. Bize yolu gösterecek olanlar, gene Schelling ile Lacan'dır. Schelling'in sözünü ettiği aklın uyusukluğu, yalnızca sersemleme ve şaşkınlık değil, aynı zamanda esrimedir. Esrime hali, düşünceyi durağanlık ve suskunluktan ayıran pozitif bir araştırmanın çıkış noktası olarak görülmelidir.¹⁴ Schelling için bu yol, pozitif felsefenin yoludur; başka bir deyişle, kendi dışına koyulmuş bir şeyle yüzleşen, kendi de kendi dışına koyulmuş bir aklın yoludur. Demek ki, temel yön, bir yabancılaşma sürecidir; ne var ki bu, aşılması gereken bir yabancılaşma gibi değil, yeni ufuklara açılan bir durum gibi görülür.

Ötekilik kavramı, Lacan'ın yapıtında temel bir yer tutar: Lacan, büyük harfle yazılan "büyük Öteki" ile küçük harfle yazılan "küçük öteki"yi birbirinden ayırır.¹⁵ "Büyük Öteki", Simgesel düzene aittir ve İmgesel'in yansıtımlarına indirgenemeyen kökten bir ötekiliği gösterir. Dil ile yasa, "büyük Öteki"nin alanına aittirler; daha özgül olarak, dil "ben"in öznelliğini dile getirmenin bir aracı gibi görülmez, bilince nazaran bütünüyle öteki olan bilinçdışı boyutla donanmış bir kendilik gibi görülür. Ama Lacan en ilginç ve en özgün kuramını "küçük öteki" ile ilgili olarak geliştirir, özellikle onu *objet (petit) a* adıyla düşünmeye başladığı andan (1957'den) itibaren. Aslında, bu ifade, daha sonra (1963'ten itibaren) Gerçek'in niteliklerini edinir: *objet (petit) a*, tanımı gereği asla ulaşılamayan nesnedir, ne dilin ne de bilinçdışının erişebildiği, suskun gerçekliği içindeki şey'dir.

Günümüz sanatının aşırı gerçekçiliğinin ulaştığını iddia ettiği şey, tam da Lacan'ın sözünü ettiği *objet (petit) a*'dır. Onun aracılığıyla, Gerçek artık travma olarak değil, görkem olarak sökün etmektedir!

Lacan, daha 1960-1961 seminerinde *objet (petit) a*'yı, ona Platon'un *Şölen*'inden aldığı Yunanca *ágalma* sözcüğünün

niteliklerini atfederek düşünür. İmdi, *agalma* tam da “şan”, “süs”, “armağan”, “tanrı tasviri” anlamını taşır ve “ululamak”, “yüceltmek” anlamındaki *agallo*’dan gelir. Lacan, 1973’te “görünüş” [*semblant*] kavramını devreye sokar, *objet (petit) a*’yı bir “olma görünüşü” şeklinde tanımlar ve sevginin bir görünüşe yöneldiğini belirterek, onu “keyif” [*jouissance*] ile ilişki içine sokar.¹⁶

Bununla birlikte, Gerçek’in görkemine erişmek için, Lacan’ın yapıtına, düşüncesinin temel nesnesinden –psikoz ve oluşumları– yola çıkan daha genel ve bütünsel bir yaklaşımla bakmak gerekir. Bu oluşumlar, yani hezeyan ve sanrılar, özellikle önemli bir nitelik ortaya koyarlar: Onların etkisi altındaki kişiye, adeta Gerçek’in bir parçası olduklarını dayatırlar. Lacan, bu ruhsal mekanizmayı açıklamak için, yeni bir kavramı, “dışta bırakma”yı (*forclusion*) devreye sokar. “Bastırma”dan (*refoulement*) farklı olarak, psikoza özgü “dışta bırakma” mekanizması bilinçdışına gömülü değildir, bilinçdışından atılmıştır. Gösterenleri, Simgesel düzen içinde özümsememiştir. Bu yüzden, “dışta bırakılan” öge, dışarıdan gelir. Lacan, psikanalizin bir bilinenini tamamıyla tersine çevirir: Zihinsel rahatsızlık (en ağır psikozdur), Gerçek’i reddediştten kaynaklanmaz, tam tersine Simgesel düzendeki bir eksiklikten, bir boşluktan kaynaklanır. Bu tür deneyimlerin dışmerkezli ve dışsal niteliğini vurgulamak için, Lacan (*intimité*’ye karşıt olarak) *extimité* sözcüğünü türetir; bu sözcükle, tam da iç ile dış arasındaki karşıtlığın ötesine giden kökten bir dışsallığı gösterir.

Kanımca, bu kuramsal malzemelerin sanat ve estetik için çok büyük bir önemi var. Her kim aşırı sanatın görkemi- ni görmeden zilletini algılıyorsa, Gerçek üzerine saf bir fikrin tutsağı kalır. Psikotik gerçekçiliğin en anlamlı ve önemli yapıtlarında aşırı bir güzellik söz konusudur; onu görmek için, felsefe geleneğinin iki yüzyılı aşkın bir süredir unutul-

muş bir kavramını yeniden gündeme taşımak gerekir: *ih-tişam*. Tam da 18. yüzyıl devam ederken, ihtişamın yerini “yüce” [*sublime*] ile “zevk” [*lusso/luxury*] almıştır. Aristoteles ve Aquinolu Tommaso’da önemli bir kuramsal yeri olan ihtişama, bundan sonra, uyuşturucu bağımlılığı ile psikozun cennet ve cehennemleri üzerinden bir yeraltı yolculuğuna çıkmak kalacaktır.¹⁷

Notlar

- 1 Gillo Dorfles, *Fatti e fattoidi. Gli pseudoeventi nell'arte e nella società* (Vicenza: Neri Pozza, 1997).
- 2 Luigi Pareyson, *Ontologia della libertà* (Torino: Einaudi, 1995) s. 404.
- 3 A.g.e., s. 405.
- 4 Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder. An Essay on Schelling and Related Matters* (Londra: Verso, 1996).
- 5 Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (Londra-New York: Routledge, 1996).
- 6 Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge [Mass.]: MIT Press, 1996). [Türkçesi: *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı, 2009)].
- 7 Aurel Kolnai, *Der Ekel* [1929] (Tübingen: Max Niemeyer, 1974).
- 8 Pareyson, *Ontologia della libertà*, s. 410.
- 9 Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychoanalyse* [1959-1960] (Paris: Seuil, 1986) [It. çev. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (Torino: Einaudi, 1994) s. 67].
- 10 Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, s. 205.
- 11 Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie* (Paris: Minuit, 1977).
- 12 Robert Musil, “Über die Dummheit”, *Prosa und Stücke* [1937] (Hamburg: Rowohlt, 1978).
- 13 Evans, *An Introductory Dictionary*, s. 191.
- 14 Pareyson, *Ontologia della libertà*, s. 425.
- 15 Evans, *An Introductory Dictionary*, s. 133.
- 16 A.g.e., s. 175.
- 17 Sarah F. Maclaren, “Magnificenza, lusso, spreco”, *Ágalma*, Sayı 2 (2000).

Farklılığı Duyumsamak

Estetik ve Farklılık

Bu bölümün başlığında, iki farklı sorunsal iç içe geçiyor. İlki, 18. yüzyıla kadar giden uzun bir geleneğin estetikle bağlantılandığı *duyumsama*'dır [sentire]. İkincisi *farklılık* olup, çağdaş felsefenin önemli bir akımı onun üzerinden doğup gelişmiştir.

Estetik ile farklılık düşüncesinin buluşması, hiç belirgin olmadığı gibi, kolay da değildir. Aslında, dar anlamıyla estetik düşüncesinin neredeyse tamamı (yani, kendini böyle tanıtır ve böyle tanımlayan düşünce), farklılık sorunsalına yabancıdır. Estetik düşüncesi, ya Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'ne ya da Hegel'in *Estetik Dersleri*'ne dayanır: Yaşamın estetiği ve biçimin estetiği ("Viyana Okulu") Kant'tan gelir; bilişsel estetik ve pragmatik estetik ise, kaynağını Hegel'den alır. Genel olarak, estetikte uyum, düzenlilik, organik birlik ideallerine yönelik eğilim örtük olarak vardır. Estetik olanın varlığı açısından, en azından, acının ve yaşam mücadelesinin kesin olarak son bulmasa da hiç olmazsa geçici olarak

askıya alındığı bir an, çatışmanın sonu, gelmek üzere olan bir barış, barışçıl bir an şarttır.

Bunun aksine, farklılık düşüncesi tam da Nietzsche, Freud ve Heidegger’le, estetik uzlaşımın reddiyle doğar: Bu düşünce, diyalektik karşıtlıktan daha büyük bir çatışmanın yaşan-tilanmasına, birbirine taban tabana zıt olmayan öğeler arasındaki karşıtlığın keşfine doğru ilerler. Kanımca 20. yüzyılın en özgün ve en önemli felsefe hareketi olan bu büyük felsefi olgunun tamamı, tam da “farklılık” kavramını temel alır. Burada “farklılık”, özdeş olmama olarak anlaşılmaktadır: Mantıktaki başkalık kavramından ve diyalektikteki ayrım kavramından daha büyük bir benzemezliği ifade eder. Başka bir deyişle, farklılık deneyimine giriş, gerek Aristoteles’in özdeşlik mantığını, gerek Hegel diyalektiğini bir yana bırakmayı gösterir. Bu yüzden, farklılık düşünürlerinin dar anlamıyla estetiğe uzak olmaları hiç de şaşırtıcı değildir; sonuçta onlar, Kantçılık ya da Hegelciliğe indirgenemeyecek yeni bir kuramsal çerçeve getirmektedirler. Bununla birlikte, onların modern estetik geleneğine uzak oluşları, hiç de yalnızca kuramsal sorunlarla uğraşmalarından, duyumsamaya olan ilgisizliklerinden kaynaklanmaz. Aksine, tam tersi doğrudur: Onlar, duyumsamaya dair incelemelerinin bir sonucu olarak, post-Kantçı ve post-Hegelci estetiği taklitçi ve ömrünü tamamlamış bularak bir yana bırakmışlardır.

Aslında, “farklılık” kavramının, (Aristoteles mantığının temelini oluşturan) “özdeşlik” ya da (Hegel diyalektiğinin temelini oluşturan) “karşıtlık” kavramına benzer gerçek bir kavram olarak değerlendirilebileceği kuşkuludur. Farklılığın alanı (ya da en azından çıkış noktası), saf kuramsal spekülasyondan çok, duyumsamanın ufkudur: sıradışı ve rahatsız edici olan, belirli bir kimliğe indirgenemeyen, ikircikli, aşırı deneyimlerin –20. yüzyıldaki pek çok insanın yaşamını oluşturan deneyimlerin– ufkı. Farklılık düşüncesi,

tam da psikopatolojik durumlar ve mistik esrimelerle, uyuşturucu bağımlılıkları ve sapkınlıklarla, özörlöler ve engellilerle, “primitifler” ve “öteki” költürlerle yakın ilişki içinde olan bu tür duyarlıkta esin bulmuştur. Kısacası burada, modern estetik düşüncesinin karakteristik özelliğini oluşturan tamamlanmışlık ve uzlaşım gereklilikleriyle hiç ilgisi olmayan bir duyumsama söz konusudur.

Farklılık düşüncesinin kurucu babalarının estetik karşısındaki kuşkulu tutumlarının açıklaması işte budur. Nietzsche, estetiğı trajik deneyimden habersiz iyimserliğı bir yönü gibi görür; Freud, estetiğın, güzellik ve yücelik gibi olumlu ruh hallerine karşılık gelen konularla ilgilendiğini, duyumsamanın tekinsizlik gibi negatif zihin halleriyle karakterize olan yönlerini göz ardı ettiğini düşünür; Heidegger'e göre estetik, Batı metafiziğinin, yani özelliğı Varlık'ı unutmak olan düşüncesinin bir parçasıdır. Benzeri şekilde, Fransız farklılık düşünürleri (Blanchot, Bataille ve Klossowski gibi), edebiyat ve sanat yapıtlarına yönelik, estetikle hiç ilgisi olmayan bir yaklaşımı başlatırlar; bu eğilimin İtalya'daki en önemli tezahürü olarak kabul edebileğimize İtalyan filozofu Michelstaedter de, Croce estetiğine kesinlikle düşmandır.

Keyif ve Metin

Farklılık düşüncesi, ancak daha yakın tarihlerde, Derrida (1978)¹ ve Deleuze'le (1984) birlikte, açık olarak estetik sorunları ele almaya başlamıştır.² Gene de ben, bu araştırmamda daha önce yayınlanmış bir kitaptan, Roland Barthes'ın *Metnin Hazzı* (1973) adlı kitabından yola çıkacağım.³ *Metnin Hazzı*, duyumsama üzerine, hem Antikçağ'ın zevk düşüncesinin (Platon'un katışıksız zevki ya da Aristoteles'in duyumdan arındırılmış zevki), hem de 18. yüzyıl estetiğine

ve çıkarsız zevk alma fikrine (Kant) bağılı modern düşünce-
nin ziyadesiyle ötesine giden bir irdeleme içerir.

Barthes söyleminin temel taşını haz ile edebiyat yapıtı arasındaki bağlantı oluşturur. Ama Barthes iki kavramı da derin bir dönüşüme tabi tutar, hem hazzı hem de yapıtı özdeşlik mantığından farklılık deneyimine taşır. Hazzın ötesinde *keyifi* (*jouissance*); yapıtın ötesinde *metni* keşfeder. Keyif, haz ile acı arasındaki ayrımı aşan bir duyumsama olup, hoş, sıkıcı, hatta acı verici olanı da içerir. Öznenin yitimini, kişisel kimliğin yok oluşunu (Barthes'ın deyişiyle silinmesini), hoşnutluğa yönelik her tür sakin ve temkinli hesabın bir yana bırakılmasını imler. Kişinin bilincine bir yıldırım gibi sökün eden, onu sarsıp yaralayan aşırı bir deneyimdir. Hazzın hedonist yönünü aşma girişimi, trajik olanın ve yüce olanın değerlendirilmesi yoluyla geleneksel estetik tarafından zaten tamamlanmıştı; ama Barthes'ın sözünü ettiği keyifte, trajik olan ile yüce olana göre daha fazla bir şeyler vardır. Keyifin, cinsellikle yakından bağlantılı erotik bir deneyim olması gerçeği vardır. Barthes, sürekli olarak keyifteki sapkın niteliği, yani onun hayal edilebilir her tür hedefe yabancılığını, sonsuz ve doymak bilmez bir yenilik arayışına dönüklüğünü vurgular. Ama keyif, aşırı ve saplantılı bir tekrar çehresiyle de, mimetik ve saplantılı yineleme yoluyla geleneksel anlamları yıkıp yok eden bir zorlanım çehresiyle de kendini gösterebilir, tıpkı sürekli tekrarladığımız bir sözcüğü sonunda salt ses olarak algıladığımızda olduğu gibi. Barthes'ın geliştirdiği keyif kavramında da, bir yandan sefihlikten, öte yandan mazoşizmden, bir yandan modanın pervasız canlılığından, öte yandan acının tekinsiz cinselliğinden gelen bir dizi özellik yer alır: Dolayısıyla keyif, hoppelik ile ölüm dürtüsünün karışımı gibi görünmektedir. Bu yolla Barthes estetik duyumsamayı, ayrılmaz bir parçası gibi görünen çileci ve yüce boyutundan kurtarıp, ona çağdaş de-

neyimde bir yer bulmuştur. Kendisinin de yazdığı gibi, eski estetik kategorisinin yönünü hafiften değiştirerek, onu regresif, idealist temelinden uzaklaştırmış, bedene yakınlaşmasını sağlamıştır.⁴

Barthes, yapıt kavramından *metin* kavramına geçişte benzeri bir stratejiden yararlanmıştı. Peki ama metni beden gibi duyumsamak ne demektir? Hangi sapma yoluyla bir sanat yapıtı bir *metin* haline gelir? Bu tür bir geçişin ilk koşulu, yapıtı ideolojik çehresinden kurtarmaktır. Yapıt yalnızca tarihsel, siyasal, kültürel ya da psikolojik bir anlamın taşıyıcısı olarak görüldüğü sürece, onu kimliği içinde, mantıksal ve ahlaki bir birlikle donanmış ürün olarak algılarız. Yapıtın, farklılık sorunsalına girişi, onun nesnel tamamlanmışlığını bozar. Başka bir deyişle, yapıt artık bütünüyle yazarın belirlediği, okurun alımlamasından en küçük bir biçimde etkilenmeyen bir nesne değildir; tam tersine, okur sonsuz bir süreç içinde, yazarın yaratma etkinliğini sürdürür. Ama bu, metnin iletişim içinde çözülüp yok olduğu anlamına gelmez, keza alımlamanın yaratmaya göre öncelik taşıdığı anlamına da gelmez. Aksine, bunun tersi doğrudur: *Metin*, özneler arasında diyaloga indirgenemez, geçişsiz, benzersiz, paradoksal bir şeydir. Barthes metni kumaşa benzer, gizli herhangi bir anlamı örttüğü için değil, metnin örgüsü anlamı da içine aldığı için: Başka bir deyişle, hiçbir şey metinden kaçamaz. *Metin*, diyalogun mantıksal diyalektiğine, yani söylemlerin buluşmasına da çatışmasına da yabancıdır: *Metin*, konuşan ya da dinleyen, okuyan ya da yazarın öznelliğinden özerk ve bağımsızdır. Böylece, estetik için çok önemli bir değişim gerçekleşir: “duyumsuyorum”dan “duyumsanıyor”a geçiş. Bütün duygu ve duyarlık alanı, metnin yansız alanına kaydırılır. Mazoşizm, yukarıda gördüğümüz üzere, hazzın sapkınlığıysa, fetişizm yapıtın sapkınlığıdır. Fetiş, inorganığın bir tür canlanması, soyutluk ile mad-

deselliğin buluşmasıdır. Gerçekten, metin Barthes'a duyumsayan, arzu eden, keyif duyan bir şey gibi görünür.

Epokhé ve Yansızlık

Bence, 1970'li yılların felsefesinde Roland Barthes, farklılık –yani, geleneksel estetik ideallere indirgenemeyecek deneyimler– sorunsalı çerçevesinde, cinsel duygular ile kültürel pratikler arasında yakın bağlantı kurmak için en çok çaba gösteren düşünürdür. Belki bir tek Luce Irigaray, değişik, ama özü itibarıyla farklı olmayan yolları izleyerek, aynı derecede önemli bir katkıda bulunmuştur. Gene de Barthes düşüncesinde temel bir güçlük kendini gösterir: Özellikle, ne keyif fikri ne metin fikri öznellikten bütünüyle kurtulabilir. Keyif, kimi zaman hazcılığa (yani, zevk sınırlarının genişletilmesi ve kapsamının artırılması fikrine) yakındır, kimi zaman erotizme (yani, arzunun sonsuzluk ve doyumsuzluğuna). İmdi, özneyi aşmak ne hazcılıkla ne de erotizmle mümkündür; bunlar bizi farklılık yolunda ilerletmek yerine, estetiğe yönlendiren yollardır. Benzeri bir olgu, metinle ilgili olarak meydana gelir: Barthes'ın metnin kurumsallaştırılmasına karşı (yani, kuramcı ve eleştirmenlerin uzmanlıklarına karşı) polemigi, onu yazısının kişisel, epizodik ve rastlantısal niteliğini vurgulamaya yöneltir ve felsefeden uzaklaştırır. Daha Barthes'ın özyaşamöyküsel kitabı *Barthes, Barthes'ı Anlatıyor*'da (1975) belirgin olan bu eğilim, sonraki yazılarında, sözgelimi ölümünden sonra yayınlanan *Ara Olaylar*'da (1987) daha da güçlenir.

Buna karşın, *Metnin Hazzı* kitabında, öznenin tersi yönünde, farklılık duyumsamasının radikalleşmesine doğru giden öğeler vardır. Bunlardan ikisi önemlidir: *arzunun eleştirisi* ile şey olarak metin fikri. Barthes'a göre, birçoklarına arzunun felsefi niteliğinin bir güvencesi gibi görünen arzunun son-

suzluğu, aslında yalnızca düş kırıklığını genelleştirir: Farklılık, yokluk değildir! Batı metafiziğinin alternatifini eksiklik çerçevesinde düşündüğüm sürece, karşıtlar konusunda (Aristoteles metafiziğinin daha önce öngördüğü) belirli bir düşünme tarzının –diyalektik karşıtlığın daha fazlası değil, daha azı olan bir tarzın– tutsağı olurum. İkinci fikir, yani şey olarak metin fikri, net olarak formüle edilmemiştir, ama kanımca Barthes'ın temsil ile tasvir (*figuration*) ayrımı bu fikri içerir: Temsil olarak metin, metni özne ve nesneye dayalı epistemolojinin geleneksel yapısına bağlayan dolaylı bir niteliğe sahipken, tasvir dolaysız bir görünüştür, bu da onu bir şeye yaklaştırır. Nesne olarak metin, bütünüyle metafiziğin ve geleneksel estetiğin kapsamına girerken, şey olarak metin farklılık kavramının açtığı ufukta durur. Barthes'ın *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler* (1980) adlı kitabı, bu fikrin geliştirilmesi olarak görülebilir.

Bununla birlikte, bu tür girift ve zor sorunlara büyük bir açıklık ve yalınlık getirebilecek iki ögenin daha devreye sokulması söz konusudur. Bunlardan biri *epokhé* deneyimi, diğeri *yansızlık* kavramıdır. Barthes, ikisine de gönderme yapar,⁵ ama bunlar onun yapıtında merkezî bir yer tutmaz. Ne var ki, cinsel duyumsama ile farklılık düşüncesi, ancak onlar aracılığıyla ayrılmaz bir biçimde birleştirilebilir: Cinsellik ile felsefe, temel birlikteliklerini ancak onlar aracılığıyla açığa vururlar. Daha önce gördüğümüz gibi, Barthes düşüncesinin yoğun bir çabayla çözmeye çalıştığı sorun, şu çerçevede formüle edilebilir: Özel duyumsamanın dışına nasıl çıkılabilir? Duyumlar, duygu ve heyecan alanı, “ben duyumsuyorum”un zorbalığından nasıl kurtarılabilir? “Ben” ile “sen”in sonunda yerini “benlik”ten bağımsız bir deneyime bıraktığı başka, farklı, yabancı bir duyumsama alanı nasıl keşfedilebilir? Batı felsefesi, Antikçağ Yunan felsefesinden beri bu sorunun yanıtını bilmektedir. Aslı-

na bakılırsa, *epokhé* deneyimini –yani, öznel tutkuların, hislerin askıya alınması deneyimini– ilk devreye sokanlar, şüpheciler ile Stoacılarıdır. Stoacılar göre bu hisleri dört ana hisse indirmek mümkündür: haz, acı, arzu ve korku. Bununla birlikte, askıya alma, büsbütün bir duyarsızlık olarak değil, katılmayan bir katılım, ayık bir esriklik, mesafeli bir duyumsama olarak anlaşılmalıdır. Başka bir deyişle, duyumsayan adeta ben değildir, daha doğrusu ben sanki kişilikten arınmış ve sınırsız olarak, yani bedensel kimliğimin nerede bittiğini ve bir başka fiziksel varlığın bedeninin nerede başladığını fark etmeksizin “duyumsayan bir şey” imdir. Kısacası, burada benlik ile benlik olmayan, iç ile dış, insan ile eşya arasındaki ayrılığı ortadan kaldıran bir duyumsama söz konusudur.

Bence, bu tür duyumsamanın, hazcı kategorilere başvuru olarak tanımlanamayacağı barizdir. Bu tür duyumsama, haz ile acının ötesi anlamına gelir, ama aynı zamanda keyifin de ötesi demektir, çünkü keyif (tıpkı esrime gibi) fazlaca manevi bir deneyime gönderme yapar, oysa burada aslolan, şeyin varlık tarzına göndermedir (şey için soyutluktan söz edebiliriz, ama manevilikten söz edemeyiz). Kanımca, erotik kategoriler de aynı şekilde yetersizdir: Erotik arzu, bir şeye doğru uzanma fikrini, dolayısıyla yoksunluk deneyimini imler, oysa burada bir hazır bulunuş söz konusudur, gene de bu hazır bulunuş gerçek bir metafizik mevcudiyet değildir. Hazır bulunuş fikrinde, bir yandan sanallığa, öte yandan değişim değerine ve paraya giden daha kapalı bir yön vardır. Son olarak, gerek pratik gerek bilişsel her tür niyete kesinlikle yabancı olan bu duyumsama, estetik olarak da değerlendirilemez, çünkü estetik deneyimin cinsellikten arındırılmış yüceltilmesiyle hiçbir ilgisi yoktur.

İmdi, *epokhé* iki bin yıllık bir kavram olmakla birlikte, Batı felsefesi bu kavramı çok çekingen ve utangaç bir tutumla

kullanmıştır. Bilişsel bir *epokhé* olmuştur (Antikçağ'da şüphelerin *epokhé'si* ile modern fenomenolojinin *epokhé'si*); ahlaki bir *epokhé* olmuştur (Stoacılığın ve Yeni Stoacılığın *epokhé'si*); ama cinsel bir *epokhé* olmamıştır, çünkü cinsellikte alttan alta hep orgazma doğru telaşlı bir atılım var gibidir, bu da, hazzı uzatmaya ya da arzuyu artırmaya yönelik taktik bir askıya alma dışında herhangi bir askıya almanın mümkün olmaması anlamına gelir. Gerçek şu ki cinselliğe hep işlevsel açıdan bakılmış, bir gereksinimin doyumu ya da tatminiyle ilintili olduğu düşünülmüştür; cinsellik, hemen hiçbir zaman bilinmeyen toprakların araştırılması ve keşfi gibi felsefi bir bakış açısı çerçevesinde görülmemiştir.

Demek ki, cinsel *epokhé*, bizi hazzın ve arzunun ötesinde bir cinselliğe doğru götürür; artık amaç orgazm değil, güzelliğe, yaşa ve genel olarak biçime karşı kayıtsız, soyut ve sonsuz bir uyarılmışlık içinde askıda kalmadır. Cinsiyet ayrımına dayalı, bütünüyle hazcılık ve erotizmin kuşattığı dirimselci cinselliğe karşıt olarak, “inorganığın cinsel çekiciliği”nin⁶ harekete geçirdiği inorganik bir cinsellik tanımı getirebiliriz. Yansız kavramı işte burada temel bir rol oynar: Aslına bakılırsa, inorganik cinsellik, eril ile dişi karşıtlığının ötesinde yer alır. Ne var ki yansız, eril ile dişilin uyumlu bir yeni bileşimi, aralarındaki karşıtlığın diyalektik sentezi gibi anlaşılmamalıdır. Tam tersine, yansız, farklılık deneyiminin nihai hedefini oluşturur, dolayısıyla birliğe ve özdeşliğe indirgenemez. Başka bir deyişle, yansız bir cinsellik, ne yüceltilmiş ne yansızlaştırılmıştır: O, eril-dişi ayrımını yok ederek, başka ayrımlara dayalı bir çoğulluk oluşturur ve sonsuz cinsel potansiyellere varlık kazandırır. Aslında cinselliğin özü budur: kesme [*secare*], ayrımlar oluşturma, farklılıklar meydana getirme. Ama bu yolda ilerlemek için, her şeyden önce, işlevi özdeşliği savunup ayrımları yasaklamak olan sahte eril-dişi farklılığından kurtulmak gerekir.

İnorganğin Cinsel Çekiciliğinin İki Çeşitlemesi

İnorganğin cinsel çekiciliği, değişik şekillerde değeriendirilebilir. “İnorganik”ten kastımız, doğal mineraller dünyası ise, yansız cinsellik, insanların eşya, eşyanın ise canlı olarak algılandığı ters çevirmenin yol açtığı heyecanla beslenebilir. Bu olguyu, Hegel’in bir pasajından hareketle, inorganğin cinsel çekiciliğinin “Mısır çeşitlemesi” olarak nitelendireceğim. Hegel, sözü edilen pasajda, tam da Antikçağ’ın bu halkına şu iki özelliği atfeder: insanı şeyleştirme ve ortamdan kaynaklanan duyarlılık.⁷ Geçen yüzyıllarda çok önemli bir kültür modası oluşturan “Mısır saplantısı”nda, fetişist, sado-mazoşist ve nekrofil yönlerden beslenen bir cinsel tahrik örtük olarak yer alır (bunların en iyi bilineni ve belirgin olanı, mumyaların akla getirdiği *bondage*’dır). Ayrıca, Mısır’ın kavramsal yazıda da başı çeken ülke olduğu düşünülürse, tam da üzerinde durduğumuz metinde Roland Barthes’in irdelediği cinsellik-metinsellik bağına ulaşmış oluruz.

İnorganğin cinsel çekiciliğinin bir başka çeşitlemesi, bilgisayar teknolojisi ile sibernetikten yararlanır ve inorganğin cinsel çekiciliğinin “*siberpunk* çeşitlemesi” olarak tanımlanabilir. Esin kaynağını doğal sınırları aşma iradesinden alan “*siberpunk* çeşitlemesi”, *sayborg*’un, yani organları yapay gereçlerle (sözgelimi, göz yerine kamera, kulak yerine antenle) ikame edilmiş bilimkurgu karakterinin duyumsaması hakkında kendine sorular sorar. Bu bakış açısı, “insan-sonrası” ya da “postorganik” türden bir ufuk açar; söz konusu ufukta temel nokta, duyarlılık merkezinin insandan bilgisayara kaydırılmasıdır. Böylece, temel niteliği deneysellik olan “yapay duyumsama” sorunsalı ortaya çıkar. Bu yönelimin en ilginç yönü, (*siberseks*’te olduğu gibi) gerçek cinselliğe bir ikame sunmak değil, yansız cinselliği geliştirmektir. Bu, felsefi bir deneyime dayanır: *epokhé*. *Epokhé* aracılığıyla,

bedenimi bir şey gibi, mesela bir elbise ya da elektronik bir cihaz gibi algılarım. Başka bir deyişle, “yapay duyumsama”, doğal duyumsamanın bir kopyası değildir, farklı bir duyumsamaya, farklı, yansız, artık bilincin kimliği üzerinde odaklanmayan, taşkın ve aşırı bir cinselliğe girer: Kendimi yabancı bir bedene dönüştürüyorum, deneyimi öznel olmaktan çıkarıyorum, organlarımı ve duyumsamamı kendimden uzaklaştırıp dışarıdaki bir şeye yerleştiriyorum, farklılık haline geliyorum.

Psikotik Gerçekçilik

“Mısır” ve “siberpunk” çeşitlemesi dışında, inorganik cinsel çekiciliğinin, kanımca ilk ikisinden daha tedirgin edici olan bir üçüncü çeşitlemesi vardır. İnorganik cinselliğin temel niteliklerinden biri, ben ile ben olmayan, öz ile yabancı, benlik ile benlik olmayan arasındaki sınırları ortadan kaldırmaksa, deliliğe –daha doğrusu, *psikoz* olarak tanımlanan kendine özgü bir delilik türüne– olağanüstü derecede yakın olduğu ortaya çıkar. Gerçekten de, dış dünyayla özdeşleşme, psikozun karakteristik özelliğidir. Dışsalılık büyülüyor beni. Gördüğüm, duyumsadığım, dokunduğum şey haline geliyor; hatta deyim yerindeyse, bedenimin yüzeyi dış dünyanın yüzeyiyle özdeşleşiyor. Bu eğilimin kozmik bir boyuta bürünmesi az rastlanan bir şey değildir: Sözgelimi, 20. yüzyılın başlarında yazılmış klasik bir metinde, Daniel Paul Schreber’in ünlü *Bir Sinir Hastasının Anıları*’nda, tam kimlik yitiminin, herhangi bir şey olmaya, her şey olmaya hazır oluşla örtüştüğü süreç betimlenir. Schreber, bedeninin artık kendisine ait olmadığını duyumsar: Bedeni, Meryem Ana ya da bir fahişe, ulusal bir aziz ya da Kuzeyli bir kadın, bir Cizvit çömezi ya da ırzına geçmek isteyen bir Fransız subayının kollarında çırpınan Alsaslı genç bir kız, Moğol hükümdarı ya da

atmosferik olayların nedeni gibi soyut bir şey haline gelebilir... Bu deneyim, çok geçmeden kendini yegâne yaşam nedeni olarak kabul ettiren bir uyarılmışlıkla bağlantılıdır.⁸

Böyle bir olgunun tedirgin edici yanı, çağdaş estetik duyarlılıkta yaygınlık kazanmış olmasıdır. En ileri sanatsal eğilimlerde, sanat-gerçek ayrımı şeklindeki geleneksel yapı kesin olarak çökmüş gibidir, her tür dolayımı ortadan kaldıran bir tür “psikotik gerçekçilik” doğmuştur. Sanat, gerçekliğe olan uzaklığını yitirip daha önce hiç sahip olmadığı bir fiziksellik ve maddesellik ediniyor: Müzik sese, tiyatro eyleme dönüştü, figüratif sanat aynı anda hem görsel hem dokunsal hem kavramsal bir yapıya sahip... Bu sanatlar, artık gerçekliğin taklidi değil, artık estetik deneyimin dolayımından geçmeyen gerçekliklerin ta kendisi onlar: İnsan yetilerinin birer uzantısı oldular; ne var ki, özneye hesap vermeleri gerekmiyor, çünkü özne kökten bir dışsallığın içinde tamamen çözülmüş durumda.

Giderek daha çığ bir gerçekçiliğe yönelen bu sanatsal eğilimin, geçen yüzyıla uzanan kökleri olsa gerektir. Günümüzdeki psikotik gerçekçilik, natüralizmin vardığı en uç nokta olarak değerlendirilebilir; daha geçen yüzyılın sonunda, filozof Wilhelm Dilthey natüralizmin, fizyolojik ve hayvansal olan karşısında bile durmaksızın, gerçekliği dolaysız olarak yakalama iddiasından söz ediyordu.⁹ Dilthey’a göre natüralizm, Avrupa’da Rönesans’la başlayan bir yaşam ve sanat anlayışının sonunu gösterir. Gerçekliğin yeniden üretimi poetikasında örtük olarak yer alan salt ampirik olgusalığa kendini bırakma, Avrupa’nın felsefi ve sanatsal çözülüşünü gözler önüne serer. Yıllar sonra filozof György Lukács da, benzeri şekilde, natüralizmi kendi estetiğinin bir numaralı polemik hedefi haline getirecek, ona aynı özellikleri atfedecektir: sanat ile hayatı karıştırma, gerçekliği eleştirel olmayan şekilde yansıtma, var olanı savunma.¹⁰

Dilthey ile Lukács döneminden bu yana natüralizm, karakteristik özelliklerini daha da radikalleştirdi. Tam da içinde yaşadığımız on yıllık dönemde, 1990'lı yıllarda, natüralizm yeni ve enerjik bir gelişme gösterdi, en öne çıkan edebiyat ve sanat modası haline geldi. Sözgelimi, Bret Easton Ellis¹¹ ve James Ellroy'un¹² romanları, edebiyatın en tüyler ürpertici suç gerçeklerine sıkı sıkıya bağlı kalma çabasının şaşırtıcı görünümelerini oluşturunurlar.

Psikotik gerçekçilik, tam da 1990'lı yılların başından itibaren, bazı önemli uluslararası sergiler¹³ (*Posthuman*, *Hors limites*, *L'art et la vie* ve *Sensation*) ve *trendy* dergiler (Milano'da *Virus*, Paris'te *Bloc Notes*) aracılığıyla figüratif sanatlarda da kendini göstermiştir. Bu eğilimin bir başka tezahürünü, İspanyol Marcel.Lí Antúnez Roca, Fransız Orlan, Avustralyalı Stelarc gibi "aşırı beden" sanatçıları temsil eder: Bu sanatçılar bedenlerini, yeni algılama ve duyumsama biçimlerinin keşfine yönelik tehlikeli deneylerde kullanırlar.¹⁴

Sinemada ve videoda, gerçekleştiği anda yakalanan gerçek bir olguyu yeniden üretme poetikası, aşırı sonuçlarına götürülmüştür. Kaldı ki bu, sinemanın, başlangıcından (Lumière Kardeşlerden) beri sahip olduğu bir ideal olmuş ve bütün bir belgeselcilik sorunsalının (Vertov'dan 1960'lı yılların *cinéma-verité*'sine, görsel antropolojiye kadar) karakteristik özelliğini oluşturmuştur. 1990'lı yıllarda bu sorunsal daha radikal biçimiyle yeniden ele alınır: Wim Wenders ve Derek Jarman'ın bazı filmleri, bugün imge-gerçeklik ilişkisinin nasıl algılandığı üzerine önemli bir düşünce oluşturur. Ne var ki, psikotik gerçekçilik tam da sinemada, iki nedenden ötürü sınırlarını ortaya koyar. İlk olarak, en ham gerçekliğin (cinsellik, aşırı şiddet, ölüm) kabaca yeniden üretilmesi işini, farklılığın tezahürü gibi değerlendirmek güçtür: *Gore*, *splatter* ve *trash*'in, aslında pek az kişinin bildiği deneyimlerin bayağı bir çeşitlemesini oluşturduğu yadsınamaz. İkinci

olarak (bu neden, bence ilkinden daha belirleyicidir), gördüklerimizin gerçek olduğunun hiçbir garantisi yoktur. Aslında, görsel herhangi bir belge üzerinde dijital olarak oynamak mümkündür. Böylece, bu tür ürünlerin yol açtığı tahrikin ana nedenini oluşturan gerçeklik etkisi, geçerliliğini yitirir. Natüralizmi ve *cinéma-verité*'yi, ahlakın değil, elektronığın ortadan kaldırdığı söylenebilir.

Julia Kristeva'nın geliştirdiği *zillet* kavramı,¹⁵ bu olgularla ilgili oldukça keskin bir yorum sağlıyor gibidir: Zilletin temel özelliği, tam da iç ile dış, içerisi ile dışarı arasında ki sınırın çokmesidir. Kristeva'nın analizi, üç düzey üzerinden gelişir: psikanalitik, dinsel ve yazınsal. Kristeva'ya göre, kendini zillette bulan kişi için, beden (idrar, kan, sperm, dışkı gibi) dahili içeriklerinin dışarı çıkışı yegâne cinsel ilgi nesnesi haline gelir, çünkü öznel kimliğinden, "içsel delik"inden taşar, demek ki dolaylı olarak onu güvence altına alır. İçsel saflık ile dış kirlilik arasındaki her tür karışmayı dışlama eğilimi gösteren kurban dinlerinden farklı olarak, Hristiyanlık temel önemde bir dönüm noktasını işaret eder, çünkü kirliliği içselleştirip manevileştirir. Demek ki, bir anlamda Hristiyanlık, zilleti kültür ve edebiyata sokar.

Ne var ki, ben zilleti nihai varış noktası gibi değerlendirmeyi kabul edemem. Şunu unutmamak gerekir ki farklılık düşüncesinin temel özelliği, Batı onto-teolojisinin kategorileri karşısında alternatif bir yol açma gücüdür. Oysa, zillette, kötü olarak görülen dünyaya ve insan bedenine karşı mutlak düşmanlığın bir tezahürünü görmek zor değildir. Başka bir deyişle, farklılığı duyumsamak, en kaba ve itici verilerle sınırlı kalmak anlamına gelemez. Böyle bir durumda, tam da kurtulmak istediğimiz şeye kapılmış oluruz: maneviyatçılık, dünya karşıtı fanatizm, en baskıcı gelenek. *Trash* ve *zillet* poetikası, tam da farklılık düşüncesinin savıştığı şeyi dolaylı yoldan onarırlar. İnsanoğlu yalnızca bir

çöplükse, bu şu anlama gelir: Yegâne parıldayacak olan, transandantal olandır!

Aşırı Güzele Doğru

Farklılık estetiği başka bir istikamete yönelmek zorundadır. Bu yol, *yansız* ile *epokhé* kavramları derinleştirildiğinde kendini gösterir. Bir kez daha Roland Barthes gideceğimiz yolu gösterebilir bize. Her şeyden önce *yansız*, *yansızlaştırma* anlamına gelmez. Barthes, 1977-78 akademik yılında Collège de France'ta verdiği dersi özetleyen kısa metinde bunu açıklar: *Yansız*, söylemin birbiriyle çelişen verilerini ortadan kaldırma değil, tam tersine onları tutma ve sonsuzca çoğaltma anlamına gelir. Barthes'ın savı, şunu göstermekti: “Yansız Olan, zorunlu olarak, Doksa'nın onunla ilgili sahip olduğu imgeye –düz, dolayısıyla küçümsenen bir imge– karşılık gelmez; güçlü, etkin bir değer oluşturabilir”.¹⁶ Başka bir deyişle, güncel görüşün (sözelimi, eril ile dişil arasına) yerleştirdiği karşıtlığın, benim deneyimimi betimlemek için yetersiz olduğunu –iki terim arasında bir uzlaşma olanağı doğduğu için değil, cinselliğin şimdiye kadar düşünülme tarzına göre farklı bir üçüncü terim (sözelimi, inorganik cinselliğe özgü duyumsama) araya girdiği için– fark ettiğimde, *yansız*'a girmiş olurum. Demek ki, *epokhé* duyarsızlık ya da belirli verilerle sınırlı kalma anlamına gelmez, yalnızca (eril ile dişil arasındaki gibi) sahte bir karşıtlık içine girmeme anlamına gelir. Barthes, aşk duygusunu betimlerken, aşkın nesnesi olan kişinin cinsiyetini dikkate almıyor ve daha genel olarak bir *öteki*'den (*autre*) söz ediyordu.¹⁷ Çağdaş dünyanın iki hâsim, iki hizip, keyfi olarak birbirine karşıt sayılan iki olasılık arasında seçim yapma dayatmasına karşı, Barthes açıkça Antikçağ şüpheli filozoflarına gönderme yaparak, “kararını asıya alabilme hakkı”na sahip çıkar.¹⁸

Sonuç olarak psikotik gerçekçilik, ancak Gerçek'i, tanımlı gereği bayağılığı, statüko ve olguları aşan şey olarak anladığı ölçüde, alternatif deneyimler alanında kalır. Çirkini bir tür güzel olarak, zilleti de önerilecek bir deneyim olarak sunmak, gerçeği bulandırmak olur: Bu, kabalığı içtenlik ya da zalimliği dobralık olarak göstermek gibi bir şeydir. Barthes şunu öğretir: “[Sapma ... bir fazlalık üretir.] Farklılık (yaşamın Metni, metin olarak yaşam), “fazlalıkta barınır”.¹⁹ “Do-layısıyla, o bir tanrıça, yardım için yakardığımız bir figür, bir şefaath yoludur”.

Notlar

- 1 Jacques Derrida, *La verité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978).
- 2 Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Logique de la sensation* (Paris: Éditions de la différence, 1984). [Türkçesi: Francis Bacon: *Duyumsamanın Mantığı*, çev. Can Batukan, Ece Erbay (Norgunk, 2009)].
- 3 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *Œuvres Complètes* içinde, 3 cilt (Paris: Seuil, 1994-95). [Türkçesi: Yazı Üzerine Çeşitlemeler - Metnin Hazı, çev. Şule Demirkol (İstanbul: YKY, 2005)]
- 4 Barthes, *Œuvres Complètes*, III (1995), s. 158.
- 5 Barthes, *Œuvres Complètes*, II (1994), s. 158.
- 6 Mario Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico* (Torino: Einaudi, 1994).
- 7 Mario Perniola, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte* (Cenova: Costa & Nolan, 1990).
- 8 Roberto Calasso, *L'impuro folle* (Milano: Adelphi, 1974).
- 9 Wilhelm Dilthey, “Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe”, *Gesammelte Schriften* içinde (Stuttgart-Göttingen: Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 1892, VI).
- 10 György Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus* (Hamburg: Claasen, 1958).
- 11 Bret Easton Ellis, *American Psycho* (New York: Vintage Press, 1991). [Türkçesi: *Amerikan Sapığı*, çev. Fatih Özgüven (İstanbul: İthaki Yayınları, 2006)]
- 12 James Ellroy, *My Dark Places* (New York: Random House, 1996).
- 13 *Posthuman*, küratör Jeffrey Deitch, Rivoli: Rivoli Şatosu, 1992; *Hors limites. L'art et la vie*, Paris: Georges Pompidou Merkezi, 1994; *Sensation*, Londra: Kraliyet Sanat Akademisi, 1997.

- 14 Teresa Macri, *Il corpo postorganico* (Milano: Costa & Nolan, 1996).
- 15 Julia Kristeva, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris: Seuil, 1980).
[Türkçesi: *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tatal (İstanbul: Ayrıntı, 2009)].
- 16 Barthes, *Œuvres Complètes*, III, s. 887.
- 17 *A.g.e.*, s. 794.
- 18 *A.g.e.*, s. 893.
- 19 *A.g.e.*, s. 143.

Warhol ve Postmodern

Postmodern Uyuşmazlık

“Modernden sonra postmodern var, peki postmodernden sonra ne var?” Bildiğim kadarıyla, Andy Warhol bu sözü söylemiş ya da yazmış değil; ama sanırım bu söz, kendini zamansal olarak kendinden önce gelen bir şeyle, yani modernle karşıtlığı temelinde tanımlayıp belirleyen bir eğilimle Warhol’un ilişkisini sorgulamak için iyi bir çıkış noktası oluşturabilir.

Aslında, baştan itibaren postmodern, bir yandan kendisinden önce gelenin önemini ve kaçınılmazlığını teslim eden, öte yandan kendi özünü onunla karşıtlığa dayandıran bir tutumun kurbanıdır: Postmodern, modernin *aynı anda* hem sürdürülmesinin hem ortadan kaldırılmasının gerekli olduğunu savunur. Bu işlem, aşarak ortadan kaldırmanın (*Aufhebung*), geçmişe göre fiilen yeni bir ufuk açtığı dinamik Hegel diyalektiği mantığına göre değil; karşıt özelliklerin belirlenmesinde karşıtlığı donduran durağan mantığa göre yerine getirilir. Postmodernizmin önde gelen kuramcılarından

Ihab Hassan'ın, ünlü iki sütunlu çizelgesiyle gerçekleştirdiği işlem tam da budur: Çizelgenin bir yanına modernizmin kilit kavramları, öteki yanına postmodernizmin bunların tam zıddı olan kilit kavramları koyulmuştur. Bu ikili karşıtlıklardan bazıları ünlü olup (sözgelimi, tasarı ile rastlantı, buralık ile yokluk, tip ile mutant, semantik ile retorik, metafizik ile ironi arasındaki karşıtlıklar), sayısız uygulama ve çeşitlemeye konu olmuştur. David Harvey, postmodernlik değerlendirmesinin sonunda¹ bize gene bir çizelge sunar. Harvey'in çizelgesinde, Hassan'ın ağırlıklı olarak felsefi-yazınsal belirlemeleri, tekelci sermaye-girişimcilik, toplu tüketim-simgesel sermaye, sanayileşme-sanayisizleşme gibi ekonomik-siyasal nitelikteki başka belirlemelerle bütünlendir.

Şematiklikleri içinde bu çizelgeler, postmodern poetikanın içeriğini anlamak açısından çok yararlı olmakla birlikte, ikili ayrımlara dayalı çizelge biçiminin postmodernizmle niçin temel bir ilişkisinin olduğunu irdelemek daha önemlidir. Aslında, postmodernizm, varlık nedenini devşirdiği modernizme yaslanmadan var olamazdı. Karşıtlıklar çizelgesi biçimi, postmodernin temel yönünü –yani, onun karşıtlığa dayalı bir ikilikte takılı kaldığını– açığa vurur. Bu karşıtlık, yeni bir şeyi doğuran diyalektik bir karşıtlık olarak kendini göstermez; aslına bakılırsa, postmodern, modernitenin yenilik, özgünlük, avangardlık üzerindeki vurgusunu bir yana bırakır. Bu karşıtlık, iki terimin simetrik olduğu bir kütüplülük gibi de düşünülemez: Postmodern, modernle aynı düzlemde yer almaz, çünkü modernden *sonra* gelir – bu sonralığı zorunlu olarak tarihsel tarzda düşünmek gerekmeseyse de. Postmodern, diyalektik açıdan, modernin asalağı gibi, kutupsallık açıdansa modernin ikamesi gibi görünür. Dışarıdan bakıldığında, postmodern modernin karşıtı gibi görünür, ne var ki gerçek anlamda böyle olamaz: Karşıtlığı, bir heves olacak; zıtlığı moderne bağimli kalacaktır. Sanki post-

modern, mücadele cesaret ve onurundan mahrum gibidir, sanki modernin gerçek düşmanı olmayı başaramıyor gibidir.

Bu sorunsal, *Postmodern Durum* kitabının yazarı Fransız filozof Jean-François Lyotard'ın düşüncesinin merkezinde yer alır.² Gerçekten de, Lyotard'a göre, postmodern modernin bir parçasıdır, ikisi de geçmişten kopar ve geçmişi kışkulu görürler. Ama ilki, birer yanılsama olduğu ortaya çıkan insanlığın kurtuluşu ideallerinin tutsağı olarak kalırken, ikincisi kolay avuntulardan kendini kurtarır ve psikanalitik analizi andıran bir tür yeniden değerlendirmeye geçer. Bu yüzden, postmodern salt modernin yinelenmesi olarak değil, daha çok, modernin “anamnezi”si,³ ayakları yere basan ve önyargısız biçimde irdelenmesi, eleştirel ve mitten arındırılmış versiyonu olarak anlaşılmalıdır.

Andy Warhol'un yapıtlarının tamamı, modern ile postmodern arasındaki bu gerilime yaslanır ve çıkış noktası, gazetelerde, televizyonda, reklamlarda gördüğümüz modern enformasyon imgesidir. Bu imge, güzelliğin (Marilyn Monroe), refahın (Coca Cola), gücün (Başkan Mao), paranın (Agnelli), başarının (Elvis Presley) vb. modern mitlerini yansıtır. Warhol, imgeyi bir dönüşüm sürecine tabi tutar, bu süreç imgeyi deyim yerindeyse “doğrudan rekabet ve yarışa dayalı” işletme'den çıkarıp bir *başka işletmeye*, sanat işletmesine sokar. Ne var ki, bu sonuncusu hiç de ilkinin alternatifi değildir, tam da ilkinin bir tür karşıt ikizini oluşturur. *Sanat İşletmesi*, bir tür kendine özgü işletme oluşturur, ama gene de hep bir “üretim”dir, gerçekten yaratıcı bir edim değildir. Yaratıcı edim, yaratıcı bir öznenin varlığını gösterirken, üretimin “kişisel hiçbir yönü” yoktur. Warhol buradan şu sonuca varır: Yaratıcı sanatçı, hakkında yazılanları hiç umursamayabilir; oysa bir işletmenin başındaki kişi, basını bir biçimde kullanıp kullanamayacağını görmek için onu azami dercede dikkate almak zorundadır. Kısacası, kendi tanıtımını

yapmak özerk bir mekanizmadır, gene de hiçbir biçimde tek başına ilerlemez, en üst derecede çabayı ima eder. Bu açıdan Andy Warhol'un *Andy Warhol Felsefesi*⁴ adlı kitabı, postmodern kültür çalışması için oldukça ilginç bir kılavuz oluşturur. Kitap, sanatsal *management*'in, bildik ticari yönetimden daha az yorucu olmadığını gösterir; ama aynı zamanda yaşam sanatı üzerine bir tür başvuru kitabı olup, içinde Antikçağ, daha doğrusu Stoacılık kökenli pratik bilgelik öğütleri bulunabilir: Örneğin, içinde bulunduğu sürece bir durumdan asla yakınma ya da (filmde yaşıyormuşsun gibi) duygularına karşı yüzde yüz mesafeli bir tutum takın.

Warhol'un Sinizmi

Ne var ki, duygusal boyutun bu askıya alınışı, Warhol'un kişisel bir yönü olmaktan çok daha fazlasıdır: Bu yön, farklı şekillerde –kâh ironi,⁵ kâh kasıtlı yüzeysellik⁶ olarak– yorumlanan postmodern duyarlılığın bir özelliği şeklinde değerlendirilebilir. Warhol'a göre, bu özellik 1960'lı yıllara uzanır: Tam da o dönemde, insanlar yaşamın duygusal yönünü unutmuş ve o günden sonra bir daha hatırlamamıştır. Dikkatini bu sorunsal üzerinde yoğunlaştıran, Alman yazar Peter Sloterdijk⁷ olmuştur. Sloterdijk'a göre, postmodern deneyim özellikle sinizmiyle kendini belli eder. Sloterdijk, güncel sinizm ile Diogenes ve takipçilerinin antik kinizmini birbirinden ayırır: İlkinde, çağdaş toplumun eksiksiz eleştirel bilinci, ilkesiz ve ahlaksız eylemleri destekler; diğerinde toplumsal göreneklerin eleştirisi, taviz vermeyi reddetme gibi tutarlı bir uygulamadan ayrılmaz. Bu yolla Sloterdijk, tutukları silmenin nasıl karşıt sonuçlara –Antikçağ'da bir özgürlük ve bireysel özerklik davranışına, postmodernitede en kötü alçaklıklara suç ortağı olan bir konformizme– yol açabileceğini gösterir. Bu yüzden, öyle görünüyor ki, son de-

rece parlak ve keskin bir bilgi ile, dizgininden boşanmış ve arlanmasız bilinçli bir ahlaksızlık arasındaki bağdaşmazlık, postmodern duyumsamayı hareket edemez hale getirmiştir.

Aslında, sıklıkla sinizmin eşsiz bir örneği olarak görülen Warhol'da benzeri bir bağdaşmazlık belirgindir: Onun çağdaş toplum vizyonu, ideolojik örtülerden arınmıştır ve 1960'lı yılların karşı-kültürüne yakındır; ne var ki bu, Warhol'u açıkça kapitalizmi, Amerikan yaşam tarzını, gösteri toplumunu reddetmeye değil, bu gerçeklerle parodiye dayalı bir rekabet, karşıtlığa dayalı ikizleştirme ilişkisi kurmaya götürür – travestilerin kadınlıkla arasındakine benzer bir ilişkidir bu. İmdi, travesti kimdir? Kadının düşmanı mıdır, dostu mu? Bana öyle geliyor ki travesti, yalnızca (düşmanı bir *alter ego* olarak gören) siyasal anlaşmazlığın geleneksel mantığından değil, (her tür aracı kullanarak rakibiyle aynı hedefe ulaşmak isteyen) hileli yarıştan da farklı bir stratejik oyunu devreye sokan biridir. Şu var ki, Warhol hiç de sanatın, burjuva toplumuna gerçek bir karşıtlık sunabileceğini düşünmez; sanatın kısmen de olsa kültür endüstrisinin yerini alacak bir ürün ortaya koyabileceğini de düşünmez. İmgeler, modeller, tarzlar, ileri kapitalizmin imge, model ve tarzlarıdır, bunlardan başkası yoktur: Olası yegâne sainsal eylem, bu biçimleri abartılı şekilde tersyüz ederek, çıkış noktasına hem benzer hem ondan farklı başka bir bağlama taşıyarak, bir şey üretmekten ibarettir. Nasıl ki travesti aynı anda hem üst-kadın hem anti-kadın ise, Warhol'un sanatı da hem üst-kapitalizm hem anti-kapitalizm sanatıdır. Bir yandan Warhol'un sanatı, kullanılan malzeme ve onu gerçekleştirmek için harcanan emeğe göre ekonomik değeri abartılı derecede orantısız olan bir üst-metadır; öte yandan, onun kapitalist endüstrinin ürünleriyle aynı malzeme ve biçimleri kullanması, kapitalist endüstriyi kendi alanında –spekülatif kazanç ve sömürü– alaya alır. Demek ki, travesti

bir yandan her sınırın ötesinde dişiliği yüceltir, öte yandan yeterince dişi olmadığı için kadını alttan alta paylar. Her iki durumda da, olası tek bir söylem vardır: Travesti için dişilik söylemi, postmodern sanat için modern kapitalizm söylemi; ne var ki, aynı zamanda, bu ikisi, dişilik ve kapitalist toplum ufkunu suçlama amacını güderler. Kaldı ki, travestilik Warhol'u derinden büyülemiştir: Yapımını üstlendiği *Başkaldıran Kadınlar* filminde, başroldeki üç kadın karakteri üç travesti oynamıştır!

Bununla birlikte, 1960'lı yıllara ve 1970'lerin bir kısmına damgasını vuran karşı-kültür döneminde olanlardan farklı olarak, postmodernizm, suçlamasını götürebileceği herhangi bir mahkeme olmadığını çok iyi bilir. Tam tersine, bir yargılama gerekiyorsa, sanık postmodernizmin ta kendisidir! Postmodernizm, haksızlığa uğradığını kanıtlamak durumunda değildir; tam tersine, dolandırıcılık suçlamasına karşı kendini savunmak zorundadır. Lyotard, en önemli kitabı *Uyuşmazlık*'i,⁸ tam da mağdur edildiğini kanıtlayamayan kurbanın durumunu düşünmeye ayırmıştır. Uyuşmazlık (*dissensus/différend*), davacının, davasını kanıtlarıyla ortaya koyacak araçlardan yoksun olması, bu yüzden de kurbanına dönüşmesidir. Aslında, bir anlaşmazlık, davanın iki tarafına uygulanabilen tek bir kural var olmadığı zaman, çözümsüz bir uyuşmazlığa dönüşür. Postmodernin moderne açtığı davada, postmodernin iddiası bir paradoksla sonuçlanır: Yineleme ile taklidi, modernitenin tipik yenilik mantığını bozan yeni bir şey diye sunmak, Lyotard'ın tam da teknik "uyuşmazlık" terimiyle tanımladığı mantıksal çatışmaya düşmek anlamına gelir. Uyuşmazlığın paradoksal mantığını postmodern sorununu kapsayacak şekilde genişleterek, şu alternatif formüle etmek isterim: Ya postmodern gerçekten yeni bir şey sunmakta, dolayısıyla modernin mantığını devam ettirmektedir, ki o zaman herhangi bir suçlamada

bulunamaz; ya da postmodern yeni hiçbir şey sunmamakta, dolayısıyla modernin devam ettirmektedir, ki o zaman onunla suç ortağıdır. Her iki durumda da, postmodern bir aldatmacadır: İlk durumda, gerçek kimliğini (yani, modern olduğunu) söylemediği için, ikinci durumda olmadığı bir şey (yani, yeni) olduğunu söylediği için. İkilemin ilk şıkkı “masum bir gizleme” biçimi olarak da haklı gösterilemez, çünkü postmodern modern karşısında saldırgan ve küçümseyici bir tavır sergiler!

Warhol’u, kendi davasını geçerli kılmanın olanaksızlığıyla karşı karşıya kalan bir kurban gibi görmek kışkırtıcı görünebilir, özellikle onun kültür alanında kusursuz ekonomik ve dünyevi başarı örneğini temsil ettiğini düşünürsek! Gene de, Warhol’da, kendisinin de gizlemediği acınacak bir yan vardır: Kitabının bir yerinde, ünlülerin yeni başkenti Roma’da çok sayıda büyük *star*’ı biraraya getiren sosyetik büyük “Etkinlik”i kaçırmaktan duyduğu kaygıyı anlatır. Bu sayfalar, onun sanatsal projesi üzerine dokunaklı ve acınası bir ışık düşürür.⁹ Sanatçı bize, birlikte fotoğraf çektirmek için yeryüzünün kodamanlarının peşinden koşan bir zavallı gibi görünür. Elbette, bu tutum, söz konusu kişilerin fotoğrafları üzerinde oynayıp onları altın pahasına satmak gibi bir amaç taşıdığından işlevsel olmakla birlikte, gerçek *dandy*’lerin, Brummel ve Baudelaire gibi özgür ruhların yolundan fersah fersah uzaktır.

Cinsellik, Acı ve Genetik

Warhol’un postmodern travestiliğine, sanatın cinsellikten ve meşruluktan arındırılması eşlik eder: Bu yaklaşım, gerek cinsel deneyimin gerek sanatsal deneyimin farklılığını ve ötekiliğini gölgeler. Her ikisi de, uzlaşmacı bir estetizm ve duyarlılık içinde, duyguyu küntleştiren tüketici bir süsle-

me içinde sulandırılır. Warhol, modernist avangarda enerji veren gerilimden uzaktır; ne var ki, modern sanat hareketine karakteristik özelliğini veren o tanımama-tanıma diyalektiğinin dışına çıkmayı başaramaz. Warhol'a göre, yeni sanat, gerçekleştiği an asla yeni değildir; üretilmesinin üzerinden on yıl geçmeden asla yeni haline gelmez. Warhol, bir kez daha dışına çıkamadığı bir uyumsuzluğun, bir çatışkının tutsağıdır.

Postmodernizmden sonraki kültürel ve sanatsal olaylar, sanatı yeniden cinselleştirmeye ve yeniden değerlendirmeye yönelir. Bu olaylara, Gerçek'in sanat içinde sökün etmesi damgasını vurur; sanatçıların dikkatini çeken, Gerçek'in acımasız özü, onun en travmatik ve tekinsiz çekirdeğidir. Postmodernizm, cinsellik ve acı karşısında bir anestezi ve narkoz etkisi oluşturmuştu. Şimdi, cinsel farklılık ve acının bertaraf edilemezliği, haklarına yeniden sahip çıkıyorlar: Örneğin, Barbara Kruger, Cindy Sherman ya da Jana Sterback'ın yapıtları bu yönde ilerliyor. Kaldı ki Warhol, çok daha önce, SCUM'ın (*Society for Cutting Up Men*: Erkek Doğrama Cemiyeti) kurucusu Valerie Solanas 1968'de hayatına kastettiğinde, bu gerçekle dramatik biçimde karşılaşmıştı. Sanatı yeniden meşrulaştırmanın bedensel acı deneyiminden geçmesi gerektiği fikri, "aşırı beden" performansları adı verilen gösterilerde örtük olarak yer alır. Bu gösterilerle, artık postmodernle hiçbir ilgisi olmayan bir sorunsal başlar.

Demek ki, cinsellik ile acı, postmodern için büyük birer meydan okuma oluşturur. Ama yalnızca bunlar değil. Postmoderne üçüncü bir meydan okuma, çokkültürlülükten gelir; çokkültürlülük, postmoderni emperyalist bir kültür politikasıyla suç ortaklığı yaptığı gerekçesiyle eleştirir. Warhol, bu suçlamaya özellikle uygundur, çünkü Amerikan kültür endüstrisine dünya çapında bir egemenlik işlevi atfeder. Warhol'un Karayip asıllı ressam Jean-Michel Basquiat'yla

1983'te başlayan işbirliği dikkatle incelenmeyi hak eder (bu işbirliği, Julian Schnabel'in yönettiği ve David Bowie'nin olağanüstü bir yorumla Warhol'u canlandırdığı *Basquiat* filmine esin kaynağı olmuştur). Basquiat'nın neo-primitivizminin postmodernizmle nasıl bağdaşabildiği, oldukça ilginç bir sorudur: Bir yandan, bu üslup gerçekten de tarihsel avangard akımlarda derin kökleri olan ve postmodernin soğukluğuna alternatif oluşturan dirimselci yönelimler içeriyor gibidir; öte yandan, neo-primitivizm de, modern duyarlılığın önemli bir yönünün tekrarı gibi görülebilir. Warhol ile Basquiat arasındaki işbirliği de, çözümsüz bir ikileme yol açar. Bu ikilemden çıkmanın tek yolu, daha önce postmodernin yürüttüğü eleştiriden çok daha açık ve radikal bir modernite eleştirisidir.

Temel sorun, Batı geleneği ile Batı dışı kültürler arasında olası bir buluşmadır; ama böyle bir uyum, Batı uygarlığının antik köklerinin antropolojik bir yaklaşımla ele alınmasına bağlıdır: bu uygarlığın Afrika ve Asya kültürleriyle derin bağlarını gün ışığına çıkaracak bir yaklaşımla. İmdi, dinler tarihi, klasik dünya antropolojisi (ve etnofelsefe) bu yolda ne kadar mesafe kat etmiş olursa olsun, figüratif sanat alanında Batı kültür endüstrisinde hüküm sürene alternatif bir duyarlığa aracılık edecek *neo-antik* (ama neo-klasik değil) bir eğilimin kendini nasıl kabul ettirebileceğini görmek henüz mümkün değil. Bununla ilgili en önemli öneriler belki de *rock* müziğinin gelişiminden geliyor – Basquiat'nın her şeyden önce bir müzisyen olduğunu önemle hatırlatmak isterim! Aslında, *world music* ile *rock*'ı karıştırdığımızda, postmodern uyuşmazlığın neo-antik bir çözümünü görebiliriz.

Sonuç olarak, postmodernin üç sorunu vardır: cinsellik, acı ve genetik. Bu üç öge de, verili bir şey olarak, üzerinde işlem yapılabilen, ama bir yana bırakılamayan bedene gönderme yapar. Postmodernizm, fizyolojiyle çatışır. Postmoder-

nizm, simülasyon ve mimesisi vurgularken, fizyolojik eğilim, bütün kavramlaştırılamazlığı ve anlaşılamazlığı içinde “şey olma” üzerinde durur. Artık postmodern olmayan bir kültür bağlamında yaşıyoruz.

Şimdi, postmodernizmin, yadsıma (*Verleugnung*) tutumu takındığı çok önemli bir sorunla karşılaşıyoruz: değer sorunu. Aslında, postmodernizm bir yandan, kültür ürünleri arasında bir değer farkı olduğu gerçeğini yadsır; öte yandan bir “kalan”ın, bir artı ve bir eksinin, sonucu sıfır olan bir matematik işlemiyle yok edilemeyen bir şeylerin var olduğunun bilincindedir. Bilindiği gibi, Freud ayrıcalıklı fetişizm örneği temelinde yadsıma kavramını geliştirmiştir. Baudrillard’a¹⁰ göre de, fetişizm kategorisi, Warhol olgusunu açıklamaya en uygun kategori olsa gerektir: Warhol’la birlikte, sanatın değerine duyulan batıl inanç, inancın yerini almıştır.

Mesenlerini, düşünmeye ayrılan vaktin de belirli bir değerinin olduğuna ikna etmeye çalışan Leonardo da Vinci’nin aksine, Warhol yalnızca üretim yaptığı sürenin bedelini almak istediğini belirtir. Böylece, üretim zamanına abartılı bir değer atfederek, sonuçta yapıtlarının ekonomik değerinin belirlenmesinde kendi önemini sıfırlar! Önemli olan, dolaımsız fikirdir, tam da yapıtta fetişleştirilen kavramdır.

Bütün bunlar bizi Joseph Kosuth’un sonucuna (felsefeyi kavramsal sanatın izlediğine) götürebilirdi. Gerçekten de, bu konuyla ilgili olarak, Lyotard¹¹ üzülmekle şu gözlemde bulunur: Başarının zaman kazanmak olduğu bir dünyada, düşünmenin tek ama düzeltilmesi olanaksız bir kusuru vardır: zaman kaybettirmek! Postmodern durumda önemli olan, tanıtımını yaparak kitabı sunmadır; bu tanıtım, kitaptan önce gelir ve kitabı adeta işlevsiz hale getirir, onu çok çabuk eski bir mala dönüştürür! Felsefe, onu sanat karşısında bir küçümsenme ve aşağılanma konumuna koyan bu durumdan nasıl kurtarılabilir? Medyada ölçsüz üretimle ve çılgınca

her yerde kendini göstererek mi? Felsefi “sanat kitapları” üretme yoluyla mı? Felsefi bir video ve sinema sanatı yaratma yoluyla mı?

Lyotard’ın yanıtı farklıdır: Bir sanat ya da düşünce yapısının değeri, onun gelecek üretme kapasitesine bağlıdır. En özlü şekilde söylemek gerekirse: Sanat yapıtı *arriver* üzerine bahse girer! Bu sözcük, “meydana gelme”yi, “ulaşma”yı, “hedefe ulaşma”yı içerir. Peki, Marcuse yerine Mao’yu ya da Lyotard yerine Liz Taylor’ı yüceltmeyi yeğleyen kişi için hâlâ bir *arriver* olasılığı var mıdır?

Notlar

- 1 David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1990). [Türkçesi: *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran (İstanbul: Metis, 7. basım 2014)]
- 2 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979). [Türkçesi: *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan (İstanbul: Bilgesu Yayıncılık, 2013)]
- 3 Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985* (Paris: Galilée, 1986).
- 4 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* (New York: Harcourt Brace, 1975). [Türkçesi: *Andy Warhol Felsefesi (A’dan B’ye ve Gerisin Geriye)*, çev. Elif Gökteke (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011)]
- 5 Linda Hutcheon, *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony* (Londra-New York: Routledge, 1994).
- 6 Fredric Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism”, *New Left Review*, Sayı 146 (1984).
- 7 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* (Frankfurt: Suhrkamp, 1983).
- 8 Jean-François Lyotard, *Le différend* (Paris: Minuit, 1983).
- 9 Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*.
- 10 Jean Baudrillard, *Le Complot de l’art* (Paris: Sens & Tonka, 1997). [Türkçesi: *Sanat Komplosu*, çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 1. baskı 2010)]
- 11 Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*.

Felsefi Bir Sinemaya Doğru

Görsel Bir Felsefe mi?

Sinema ile felsefe arasındaki ilişki sorunu, alttan alta bütün sinema tarihini kuşatır: Gerçekten de, sinemanın başlangıcından itibaren, son derece incelikli felsefi sorular ir-
delenmiştir; örnek vermek gerekirse: gerçeklik ile gerçekli-
ğin yeniden üretimi arasındaki ilişki; sinema aracının biliş-
sel potansiyeli, soyut fikirlerin temsil edilebilirliği; kolek-
tif imgeler dağarcığının seyirlik niteliği; filmin duygu, dav-
ranış ve deneyimleri tanımaya getirdiği katkı. Keza, sine-
ma temel olarak anlatsal mıdır, yoksa temel olarak belge-
sel midir sorusu çevresindeki tartışma sinemanın başlangı-
cına uzanır. Birinci tez, halkın desteğinin yanı sıra kuram-
sal düşüncede de azımsanmayacak kadar destek görmüş ol-
makla birlikte, sanırım felsefi bir sinema yaratmaya yönelik
bir yaklaşımın belgesel film üzerine çalışmalarından yola çık-
masına pek de itiraz edilemez. Mimetik sinemanın anlatsal
sinemaya herhangi bir üstünlüğü olduğunu öne sürmeden
de, şu kaçınılmaz görünüyor: Felsefe deneyimini sinemayla

birleştirmek isteyen kişinin karşılaştığı sorunların, belgesel (tarihsel, antropolojik, sosyolojik, arkeolojik, psikanalitik, vb.) sinemanın karşılaştığı sorunlarla belli bir bağı vardır. Belgeseli tanımlamak güç olsa da, felsefi sinema hiç olmazsa şu yönüyle belgeselin amacını yerine getirir: “kendinden önceki ya da kendinden bağımsız bir şeyin, sinemanınkilerden farklı bilişsel araçlarla yaklaşılabilecek bir şeyin varlığına tanıklık” etme.¹ Buna karşılık, felsefeden yola çıkarak sinemaya yaratıcı bir bakışla yaklaşan kişinin soruları, farklıdır: Gerçekten felsefi bir film yapmak mümkün müdür? Yani, salt didaktik, nasihat verici ya da propagandacı olmayan, kendisi görece özerk bir felsefe yapıtı oluşturan bir film yapılabilir mi? Felsefe deneyimi, yalnızca dil aracılığıyla eklemelendirilen bir şey midir, yoksa dil ile imgeler, sesler, eylemler, yerler dünyası arasında karşılıklı bağlar oluşturmak mümkün müdür? Dilsel düşüncenin yanı sıra bir görsel, sessel, törensel, uzamsal düşünce var mıdır? Yoksa Chris Marker’ın yapıtıyla ilgili olarak provokatif bir dille belirtildiği gibi, “sözcükler [...] imgelerin sahip olmadığı bir anlama [mı] sahiptirler”?² Sinema, yazıyı, görmeyi, işitmeyi, olay ve uzamsallığı içerip koordine edecek bütünsel bir felsefi yapıt yaratabilir mi?

Bu sorular, biri felsefi öteki sinemaya ait iki sorunsalın örtüşmesinden kaynaklanmasalar, gereksiz olurlardı. Bir yandan, felsefe giderek daha çok, sinemanın yöntemlerini andıran betimleyici yöntemler kullanmaktadır: Örneğin, Gilles Deleuze’ün Barok’u konu alan kitabı *Kıvrım*,³ sinemaya aktarılmasını adeta teşvik eden metaforlarla doludur. Öte yandan, sinemanın kendisi, en düşünsel ve bilinçli tezahürlerinde, imgenin özerkliği üzerine kuşkular ortaya koyar ve gündelik dilden farklı bir konumu olan bir dilin müdahalesini teşvik eder: Örneğin, Wim Wenders’in *Lizbon Hikâyesi* (1994) filminin konusu, imgenin yetersizliği deneyimidir.

Görölmemiş İmgeler Kütüphanesi

Wenders'in Lizbon üzerine bir belgesel olarak başladığı ve aynı zamanda sinemanın yüzüncü yıldönüm kutlamalarına katkısı olan filmi, bir tür görsel felsefeye giriş niteliği taşır. Wenders'in çıkış noktası, sinema imgesi krizinin saptanmasıdır: Artık büyük bir esneklik ile ileri teknolojiyi birleştiren video karşısında direnemeyen sinema, televizyonun yeniliklerini, *home video*'yu ve reklamı birleştiren bir yapıdan bütünüyle farklı bir yapısı olan görsel bir ürün yaratabileceği konusundaki güvenini yitirmiştir. Ayırt etme, şaşıırma ve büyülenme kapasitemizi aşındırıp küntleştiren imgeler çöplüğünün oluşturduğu çığların altında kalıyoruz: "Görüntü budalaları" haline geldik. İmgeler, "indirimli satışta". Görsel sonucun, özü itibarıyla, ellerinde bir kamera olan gençlerin elde ettiklerinden farklı bir şey olduğunu algılamıyorsa, Lizbon üzerine bir belgesel çekmenin anlamı ne? Ne var ki, sinema yalnızca görüntü değil, aynı zamanda sestir: İmdi, *Lizbon Hikâyesi*'nin büyüü, tam da işitmeye dayanır. Bir senaryoyu işitme değildir bu; olay örgüsü en aza indirilmiştir. Anlatı yönünün önemini en aza indirme, görsel felsefenin çıkış noktasıdır. Wenders'in filmi, özünü *başka* bir sözden alır: tarihin, şiirin, şarkı ve felsefenin sözünden. Her şeyden önce, tarihin: Avrupa Birliği'yle birlikte, Lizbon marjinal şehirden büyük şehre, ikincil yerden tam anlamıyla özellikli bir yere dönüşür. Şiire gelince: Filmin kahramanı büyük bir kavrayışla bize Pessoa'nın yapıtından uzun bölümler okur. Aslına bakılırsa, filmde bununla karşılaştırılabilecek hiçbir imge yoktur. Wenders'in resimden değil, şiirden medet umması manidardır! Sonra şarkı, müzik, sesli görünüm: Madredeus grubunun performansı olmasa film neye benzerdi acaba? Şunu da soralım kendimize: Madredeus gerçek değil, hayal ürünü olsa ne değışirdi? Veya grubu bizzat görmeden,

sadece müziklerini duysaydık? Buna karşılık, filmin kahramanı, ses mühendisi Philip Winter, gerçekten var olsaydı? Ve Winter oyuncu değil de, film müziğinin bestecisi olsaydı? Bu sorular, günümüzde belli bir ilgi uyandırmak isteyen bir kültür ürününün hangi gerçeklik etkileri ile kurmaca etkiler örgüsüne dayanması gerektiğini anlamamızı sağlıyor; daha temel olarak, hiçbir yapıtın artık kendi biçimi içinde kapalı kalma iddiasında olamayacağını da anlamamızı sağlıyorlar. Yapıt, her yandan taşıyor ve bizim onunla ilgili algımızı değiştiren bir dizi dışsal bütünleştirmeyi tahrik ediyor. Son olarak felsefe: Büyük Portekizli yönetmen Manoel de Oliveira beyazperdede belirip, bize filmin, hemen geçen bir ânın varlığının güvencesi olduğunu açıkladığında, sinemanın yüz yıllık tarihinden sonra belgeselcilik çizgisinin en sonunda anlatsal çizgiye üstün geldiği izlenimini ediniyoruz.

Ama Wenders'in filminin daha büyük bir tutkusu var. Bu tutku, filmin kahramanının kaldığı odanın duvarında karşımıza çıkan sözde eksiksiz olarak formüle edilmiş: "*Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!*" ("Ah, her yerdeki herkes olamamak!"). Bu haykırış, iki şekilde yorumlanabilir: Bir yandan, psikozun temel bir özelliğini ortaya koyar, öte yandan dünya karşısında kozmik bir tutumu açığa vurur. Bireysel kimliğin reddi, her şey olabilmek için hiçbir şey ve hiç kimse haline gelme, başkasının duyumsamasıyla tam özdeşleşme noktasına taşınan mimetizm, mest edici, heyecan verici, hatta baş döndürücü deneyimler olmanın ötesinde dünya ve gerçeklik üzerine bilgi edinmenin güçlü araçlarıdır ve bunlar, bir yandan deliliğin son derece tedirgin edici yönlerini derinden anlamamızı sağlar, öte yandan insanı bir kimliğin tutsağı olmanın verdiği üzüntü ve umutsuzluktan kurtarırlar. Ama psikotik yönün ve her şey olmayı isteme şeklindeki kozmik yönün ötesinde, birebir sinematografik olan ve Wenders'in filminin örgüsünü de oluşturan üçüncü bir yön

vardır. Gerçekten de film, Lizbon üzerine bir film çekerken gerçekliğin temsili olarak sinema imgesinin konumu üzerine kuşku ve tereddüde kapılan bir yönetmenin öyküsünü anlatır. Bunun üzerine yönetmen bir deneye girer: Şehrin görüntülerini, kameranın vizörüne bakmadan çeker, kendini aynı zamanda geri dönüşsüz bir “şehir sürüklenişi”ne bırakır. Deney, bu imgelerin, temsil ettikleri şeyle daha temel bir ilişkileri olduğu varsayımına dayanır: “Görülmeyen bir imge, dünyayla tam bir uyum içindedir!” Ama bunlar, seyirci tarafından bile görülemezler! Bir tanıklık, bir anıt, bir fetiş –temsil ettiğiyle aynı nitelikte olan “şey”– oluştururlar. Şehir ile sinema görüntüsü arasında artık temsil ya da mimesis yoktur, tastamam bir özdeşlik vardır: Kameraman ile seyirci birlikte gözden yiter, nesne ile görüntüsünün insan bakışı tarafından bozulmadan birleşmelerine imkân tanırırlar. Lizbon üzerine yegâne “gerçek” belgesel, “görülmemiş imgeler kütüphanesi” olur, bu da çağımızın görüntü budalalarının çöplük görüntülerine radikal bir alternatif oluştururdu.

Yatay İşbirlikçileri Cezalandırmak Doğru mu?

Özerk kavramsal anlamlarından ötürü dikkate alınmayı hak eden imgeler var mıdır? *Gösteri Toplumu* (1967) kitabının yazarı ve aynı adlı filmin (1973) yönetmeni Guy Debord, bundan kuşku duyar. Aslında, Debord’un filmi, özü itibarıyla, metnin bir tasviridir: Bir ses kitaptan bölümler okurken, beyazperdeden John Ford, Nicholas Ray, Joseph von Sternberg, Orson Welles gibi sanatçıların ve adı bilinmeyen bir dizi sinemacının filmlerinden alınmış sekanslar geçer, bunlar haber filmleri ve reklam imgeleriyle iç içe verilir. Dolayısıyla, özü itibarıyla film, ana temasını kuramsal dilin oluşturduğu bir montaj yapıtı olup,⁴ temel bir sorunu gündeme getirir: Seçtiğimiz görüntüler yerine başka filmlerden görün-

tüler koysaydık, sonuç çok farklı olur muydu? Debord belgesel görüntüler kullandığında da, bunlar görsel özgüllüklerinden çok, simgesel değerleri açısından önemlidirler: Sözgelimi, Beatles yerine Rolling Stones, Marilyn Monroe yerine Brigitte Bardot gösterilse, hiçbir şey değişmeyecektir. Bu yüzden, filmde şu izlenimi ediniriz: İster yazılı olsun ister sözlü, kuramsal dil mutlak önceliğe sahiptir. İmge ise, açıklama ya da propaganda değeri olan ikincil ve yardımcı bir şeydir.

Kaderin cilvesine bakın ki, Brigitte Cornand'ın yönetmenliğini yaptığı *Guy Debord, Sanatı ve Dönemi* (1994) belgeselinin bakış açısı bunun tersi sonuçlara ulaşacaktı: Televizyon malzemesinden (haberler, kültürel etkinlik haberleri vb.) görüntülerle oluşturulan bu belgesel, son yılların en tedirginlik verici ve rahatsız edici sekanslarından bazılarını içerir; örnek vermek gerekirse: Bir depremin ardından bir batıklığın yuttuğu Güney Amerikalı kız çocuğunun son anlarının kaydı, keza Somalililerin Afrika'ya gönderilen BM askerleriyle cinsel ilişkide bulunmakla suçladıkları Somalili bir kadını linç etme girişimlerinin çekimi. Bu iki sekansta, sinemanın belgesel yönü doruk noktasına ulaşır: Son derece trajik sahneler, meydana geldikleri an, kameraman kişisel bir yorum ya da hükümle araya girmeden, kamerayla yakalanmıştır. Hatta canlı çekim sırasındaki ses bize, annesine seslenen kız çocuğunun yürek burkan vedaasını ve Somalili kadının giysilerinin çıkarılmasına eşlik eden bağırışları duyurur. Bu görüntüler, en doğrudan ve en etkili şekilde kuramsal sorunları beraberinde getirir: Bu tür trajik olayları oldukları anda çekmeye olanak sağlayan modern teknoloji, niçin kurbanlara pratik bir yardım ulaştıramıyor?

Somalili kızın durumu daha da karmaşıktır. Gerçekten de, filmde onun BM jipinden indirildiğini, jipin çevresini tehditler savuran bir kalabalığın kuşattığını görürüz. As-

kerler bunun, onları ilgilendiren bir durum olmadığını, Somalililerin kendi aralarında halletmeleri gereken bir mesele olduğunu düşünüyor gibidirler. Askerlerin bu tutumu, akka Pontius Pilatus'u getiriyor, ama burada ağırlaştırıcı bir etmen daha var: Linçin nedeni bizzat askerler. Elbette, askerler bir barış misyonu için, Somalililerin kendi aralarında çözemedikleri bir meseleyi çözmek için Somali'deler! Ama kamusal olaylar ile özel olaylar arasında, askerî olaylar ile cinsel olaylar arasında büyük fark var! Somalili kızı savunsalar, askerler çok ciddi bir tehlikeyi göze almış olurlardı; kaldı ki sonuçta bu kız, kendi özgür iradesiyle, karşılaşacağı riskleri önceden bilerek onlara gelmiş! Film, bize başka pek çok şey gösteriyor: her şeyden önce, kızın yeniden jipe binme girişimini, bir askerin onu geri çevirişini, kıza zulmedenlerin (örneğin, sapanla attığı taşla kıızı vurmaya çalışan çocuğun, kıızı takip edip ona rahat vermeyen, recm törenini yöneten adamın ya da kıızı değneklerle döven başka birçok kişinin) yüzünü ve eylemlerini. Kızın koşarak, oradan geçen bir arabadan yardım almaya çalışması, arabadakilerin korkup onu reddetmesi son derece dokunaklı: Yakalanıp vahşice giysileri çıkarıldığında, yumruklar, tokatlar, tekmeler sağanağı arasında kızın sutyeninin lastiğinin çekildiğini görürüz; sonra yarı çıplak kız bir sıçrayışta bir karpuz arabasına yaklaşmayı (bir linç sırasında karpuz dilimlerinin belirebileceğini aklınıza getirir miydiniz hiç?) ve kendini savunacak bir bıçağı ele geçirmeyi başarır. Ne var ki, tam o anda, biri kızın giysisinin alt kısmını yırtar: Örtünme girişimi, kızın sonunda gerçekten elinde olan bıçak üzerinde yoğunlaşmasını engeller. Bu arada biri, kıızı, parlıtlı bıçağı sallayan elinin dirseğinden yakalar. Bu noktada, tamamen çıplak kalan kızın güzelliği, bıçağının göz kamaştırıcı yüzeyi denli ışıltılı görünür: Yaklaşık on karede, zavallı kıızı erotizmin en üst derecedeki imgelerinin katına, sanat ve edebiyatın Yudit, Lucre-

tia ve Penthesilealar'ının yanına yükselten bir görüntü gerçekteleşir. Genel kargaşa içinde, kız sıyrılıp karpuz arabasının altına girer: Sekansın son görüntüsünde, bıçağı ele geçirmek için cebelleşen eller görülür.

Her şey elli saniye sürmüş, duyarlı ve eğitilmiş seyircileri çok büyük bir huzursuzluğa sürüklemek için yeterli olmuştur. Elbette, diye düşünür seyirci, yaşananlar korkunç; gene de, burada yalnızca dinsel yön, yani zina yapan kadınların cezalandırılması söz konusu değil, daha da önemlisi, siyasal yön: düşmanla işbirliği. BM askerleri, hiç kuşkusuz İslamcı köktencilik tarafından düşman olarak algılanmaktadır. İslam köktenciligi, haklı ya da haksız olarak (aydın seyirci bu konuda görüş bildirmez), varlığını sürdürebilmesinin, Batı yaşam tarzından hiç etkilenmeme becerisine bağlı olduğunu varsayar. Bu yüzden, Batı'nın seraplarına kapılan kendi kadınlarının düşmana yardım etmelerini her tür yöntemle başvurarak engellemelidir. Elbette, öldürmek biraz aşırı bir yöntemdir; ama düşmanla yatan kadınları soyup sokaklarda çıplak taşımak, Direniş'in de yaptığı bir şeydir (Fransa'yla ilgili olarak, olayların belgelendiği fotoğraflar mevcuttur; bu fotoğraflardan, Somali'dekine benzer bir "tören yöneticisi"nin bulunduğu sonucu çıkarılabilir).⁵ O dönemde bu kadınlar, alaycı bir ifadeyle "yatay işbirlikçiler" olarak adlandırılıyordu ve büyük bir ihtimalle, bu muamelenin, erkek cinsinden bir haine uygulanacak muameleden daha nazik ve yüce gönüllü olduğu düşünülüyordu.

Demek ki, gösterilen sahne kendi içinde hainler için ölüm cezasını öngören savaş mantığının bir parçasını oluşturur. Bununla birlikte, sahnenin filme çekilmiş olmasında, bazıları için onu tahammül edilmez kılan bir şeyler vardır. Niçin? Rahatsızlığı açıklayan, biri bilişsel, diğeri etik nitelikli iki neden var. İkisi de, seyircinin benzeri sahnelerle empati yoluyla özdeşleşmesiyle ilgili: İlki, entelektüel ve bilişsel

yönüyle, ikincisi duyarlılık ve duygu yönüyle ilgili. Hiç kuşkusuz bu iki neden, video ve sinema karşısında eleştirel olmayan saf bir tutumu kolaylaştırıyor: sanki video ile sinema gerçekliğin aynasıymış gibi. Bu çekimde, yansıtılan olayların gerçekliğine kuşku düşürebilecek öğeler görmüyorum. Gene de, sahneyi az çok kayıtsızca seyreden asker görüntüsü, montaj yoluyla eklenmiş olabilir. Elbette, olaylar ne kadar gerçekçi, doğal, öngörülemez biçimde çekilirse, seyircinin aktarılanlara kayıtsız şartsız inanması yönündeki talep de o kadar artar: Görüntü, her tür eleştirel tutumu ortadan kaldıran, “hukuki sorunlar” a oranla “fiilî sorunlar” ı yücelten, çürütülmesi olanaksız bir kanıt sağlar. Bu açıdan, bu tür bir sinemanın, felsefi bir ruhun ortaya çıkmasını desteklediği söylenemez. Rahatsızlığın ikinci nedeni, seyircilerin getirdiği, bir idamın infazını seyredenlerin heyecanını andıran heyecanla ilgilidir (üstelik burada mutlak sorumsuzluk gibi ağırlaştırıcı bir etmen söz konusudur). Bu yüzden seyirci, ahlaken, gerçek suçluların durumundan daha ikircikli bir durum içinde bulur kendini.

Dolayısıyla, sorun, benzeri bir sekansın kullanımıyla ilgilidir. Bunu, Wenders’in sözünü ettiği “görülmemiş imgeler kütüphanesi” ne mi koymalıyız? Televizyon programı *Blob*’un yapımcıları belli ki aksi görüşte: Bu sahneyi ve onun ardından, erotik filmlerde oynayan bir kadın oyuncunun striptiz gösterisinden görüntüleri gösterdiler. Bu yolla, sahnenin entelektüel sorunsallığı ve duygusal tonu, bütün görüntülerin birbirlerinin yerini alabileceğini düşünen Debord’unkine benzer bir varsayım uyarınca, tamamen sıfırlanmış olmaktadır. Kimileri ise, Somalili kızın linç edilme girişimine ait görüntüleri, striptiz görüntüleriyle aynı görmemiştir,⁶ bence de aynı oldukları söylenemez. Naif bir “içerik” farkı gerekçesinden ötürü değil, doğrudan sinematografik gerekçelerden ötürü. Gerçekten de, o elli saniyede

kameraman, sinemanın, başlangıcından beri gerçekleştirmeye çalıştığı bir amacı tam olarak gerçekleştirir: Benzersiz bir olayı, olduğu an belgelemek ve kendi de, sinemasal bir olgu olarak, benzersiz bir olay haline gelmek.

İkonkırıcı Undinizm

Wenders'e göre imgeler satılık ve Debord'a göre birbirleriyle yer değiştirebilir iken, imgeden tamamen arındırılmış, yalnızca sese dayalı bir film çekmeyi başarmış biri var: Derek Jarman'dan ve son filmi *Mavi*'den (1993) söz ediyoruz. Bununla birlikte, radyo için değil sinema için yapılmış bir yapıt söz konusu. Filmin başından sonuna dek, beyazperdeye kesintisiz olarak mavi rengi yansıtılır. Ses ise, müziğin eşlik ettiği bir tür şiir günlüğü olup, ölümcül AIDS hastası Jarman, bu günlüğe giderek ilerleyen görme kaybını ve hızla kötüleşen sağlık koşullarını kaydeder. Tam anlamıyla belgesel bir film olan *Mavi*, yaşam ile sinema, hastalık ile sanat özdeşleşmesi üzerine kuruludur ve kâh ironik kâh yürek burkucu bölümlerle doludur; gene de film, salt bir ıstırapın tutanağı gibi değil, bir yapıt gibi değerlendirilmeyi talep eder. Son yıllarda, görsel antropoloji bağlamında, yönetmenin müdahalesi ne kadar azsa, çekimi bilimsel olarak o kadar ilginç bulma eğilimi yaygınlık kazandı.⁷ Böylece, saf bir tutuma düşme riskiyle karşı karşıya kalınıyor: Bilimcilik ile doğallığı birleştirerek, kayıt cihazında ya da kamerada hiçbir dolayım olmadan gerçekliğin bütün çıplaklığıyla aktarılabileceğini hayal eden bir saflık bu. Oysa Jarman'ın filmi, tam da etkileyici özyaşamöyküsellik niteliğinden ötürü, en kişisel ve en öznel iç dökmenin bile, gene de bir filmde (bir kitapta olduğu gibi) hep bir *staged authenticity* (kurgulanmış sahicilik), bir gerçeklik efekti olduğunu gösterir. Ama bu, yapıtın sınırı değildir; aksine, onun büyüklüğüdür. Önemli olan, doğ-

rudanlığı içinde belgelenmiş olan ölme değildir; Jarman'ın kendi ölümünden üretmeyi başardığı şeydir. Varsayalım ki, Jarman ölmemiş olsun; hatta hasta bile olmasın ve bütün film hayal gücünün bir ürünü olsun: bir belgesel değil, kurmaca bir film. Bir şey değişir miydi? Kanımca, değişirdi. O durumda, Jarman'ın bir AIDS hastasının hissettiklerini zihninde nasıl canlandırdığını görürdük, Jarman'ın kendi hastalığından ürettiği şeyi değil. Kısacası, Mavi ile, hem kurmacadan hem tutanaktan farklı olan, gerek düş gücüne gerek yaşanmış hayata göre merkezsiz olan (ikisiyle de ilişki içinde olsa bile) bir bölgede dururuz.

Mavi, son derece bütünlüklü bir filmidir; dünyanın büyük çeşitliliğini çok küçük kendiliklere indirgeme şeklinde ki felsefi tutumu tam olarak yerine getirir. Bu durumda başlık, deneyimin hem gerçek hem mecazi yönlerini birleştirir: Görüşün puslanması ve aşamalı görme kaybı (bu seyirciye hem söylenir hem gösterilip kabul ettirilir); Jarman'ın imgeleminde merkezî bir yer işgal eden denizin rengi; sanatçının içine gömüldüğü depresyon ve keder hali (*blue* [mavi] sözcüğünün, Amerikan kültüründeki *blues* sözüne de kaynaklık eden mecazi anlamı geçerlidir burada) ve son olarak, hastalığın kaynağı olan ve bir yazgı oluşturduğu için bağlı kalınan norm dışı cinsel deneyimler ufku (*blue movie*, pornografik film demektir). Görüntülerin kaldırılması, engin bir yaşama duygusu, haz ilkesinin ötesi, sapkın cinsellik: "Mavi deneyimi"nin dört boyutu bunlardır. Uzun bir gelenek, bizi tasvir yasağı ile pederşahi tektanrılı dinselilik arasında sıkı bir bağ kurmaya alıştırdı: Tanrı'nın mutlak aşkınlığına, kutsal tasvirlerin yapılması yasağı eşlik eder. Oysa Jarman'daki tasvirsizliğin, bambaşka kuramsal ve duygusal temelleri vardır; bu tutum, belirsiz bir varlığın, ilksel okyanusun, büyük Uroborik ananın içinde,⁸ bireysel varoluşumuza göre zihinde önce ve sonra olarak canlandırılan dışıl bir arketipin

içinde bireysel kimlik ve biçimin yitirilmesinin bir sonucudur. Büyük cinsellik psikoloğu Henry Havelock Ellis, “undinizm” terimiyle, üretral erotizmde suların çekiciliğini tanımlamıştır.⁹ Gerçekten de, Jarman’ın duyarlılığı, Ellis’in terimini devşirdiği kaynağa –Friedrich de la Motte-Fouqué’nin romantik öyküsü *Undine*’ye– çok yakın görünmektedir. *Mavi*’de olduğu gibi bu öyküde de, cinsellik, suyun çağrısı ve ölüm, geçmişteki aşkın silinmez iziyle birleşir.

Sağırılık ve Yabancılaşma

Görüntüler yerine sözcükleri çıkarsaydık, sinemanın, tarihinin ilk evresinde bildiği koşula, sessiz sinemaya geri dönmüş olurduk. Bu, salt regresif bir işlem olurdu. Oysa, Nicolas Philibert’in filmi *Sağırılar Ülkesi* (1992), yeni ufukların keşfine doğru ilerler: *Sağırılar Ülkesi*, meramlarını sesli dillerin yerini alan işaret dili sistemiyle anlatan doğuştan sağır insanların durumu üzerine bir belgeseldir. Buna karşılık, kanımca, filmin özünü sesli kültür ile sağır kültür arasındaki karşıtlık oluşturmaz; bu karşıtlık, tıpkı işaret dili öğretmeninin belirttiği gibi, ikincisi lehine de çözülebilirdi. Olağanüstü bir anlatım becerisine sahip bir kişi olan öğretmen, işaretlerle şunu söyler: “Eşim de ben de sağırız, elbette sağır bir evladımız olmasını yeğledik, oysa kızımız çok iyi işitiyor... gene de onu seviyoruz!” Burada söz konusu olan, bir özü bir yeteneğe, bir kusuru bir değere dönüştürmekten çok, yalnızca engellilik deneyimi aracılığıyla yaşanabilecek bir yola girmeyi denemektir. Philibert, bize sessiz dünyaya doğru bir regresyonu önermez, sessizlik ile sözün birbirini güçlendirdiği bir ufka açılmayı önerir.

Diderot, *Sağırılar ve Dilsizler Üzerine Mektup*’unda, yaşlılığında sağır olan yazar Lesage’ın, yapıtlarının tiyatro temsillerine eskisi gibi gittiğini anlatır: Lesage, oyuncularını işitmez

olduğunda, yapıtlarını da temsillerini de çok daha iyi değerlendirmeye başladığını söylüyormuş.¹⁰ Kısacası, öyle görünüyor ki, özü itibarıyla felsefi olan “dışarıdan bir bakış”ın –gereksinmelere ve arzulara yabancı, dışsal bir bakış açısının– edinilmesi, iştme yoksunluğunu telafi ediyor. Siegfried Kracauer’ın bu yabancılaşmada sinemanın özünü görmesi rastlantı değildir – sinema, gündelik yaşama alternatif bir deneyime açılan kapıymış gibi.¹¹ Belki de sinema, sıradan felsefe dilinin ancak büyük güçlüklerle aktarabildiği şeyi verebilir bize: Kişiden arındırılmış ve askıda bir duyumsama, ya da Wittgenstein’in sözleriyle söylemek gerekirse, “renkli ve yoğun bir *epokhé*”.¹²

Notlar

- 1 Roberto Nepoti, *Storia del documentario* (Bologna: Patron, 1988).
- 2 Ivelise Perniola, “Le parole hanno un senso...”, *Bianco e Nero*, LXI, Sayı 1-2 (Ocak-Nisan 2000).
- 3 Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque* (Paris: Minuit, 1991). [Türkçesi: Kıvrım: *Leibniz ve Barok*, çev. Hakan Yücefer (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2007)].
- 4 Filmin senaryosu şu kitapta yer alıyor: Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes* (Paris: Champ Libre, 1978).
- 5 Kristine Stiles, “Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma”, *Lusitania*, Sayı 6 (1994).
- 6 Tiziana Villani, “Linciaggi”, *La Balena bianca*, Sayı 6 (1993).
- 7 Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visiva* (Milano: Unicopli, 1993).
- 8 Erich Neumann, *Die Grosse Mutter* (Zürich: Rhein, 1956).
- 9 “Undinism”, *Studies in the Psychology of Sex*, cilt 3 içinde (1936).
- 10 Denis Diderot, “Lettre sur les sourds et muets” (1749), *Diderot Studies*, VII (Cenevre: Droz, 1965).
- 11 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1960). [Türkçesi: *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, çev. Özge Çelik (İstanbul: Metis Yayınları, 2015)].
- 12 Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie* (Oxford: Blackwell, 1980 [ölümünden sonra]).

Üçüncü Sanat Sistemi

Aura'sız Sanat, Kuramsız Eleştiri

Yeni sanat eleştirisi dünyasında, günümüz sanatının kuramsız olabileceği görüşü yaygındır. Dolayısıyla, sanat eleştirmenin görevi, hoşuna giden sanatçılara bir nevi not düşmekle ve onların reklamını-tanıtımını yapmakla sınırlı olmalı, artık eleştirmen, bırakın estetik meselelerini, poetika ve sanat tarihi meselelerine bile müdahale etmemelidir. Bu görüş, 20. yüzyılın ikinci yarısındaki sanat eleştirisinin önemli bir bölümünün tutarsızlık ve lafazanlığına anlaşılabilir bir tepki olarak değerlendirilebilir (birçok genç bu tür eleştiriyle çetin bir kavga içindedir). Oysa bu görüş, kökleri 1990'lı yılların sanat eğilimlerine uzanan daha derin sezgilere dayanır; “insan-sonrası” ve benzeri kavramların da gösterdiği gibi, bu eğilimlerin karakteristik özelliği şu olsa gerektir: var olanın bütünüyle bastırılması, yalnızca kuramsal da olsa her tür aşkınlıktan uzak bir ultra-natüralizm, tiksinti ve zilletin kuşattığı bir duyarlılık. O halde, belli ki yeni sanat eleştirisi, halka insan-sonrası sanatçıları açıklayacak

yerde, onlarla bir rekabet ilişkisi içine girmeyi istemekte; ne var ki, onların mesajlarından tahrik ve ihlal aşırılığını değil, yapıtların yavanlığını, sıradanlığını ve *budalalığını* almaktadır. Kaldı ki, son zamanlarda sanat eleştirisi de, yeni müzik, sinema ve edebiyat eleştirisinin izinden giderek, bu kurum karşısı yönelime katılıyor. Bu yönelimin en paradoksal yanı şu: Var olanı bastırmak, bu eleştirel yaklaşımları sanatçılar üzerinde hüküm vermekten hiç de uzak tutmamaktadır. Aksine, bu tür eleştiri, bütünüyle yersiz ve yüzeysel pek çok değerlendirme, kanı ve ret içerir. Bununla birlikte, daha dikkatlice bakıldığında görülür ki bu, eleştirmenin kendisi için sanatçı özgürlüğü talep etmesinden kaynaklanmaz; daha çok, kişisel ve özel beğenisini dile getiren amatörün tutumundan kaynaklanır. “Bundan hoşlanıyorum”, “Şundan hoşlanmıyorum”... Çoğu zaman, değerlendirme bunun ötesine gitmez.

Sanatın İnanılrlılığı ve Sanatçının Biricikliği Üzerine

Benjamin’in “Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı”¹ adlı yazısı, günümüz plastik sanatları açısından kuramın önemini irdelemek için çok önemli bir referans noktası oluşturur. Bilindiği gibi, Benjamin’in yazısı, karakteristik özelliğini *aura*’nın oluşturduğu geleneksel sanat yapıtı sistemi ile, yapıtın teknik kopyalanabilirliğinin başlattığı tamamıyla dünyevileşmiş ve büyüsünü yitirmiş sistem arasındaki karşıtlığa dayanır: İlki, benzersiz ve kalıcı bir nesneye atfedilen ve alımlayıcıya göre bir uzaklık ilişkisi üzerine kurulu bir estetik deneyimi harekete geçiren kültürel değere (*aura*’ya) dayanır; ikinci sistem ise, yapıta yalnızca serimleme değeri verir ve halkla bir yakınlık ilişkisini başlatır. Benjamin, “bu iki sistemde sanatsal değerin oluşumunda

kuramsal dolayımın rolü nedir?” sorusu üzerinde durmaz. Bununla birlikte, ikinci sistemin imlediği kitleselleştirmeden, bu sistemin kurama ihtiyacının olmadığını çıkarsamak yanlış olur. Hiç kuşkusuz Benjamin, her tür popülist sonuca uzaktır; ona göre böyle bir sonuç, “kurtuluşunu, kitlelere söz hakkı tanımakta gören” faşizme oldukça yakın olur.² Teknik kopyanabilirlik çağında, öyle görünüyor ki kuramın temel görevi, daha çok sanatı dünyevileşmiş ve büyüsünden arınmış bir bakışla değerlendirmektir. Bu yüzden, bir yandan kuram geriye, *aura*’ya doğru dönemez; ama öte yandan, kendini baskı altına alıp, ampirik ve dolaysız yoldan neyin sanat olup neyin olmadığını belirlemeyi de halka bırakamaz.

1960’lı yıllardan sonra plastik sanatların seyrini göz önünde bulunduralım: Benjamin’in çerçevesini belirlediği yoldan oldukça farklı bir yol izlemiş gibi görünüyor. Aslında Benjamin, *aura*’nın yok oluşu ile, yapıtın sahicilik ölçütünün ortadan kalkması ve yazarın bir tür teknik operatöre dönüşmesi arasında bağlantı kurar. İmdi, sanatın bu üç ögesi –*aura*, yapıt ve yazar– beklenmedik dönüşümler geçirmiştir. Sanat deneyiminde dinsel boyuta benzer aşkın bir boyutun varlığını sürdürmesi açısından bakıldığında, dünyevileşmenin gerçekten meydana geldiği kuşkuyla karşılanabilir. Üç figür –peygamber, inananlar ve rahip– üzerine kurulu dinsel paradigma, bunlara karşılık gelen üç figür –sanatçı, izleyici kitlesi ve uzman– üzerine kurulu sanatsal paradigmayı açıklamaya uygun görülmüştür.³ Ayrıca, sanatsal nesnenin varlığını sürdürmesi için, bu nesnenin gündelik yaşam nesnelerinden farkını belirlememizi sağlayacak bir “inanç” tutumu zorunlu addedilmiştir.⁴ Yapıtın sahihliği ilkesine gelince, bu yönün olağanüstü derecede güçlendiği kuşkusuzdur. Gerçekten, “hazır-nesne”de olduğu gibi, bir sanat nesnesi, kulanıma yönelik bir nesneden ne kadar ayırt edilemez olmuşsa, benzersizliğini, yinelenemezliğini ve kültürel otoritenin

damgasını taşıdığını belgeleyip garanti etmek o kadar şart olur. Son olarak sanatçı, 18. yüzyıldan bu yana estetik deneyimin dayandığı evrensellik ilkelerini bile geçersizleştiren benzersiz bir bireyselleşme içine girmiştir: Teklilik ve onun en ihlalci tezahürleri, günümüz sanatının yegâne değer ölçütü haline gelmiştir.

Aura'nın ve Teknik Kopyalamanın Ötesinde

Bununla birlikte, *aura* sistemi ile teknik kopyalanabilirlik sistemi arasındaki karşıtlığı değerlendirmekle yetinirsek, Benjamin'in yazısına hakkını vermemiş; onun en önemli kuramsal katkısını –*üçüncü bir sanat ve estetik deneyimi sistemi*'nin belirlenmesiyle bağlantılı katkısını– göz ardı etmiş oluruz. Bu üçüncü sistemin karakteristik özelliği, şeyleşme, fetişizm ve daha genel olarak, Benjamin'in “inorganik cinsel çekiciliği” diye tanımladığı olgudur. Ne geleneksel anlamda dinsel, ne terimin işlevsel anlamıyla teknolojik olan; fetişizm biçimi altında dinsel deneyim patolojisinden pay aldığı kadar, canlı-olmayanın canlanması biçimi altında teknolojik imgelemden de pay alan çağdaş sanatın dinamiğini, nihayet, öteki ikisine indirgenemez ve onlardan farklı olan bu üçüncü boyut perspektifinden anlayabiliriz. Benjamin, sinema çekiminde örtük biçimde var olan oyuncu ile araç, insan ile şey arasındaki karışıklığın altını çizdiğinde ya da sinema oyuncusunun performansında yalnızca onun emeğinin değil, aynı zamanda bedeninin, teninin, saçlarının, kalbinin ve böbreklerinin şeyleştirilmesini gördüğünde, bu üçüncü boyuta gönderme yapar. İmdi, bu maddesellik ile soyutluk karışımının en uç tezahürlerinin bulunduğu yer tam da çağdaş sanattır. Gerçekten de, çağdaş sanatta, sanatçının kişiliği sanatsal ürünün değerini güvence altına alan bir markaya dönüştürülür. Sanatsal ürünün biçimsel

özellikleri önemini yitirir, hatta tıpkı kavramsal sanatta olduğu gibi, onların yerini bir fikir bile alabilir.

Çağdaş sanatın gerçekten benzersiz bir yönü şudur: Güzeminden arındırılması, yani onu destekleyen ekonomik ve kurumsal düzeneklerin açığa vurulması ne kadar radikal olsa da, şimdiye kadar bu, onun kültürel inanılabilirliğini çok az riske sokmuş, ticari değerini ve sosyete gözündeki inanılabilirliğini ise hiç riske sokmamıştır. Gerçek şu ki, sanatın *aura*'sını kaldıran, yalnızca Benjamin'den Debord'a, Castoriadis'ten Baudrillard'a devrimci düşünce olmamıştır; bu ifşa sürecinde, bizzat sanatçıların (Duchamp'dan Warhol'a, Fontana'dan Boltanski'ye, Christo'dan Beuys'a) çok daha fazla payı vardır: Onlar, düşünürlerinki denli radikal bir emek ortaya koymuşlardır.

Modern Paradigma ve Çağdaş Paradigma

Fransız sanatı sosyoloğu Nathalie Heinich'in, yakın bir geçmişte, kapsamlı kitabı *Çağdaş Sanatın Üçlü Oyunu*'nda⁵ ortaya koyduğu gibi, çağdaş sanatın gelişiminin tamamı, sınırların ihlali olarak ve kendi alanını olağanüstü derecede genişletme süreci olarak yorumlanabilir. Sınırları bu şekilde aşma, bir normsuzluk olarak değil, karmaşık bir meydan okuma ve skandal stratejisi olarak anlaşılmalıdır ve belli ki, koleksiyon nesneleri olarak anlaşılan sanatsal ürünlerden çok, iletişim ve enformasyon ekonomisi kapsamına girmektedir. Heinich'in getirdiği modern/çağdaş paradigma ayrımı, bu konuyu anlamamıza katkı sağlayabilir. Bu ayrıma göre, modern paradigmadaki sanatsal değer kaynağı sanattır ve onun dışındaki her şey yapıtın içsel değerine eklenir. Çağdaş paradigmadaki sanatsal değer, yalnızca bir vesile, bir mazeret ya da bir geçiş noktası konumundaki bir nesneden yola çıkarak belirlenen bağlantılar –söylemler, eylemler, ağ-

lar, durumlar ve duyu izlenimleri– bütününde yatar. İmdi, modern paradigmanın, giriş bölümünde “sanat yapıtları sanatı” olarak işaret ettiğim şeyle yüzde yüz örtüştüğüne hiç kuşku yoktur. Buna karşılık, çağdaş paradigmanın medyatik dirimselcilikle özdeşleştirilmesi çok daha belirsizdir. Nathalie Heinich, “çağdaş paradigma”yla daha çok, sanat yapıtları sanatı ile sanatsal iletişim arasında kalan bir ara durumu kasteder. Bu durumda, kamusal sanat kurumları (yani, büyük müzeler ve uluslararası sergiler), her iki alanda –yapıtların değerlendirilmesi ile medyatik etkinlik alanında– iş görerek birincil bir rol oynar. Aslında, geçmişten farklı olarak, kurum ile ihlalcı medyatik sanatçı arasında, “çağdaş sanat oyunu”nun üçüncü unsuru olan kamunun aleyhine bir uzlaşıya varılmıştır. Başka bir deyişle, geçmişte kurum, kamunun bakış açısını paylaşırken ve avangard sanatın ihlalcı eylemlerini eleştirirken, bugün kurum ihlalcı sanatçıyı destekleyip öne çıkarmayı daha uygun görmektedir, çünkü skandal ona, reklam ve medyada yer alma yoluyla, kamunun geleneksel beğenilerine bağlı kalarak elde edebileceğinden çok daha büyük bir kâr getirmektedir. Böylece, doğrudan kurumlarla bağlantılı bir avangard sanat doğmuştur; bu sanat kimi zaman, özel galeriler ve koleksiyonlardan elde edilen piyasa fiyatından daha yüksek piyasa fiyatlarına ulaşmayı başarmıştır. Yeni ihlalcı sanatçının ayrıcalıklı müşterisi, modern paradigmadaki gibi tüccar ya da ileri görüşlü koleksiyoncu değil, kurumun kendisidir! Sanatsal yenilik ile halk arasındaki kopuş aşırı derecede artmış ve gerçekten çözümsüz bir uyuşmazlık noktasına ulaşmıştır. Halk, oyunun kurallarını hiç bilmeden bir satranç oyununu seyreden seyirciye benzetilebilir: Bu seyirci, satranç masası üzerindeki taşların yerini sırayla değiştiren iki kişi görür. Bununla birlikte, aynı zamanda, sanatsal yeniliğin kurumca kabul edilmesi, onun ihlal etkisini yok eder ve bütün sanat sistemini sa-

dece ehlinin anladığı bir oyuna dönüştürür. Nathalie Heini-
ch'in haklı olarak belirttiği gibi, hâlâ tedirginlik duyabilecek
olanlar, bu oyunda yer almazlar!

Yalnızca kamuda değil, sanatçıların ve aracılarn (eleştir-
menler, küratörler, sanat kuramcıları) büyük bölümünde de
derin bir hoşnutsuzluk yaratan bu durumdan nasıl çıkılabil-
rir? Öncelikle, ihlalin kendi başına bir tür etkili muhalefet
oluşturduğu fikrini bir yana bırakmak gerekir. 19. yüzyılın
ikinci yarısından bugüne dek, modern sanatın karakteristik
özellığı kural tanımama olmuş ve artık bu özelliğın muha-
liflik işlevi tamamıyla tükenmiştir. Yadsıdığı şey baz alına-
rak belirlenen bir muhalefet, çok önceleri, Nietzsche'ye ken-
di farklılığının özerkliğını kabul ettirmekten aciz, salt geri-
ci bir tutum olarak görünmüştü. Nietzsche, *İnsanca, Pek İn-
sanca*'nın "Gezgin ve Gölgesi" başlıklı ikinci kısmındaki son
aforizmada, bu tutumu "zincir hastalığı" olarak tanımlamış-
tı. Günümüz sanatı, hâlâ bu hastalıktan çekiyor ve tam ola-
rak sağlığına kavuşmuş değil. Bu zincirler, "ahlaksal, dinsel
ve metafizik fikirlerin yol açtığı ağır ve aynı zamanda makul
hatalar"dır.⁶ Sanatı, *aura*'sından soyarak gizeminden arın-
dırmak yeterli değildir: Sanatın *aura*'sı, tam da dünyaya kı-
yasla sanat yapıtının farklılığını düşündüğümüz metafizik,
ahlaki ve dinsel tarzı oluşturur. Ne var ki, Benjamin'in tek-
nik kopyalanabilirliğin doğuşuyla bağlantılandığı bu gi-
zemden arındırma, sonuçta sanatı en önemsiz gerçeklikle
aynı düzeye koyar, onu bir eğlence ve eğitici bir seyirlik ko-
numuna indirger. Bu yüzden, Gianni Vattimo, çok etkili bir
biçimde, "maske düşürmenin maskesini düşürme" yoluyla
gizemden arındırma sürecini tamamlamanın önemini vur-
gulamıştır.⁷ Gerçekten de, gizemden arındırmanın, artık sa-
nat, felsefe ve daha genel olarak insan bilimleri gibi simge-
sel etkinliklerin görelı özerkliğını korumaya ihtiyacı olma-
yan bir toplumun talepleri açısından işlevsel olduğu ortaya

çıkarması. Bu yüzden gizemden arındırma, simgesel etkinlikleri yürütenleri “üretim sisteminin memurları”na dönüştürme, “onları toplumsal üretim ve örgütlenmenin talepleriyle doğrudan bir referans bağı içinde eşitleme” eğilimi gösterir.⁸ Bu açıdan, *insan-sonrası*’nın *aura*’sız sanatı ve bu sanatı destekleyen kuramsız eleştirisi, bu sürecin kayda değer bir biçimde hızlandırılmasını getirecektir. Dolayısıyla sanatın sınırlarının aşılması, hiç de ilerici bir hareket olmayacak, tersine sanatçının, eleştirmenin ve küratörün her tür özerkliğini elinden alma amacını güdecek, onları gerçeklik düzlemine, yani ekonomik yapıtımlara doğrudan bağımlılığa taşıyacaktır. Bu açıdan, sanat yapıtlarının *aura*’sının ve simgesel dünyaların özerkliğinin yeniden savunulması, bugün bir toplumsal muhalefet anlamı edinecektir, çünkü sermayenin bütünsel ve doğrudan egemenliği karşısında son savunmayı oluşturacaktır. Buna karşılık, paradoksal olarak, kültürel dolayım-lara karşı çıkıp iletişimin ve serimlemenin kendiliğindenliği lehine çaba gösterenler, ilerici niyetlerine rağmen, simgesel dünyaların tasfiyesi sürecini hızlandırmaktan başka bir şey yapmayacaklardır.

Şu bir gerçek ki, Heinrich’in betimlediği ve günümüz sanatının büyük kurumlarının önemli bir bölümünün bağlı olduğu “çağdaş paradigma”, hiç de gizemden arındırmanın ve maske düşürmenin yolundan gitmemekte, hiper bir gizemleştirmeyi desteklemektedir. Bu paradigma, bir yandan sanatçının biricikliğini abartırken, öte yandan onun kişiliğinin bütün içeriğini bertaraf eder; bir yandan halkın beğenisine yapıtlar sunarken, öte yandan kendi reklamını yapmaya yönelik, sanatla hiçbir ilgisi olmayan ilkesiz stratejilere göre yol alır. Başka bir deyişle, sanatçı, eleştirmen, sanat kuramcısı, son derece karanlık durumlarla hesaplaşmak zorundadır: Sinizmden, ticari çıkarlar ve kişisel rekabetlerden oluşan bir karışımın, doğru bir mesleki uygulamayı engelledi-

ği durumlardır bunlar. Bu durumlar karşısında, *aura*'yı gelenekçi bir anlayışla savunma da, maske düşürme ve aşırı ihlal yolu da, sonuçta yenilmeye mahkûmdur. Aslında, “çağdaş paradigma”, *aura*'yı yadsımaz, ama sanat piyasasının değil, enformasyon piyasasının stratejileri aracılığıyla tanıttığı bazı sanatçıların imzasına biçtiği abartılı ekonomik değerlerle onu gizemleştirir; ihlali de yadsımaz, ama onu işlevsiz hale getirir, çünkü ihlali sahiplenip kendi lehine çevirir.

Sanatın ve Felsefenin Kahramanca-İronik Rolü

Bütün bunlara rağmen, sanatın “çağdaş paradigma”sı, çağdaş kültürün en heyecan verici yönleri arasına yerleştirilme-
lidir – tam da ekonomik, estetik ve iletişimsel yönlerin bu oldukça tutarsız karışımı nedeniyle. Bu olgu üzerine düşünmek, Nathalie Heinich’in olağanüstü kitabı *Ce que l’art fait à la sociologie*'de⁹ savunduğu üzere, yalnızca sosyoloji açısından değil, belki daha da çok felsefe açısından yararlıdır. Gerçekten de, sosyoloji için sanat –en azından Heinich'e göre– sosyolojiyi kendi araştırma araçlarını rafineleştirmeye zorlayan bir inceleme nesnesinden ibaretken, felsefe için sanat, çok daha yakın bir şeydir, çünkü biriciklik, indirgenemezlik, özgünlük ve kanonların ihlali üzerine kurulan, sanat dünyasının üzerinde yükseldiği benzersizlik sisteminden felsefe de pay alır. Örneğin, bir felsefe yapıtını yalnızca standart bir düzeyi tutturduğu için “iyi” saymak güçtür; aslında, ona böyle bir nitelik atfetmek, onu niteliksiz addetmek, yani felsefi üretimde vazgeçilmez kabul edilen yenilik ve yaratıcılık koşullarından yoksun saymak demektir. O yüzden, “felsefi kariyer” ifadesi, “sanatsal kariyer” kadar indirgeyici gelir kulağa, çünkü tanımı gereği istisnai olma buyruğunun biçim verdiği şeyin standartlaştırılmasını ima eder. Heinich'in keskin bir kavrayışla belirttiği gibi, sanat uğraşı, bürokratik

bir kariyerin tam karşısıdır: Bürokratik kariyer, kişisel olmayan araçlar (kuralları uygulama) aracılığıyla kişisel amaçlara (terfi) ulaşmayı hedeflerken; sanatçı (filozof gibi), kişisel araçlar (kendi benzersizliğini koruma ve geliştirme) aracılığıyla kişisel olmayan amaçlara (bir evrensellik iddiası özelliği taşıyan deneyim ufukları açma) ulaşmayı hedefler.

Artık önerilemeyecek bir fikir varsa, o da organik sanatçı ya da düşünür fikridir: yani, kendi inanılrlığını yalnızca bir topluluğun fikirlerini ve hissetme tarzını dile getirmekten alan bir yenilik üreticisi fikri. Aslında, bu fikir de bugün ulus, din, sınıf, cinsiyet ya da başka herhangi bir veri üzerine kurulu, tekil bir kimlikle donanmış bir topluluğun var olduğunu varsayar. Kültürel Çalışmalar denen disiplinin içinde bile, kültür ve değer kavramlarının birbiriyle çatıştığını gözlemlemek ilginçtir. Gerçekten de, kültür (ya da altkültür) kavramı, son tahlilde, saflık, bütünlük ve toplumsal dirimsellik ilkelerini temel alan gelenekçi ve muhafazakâr türden normatif bir varsayıma bağlı gibi görünmektedir.¹⁰ Buna karşılık, sanat ve felsefe bağlamında değer edinme, kanonları ihlal eden seçim ve stratejilerin teşviki anlamına gelecektir: Burada, yalnızca onları anlayacak bilgi ve donanımına sahip bulunan, bundan ötürü, belirli ilgi alanlarını paylaşan özerk bir toplumsal grup şeklinde örgütlenme eğilimi gösterecek olanların anlayabileceği seçim ve stratejiler söz konusudur.¹¹

Öte yandan, sanat ve felsefenin ürettikleri, en baştan beri kendileri için, ister potansiyel ister fiilî olsun, evrensel bir tanınma talep ederler; bu yüzden, önceki modellere göre yenilik asla çok fazla olmamalıdır, aksi takdirde bunun bedeli, aşırılık ve erişilmezliğe düşme olur. Bu yüzden, sanatçı ile filozof, kendilerini “kahramanca-ironik”¹² bir rol içinde görme eğilimi gösterirler: Bu, bir yandan, toplumsal olarak egemen olan karşısında bir meydan okuma ögesi içerir; ama

öte yandan da, ihlal içinde kendini tüketip yok edemez, aksi takdirde bunun bedeli, geçmişle ilgili olarak Nietzsche'nin "zincir hastalığı" şeklinde tanımladığı bağımlılık hali içinde kalmak olacaktır.

Yanıtlanması kolay olmayan soru, bu "kahramanca-ironik" rolün bugün filozof için mi, sanatçı için mi daha uygun olduğudur. Aslında sanatçı, "çağdaş paradigma"nın belirsizlik ve tutarsızlıklarına, geleneksel *aura*'nın ve teknik bütünden arınmışlığın ötesinde yer alan şu *üçüncü sanat ve estetik deneyimi sistemi*'ne erişemeyecek kadar çok bulaşmıştır. Bu yüzden, paradoksal olarak, bugün sanat filozofu, yapıtlar kültürünün tutsağı olmadan değer biçme ve dolayimsız bir aktarımın gerçekçi kabalıklarının kurbanı olmadan iletişimde bulunma konusunda, sanatçıdan daha donanımlı görünmektedir.

Büyüklik, Geçerlilik, Taviz

Elbette, günümüzde hem sanatın hem felsefenin *sınanmaya*, yani küçük sanat çevresinin ve felsefe kurumunun dışındaki durumlarla yüzleşmeye ihtiyacı var. Onları "zincir hastalığı"ndan, yani eskiyi ihya ve ihlal etme hastalığından kurtaracak yeni yücelik biçimlerine erişme olanağı, bu sınamaya bağlıdır. Sınanmanın karakteristik özelliği, şeylerle yüzleşmedir: Luc Boltanski ile Laurent Thévenot'un *De la justification. Les économies de la grandeur*'de belirttikleri gibi, kişi, nesne ve eylemlerin değeri, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır¹³ ve değer ne yalnızca benzersizlik, ne yapıt, ne iletişim üzerinde odaklandığı *üçüncü sanat sistemi*, tam da bu karşılıklı ilişkinin keşfinden doğar.

Bu, Boltanski ile Thévenot'un çok önemli bir katkıda bulundukları *büyüklik* kavramının bütünsel olarak yeniden gözden geçirilmesini gerektirir. İlk olarak, metafizikteki bü-

yüklük fikrini bir yana bırakmak gerekir; bu fikre göre, büyüklük yalnızca bir kişi, bir nesne ya da bir eylemin içsel özelliği üzerine kurulur. *Aura* kuramı tam da ortak dünyaların varlığını hesaba katmayan bu birinci büyüklük kavramı içinde yer alır. Oysa, büyüklük kavramı, tarihsel deneyim içinde belirlenen siyasal bağlamların çoğulluğuna referansla düşünülmelidir; bu yüzden, mutlak bir büyüklük değil, *çesitli siyasal büyüklük biçimleri* vardır. Boltanski ile Thévenot, altı dünyaya karşılık gelen altı büyüklük biçimi belirler ve bunların özelliklerini, onları ilk olarak kuramlaştıran yazarları irdeleyerek ayrıntılı şekilde incelerler: esinli şehir (Augustinus), evcil şehir (Bossuet), görüşler şehri (Hobbes), sivil şehir (Rousseau), ticari şehir (Smith) ve sanayi şehri (Saint-Simon).

Büyüklük kavramını bu şekilde belirli dünyalara ve somut durumlara bağlamak, metafiziğin karşıtı tehlikeyi, yani her büyüklüğün ardında bir sefillik, her sefilliğin ardında bir güç istemi gören nihilist göreciliği önleme olanağı sağlar. Bu perspektif, sık sık “çıkar” kavramına başvursa da, gene de genel bir büyüklük fikri çerçevesinde tekil bireyin dürtülerini feda etmesini imleyen ekonomik alana ait değildir. Boltanski ile Thévenot’ya göre, uç noktaya götürülen sekülerleşme ve büyüden arınma, özyıkımla sonuçlanır: İnsanın her türlü siyasal bağımlı koparır, onu “artık başkalarıyla uzlaşma kaygısı gütmeyen bir kişisel tatmin” aramaya,¹⁴ yani “çocuk olma mutluluğunun tadını çıkarma”¹⁵ arayışına doğru geriye götürür. Demek ki, nihilizm, bir tür çocukluktur. Gerçekten de, herhangi bir genelliğe, yani “davranışların rasyonel olup olmadığının sınırlanabileceği”, “gerekçelen-dirme zorunluluğuna tabi bir evren”e henüz girmemiş olanlar, çocuklardır.¹⁶

Boltanski ile Thévenot’nun, (sanat ile felsefe uğraşının içinde yer aldığı) esin dünyasının hiçbir biçimde öteki dün-

yalara bağımlı kılınamayacak siyasal bir anlamının olduğunu kabul etmeleri önemlidir. Başka bir deyişle, sanat ve felsefe uğraşı, özel birer mesele değildirler: “Varlıkların *tekil-likleriyle* değerlendirildiği ve en genel olanın en *özgün* olduğu dünyada, büyükler hem benzersiz hem evrenseldirler”.¹⁷ Heinrich, bu yönü daha da geliştirmiştir: Ona göre, şimdiye kadar sosyal bilimler, birer üretim ve eylem etkeni olarak tekilliğin ve biricikliğin önemini teslim etmemişlerdir; sosyal bilimler, indirgeyici ölçütleri benimsemiş, toplumsal olanın tekil olan karşısındaki üstünlüğünü veri olarak kabul etmişlerdir: Toplumsala indirgeme, olgusal bir yargı değil, bir değer yargısıdır. Normatif değil betimleyici olduklarını iddia eden sosyoloji gibi disiplinlerin, bu önyargıların kurbanı olmaları saçmadır. Mesele, hiçbir biçimde benzersizliğin ontolojik anlamını yeniden değerlendirmek değil, faillerin ortaya koyduğu saikleri ciddiye alarak “değerlerin oluşumunun gözlemine koyulmak”tır.¹⁸ Otoriter ve dogmatik biçimde toplumsalın önceliğini dayatmak yerine, özlerin analizinden temsillerin analizine geçerek, “eylem sistemlerinin ve aksiyolojik sistemlerin çoğulluğunu ortaya koymak”¹⁹ gerekir. Başka bir deyişle, önemli olan, özgünlük gerçekten var mı, yoksa bir yanılsama mı, bunu bilmek değil; özgünlüğün hangi işlemler aracılığıyla kurulduğunu, korunduğunu ve yok olduğunu bilmektir.

Organik ve üniter bir şey olarak toplum kavrayışı, sosyolojik bir mittir; Boltanski ile Thévenot’un saptadıkları değişik dünyaların, kendi aralarında derin farklılıkları vardır. Kuramcının görevi, bütünsel ve senteze dayalı uyumlaştırma modelleri önermek değildir. Bu modeller (ki estetik, onların tasarımında düş gücünü kullanmıştır), insanların etki-leşim halinde oldukları somut durumları saklarlar. Öte yandan, her bir dünyayı belirli bir grupta kopmaz biçimde özdeşleştirme hatasına da düşmemeliyiz: “Her kişi, birbirin-

den ayrı dünyalara bağılı durumlarla her gün yüzleşmek, onları tanıyabilmek, onlara uyum sağlayabileceğini göstermek zorundadır”.²⁰ Ama bu uyum sağlama, iki şekilde gerçekleşebilir: *Anlaşma* yoluyla ya da *taviz* yoluyla. Yalnızca ikinci durumda, tavizde, ortak bir yarar arayışı göz önünde bulundurulur. Buna karşılık *anlaşma*, koşullara bağılı bir uzlaşma olup, iki tarafın sözbirliğiyle bağlantılıdır, meşruluktan yoksundur ve evrenselleştirilemez. Bir anlaşmanın temelini oluşturan karşılıklı ödünler, tartışma konusu kişi, şey ya da eylemlerin büyüklüğü üzerine farklı değerlendirmelerin dayandığı gerekçelere bakmaksızın, uyuşmazlığa son vermeyi amaçlar. Yalnızca *taviz*’de, anlaşma arayışı, ihtilafli tarafları konjonktürel koşulları aşıp kendi söz, davranış ve eylemleri için bir *gerekçelendirme* formüle etmeye götürür. Demek ki, *gerekçelendirme* olmadan hiçbir büyüklük, hiçbir anlaşma mümkün değildir.

Eğer bu iddialı sosyolojik kuramın ışığında, sanatın “çağdaş paradigma”sı meselesi üzerine düşünülürse, bu paradigmanın *tavizlere* değil, çoğunlukla *anlaşmalara* dayandığı hemen fark edilir. Esin dünyasından, ticaret dünyasından ve görüşler dünyasından gelen talepler, çoğu kez hangi ilkelere ayakta tuttuğu belli olmayan anlaşmalarda buluşurlar. Bütün bunlar, yalnızca halkın değil, birçok sanatçı, eleştirmen ve uzmanın da yönünü şaşırtmasına yol açar ve sonunda sanatı olası her tür büyüklüğün dışına yerleştirmeye götürür. Gene de, gönderme yaptığımız sosyolojik çalışmalar, gizemleştirme ve aşırı övgü olanağını sınırlar. Gerçekten de bu çalışmalar, “sanatsal değerler” adını verdiğimiz sorunu, somut ve özgül durumları dikkate alarak gündeme taşırlar. İçinde yer aldıkları yönelim çizgisi, değer edinme ve değer kaybetme dinamiklerini yakından inceleme eğilimi gösterir; böylece, değerlere yönelik (sanat felsefesinin tipik özelliği olan) aşırı soyut ya da (sanat sosyolojisinin tipik özelli-

ği olan) fazlaca yüzeysel ve dışsal bir yaklaşımın getirdiği sınırlar aşılmış olur. Aynı zamanda bu çizgi, geleneksel estetiğe göre önemli bir kavramsal yenilikte de kendini gösteren derin bir dönüşümü beraberinde getirir: Yargının yerini gerekçelendirme, dehanın yerini uzmanlık, beğenin yerini büyüklüğe duyulan hayranlık alır. Üçüncü sanat sisteminde, birçok yapay karşıtlık da ortadan kalkma eğilimi gösterir: Sanatçı ve eleştirmenlerin, küratör ve kuramcılarının tek bir mücadelede buluştukları koşullar oluşmaktadır.

Notlar

- 1 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit", *Gesammelte Schriften* içinde (1936) (Frankfurt: Suhrkamp, 1972). [Türkçesi: "Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Yapıtı", çev. Mustafa Tüzel, *Sanat-Siyaset* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları SanatHayat dizisi, 1. basım 2008)]
- 2 Benjamin, "Das Kunstwerk", "Sonsöz".
- 3 Pierre Bourdieu, "Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber", *Archives Européennes de Sociologie*, XII (1971), Sayı 1.
- 4 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992).
- 5 Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain* (Paris: Minuit, 1998).
- 6 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches* (1879), *Sämtliche Werke* içinde (Berlin: Gruyter, 1967-). [Türkçesi: *İnsanca, Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2012)].
- 7 Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione* (Milano: Bompiani, 1974).
- 8 Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, s. 141.
- 9 Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Paris: Minuit, 1998).
- 10 John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford: Clarendon Press, 1995) s. 10-11.
- 11 Frow, *Cultural Studies*, s. 131 vd.
- 12 Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, s. 140.
- 13 Luc Boltanski ve Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur* (Paris: Gallimard, 1991).
- 14 A.g.e., s. 414.

- 15 *A.g.e.*, s. 413.
- 16 *A.g.e.*, s. 290.
- 17 *A.g.e.*, s. 201-202.
- 18 Heinich, *Ce que l'art fait*, s. 21.
- 19 *A.g.e.*, s. 24.
- 20 Boltanski ve Thévenot, *De la justification*, s. 266.

Sanat ve Kalan

Felsefe ve... Öteki Sanatlar

Felsefe kitaplarından oluşan yeni bir Alman dizisinin, dik-kati hak eden bir başlığı var. Başlık şöyle: *Philosophie... und andere Künste* (Felsefe... ve Öteki Sanatlar). Aslında bu başlık, felsefe ve daha özgül olarak estetik dünyasında belirme-ye başlayan yeni bir eğilimi özetliyor. Bu eğilime göre, felsefe etkinliği, bilimden çok güzel sanatlara yakındır. İmdi, felsefe metninin, edebiyat metnine benzer bir okumanın nesnesi olabileceği fikri elbette yeni değildir; hermeneutik, postyapısalcılık ve yapısöküm, bu yolu kat etmiş ve keşfetmişler, tarihyazım araştırması ve metin irdelemesi yöntemlerini belirleyici şekilde genişletip yenilemişlerdir. Gene de, bu bağlamlarda koşutluk, felsefe ile edebiyat arasındaki bu-luşmayla sınırlı kalır, edebiyat türleri içinde felsefi edebiyat türü belirlenir.

“Felsefe... ve Öteki Sanatlar” değişinde oldukça farklı bir durum söz konusudur. Mesele yalnızca felsefenin metinsel yönünü göz önünde bulundurmak değil, felsefeyi ken-

dine özgü özellikleri olan, gene de genel sanat türü kapsamına sokulabilecek, başlı başına bir sanat olarak anlamaktır. Sorunlar da burada başlar, çünkü felsefenin öteki sanatlara göre kendine özgü farklılığını algılamak çok zor olmasa da, bugün sanatın ne olduğunu söyleyebilmek oldukça sorunludur.

Bu bölümde yapmak istediğim şey, her şeyden önce iki yolun irdelenmesi olacaktır: Bunlar, güzel sanatların içinden çıkarak felsefe doğrultusunda ilerleyen, geleneksel sanat kavramını kayda değer ölçüde genişletip, estetik kuramı çözümü zor yeni sorunlarla karşı karşıya getiren yollardır. Gözden geçirmek istediğim bu iki hareket, sitüasyonist anti-sanat hareketi ve Kosuth'un kavramsal sanat hareketidir.

Sitüasyonist Anti-sanat ve Olay

Yirminci yüzyıl boyunca sanat kavramına karşı çıkan birçok sanatsal akım bağlamında, Sitüasyonist Enternasyonal, sanat dünyasının kesin reddine giden en radikal akım olmuştur. Gene de, 1957'de İtalya'da doğan akım, ilk evresinde sanatsal bir avangard çehresiyle kendini göstermiştir. Ama kısa süre sonra, modernist eğilimler mahkûm edilmiş ve her tür sanat uygulaması sert bir biçimde "anti-sitüasyonist" olarak yaftalanmıştır.¹ Aslında, hareket içinde Debord'un şahsında egemen olan bir kuramsal kanat oluşmuştur: Debord, Sitüasyonist Enternasyonal'in dikkatini neo-kapitalist toplum eleştirisi üzerinde yoğunlaştırır. Bu yön değişiminin anlamı üzerinde durmaya değer, çünkü bu değişim, Asger Jorn, Pinot-Gallizio ve mimar Constant gibi önemli sanatçıların bu hareketten uzaklaşmalarına yol açmıştır. Doruk noktasına 1968'de ulaşan ve sonra birkaç yıl içinde polemiklerle ve tasfiyelerle dağılıp yok olan hareketin daha sonraki gelişimi üzerine düşündüğümüzde, Debord'un Sitüasyonist Enter-

nasyonal'i hükümsüzlüğe sürüklediğini, oldukça umut verici sanatsal ve yaratıcı gizilgüçleri yok ettiğini ve hem kendisini hem arkadaşlarını siyasal aşırılıkçılığın kısır döngüsüne hapsedtiğini düşünmenin ayartısına kapılabiliriz. Başka bir deyişle, Debord kendi hareketine, André Breton'un sürrealizme sağladığı bakış açısı ve gelişim genişliğini ve zenginliğini verememiş; Sitüasyonist Enternasyonal sürrealizmin en kötü yönlerini –hizipçilik ve utanç verici tasfiye uygulaması– alırken, onun dinamikliğini ve çekim gücünü miras alamamıştır, diye düşünebiliriz. Bu başarısızlığın nedenini, kökleri Reform'a uzanan anti-estetik ve ikonkırıci ahlakta aramak gerektiği söylenebilir. Böyle bakıldığında, Debord'un çağdaş gösteri toplumuna yönelik eleştirisi, binyılcılığın [milenyarizm] sanatı reddinin ve Kalvinistlerin tiyatroyu mahkûm edişlerinin çağdaş çeşitlemesinden ibaret olur. O zaman Debord'da, sadece 16. yüzyıl dinsel devriminin anti-estetik ve dünyevilik karşıtı yönelimi canlı ve işlek kalacaktır.

İmdi, bu dinsel mirasın Sitüasyonist Enternasyonal'de var olduğunu yadsıyor değilim; gene de, şunu savunacağım: Debord'un anti-sanat tavrını seçmesinin estetik bir anlamı var ve düşüncesinin günümüzdeki ilginçliği tam da bu yönden kaynaklanıyor. İlk bakışta, Debord için sanatın *sonrası*, eleştirel toplum kuramıymış gibi görünür: Radikal felsefe, devrimci kuram içinde eriyip yok olmaya meyleden sanatsal avangardın mirasçısıdır. Ne var ki, Debord'da ütopyaya yönelik hiçbir eğilim söz konusu değildir: Dikkati her zaman, gelecekteki uyumdan çok, halihazırdaki çatışma üzerinde odaklanmıştır. Bütün ömrü boyunca ona eşlik eden ve kendisinin de belirttiği gibi, ona “bütün dünyayla gönül rahatlığı içinde savaşma” olanağı veren “inatçılık” tam da buradan kaynaklanır.²

Kanımca, bu “inatçılık”ta, Sitüasyonist Enternasyonal'in adını aldığı kavramı –yani, durum [*situation*] kavramını–

anlamanın anahtarını oluşturan kinik-Stoacı bir yön vardır. Durum, eksiksiz anlamını, gösteriye olan karşıtlığı içinde edinir. Gösteri, “bireyler arasında, imgelerin aracılık ettiği sosyal bir ilişki” iken,³ durum daha çok bir olay, bir gerçekleşme boyutu olup, güçlü bir “şimdi” deneyimini imler ve belli bir özgürlük-yazgı buluşmasını gerektirir. Ne Debord durumu böyle tanımlamıştır, ne de başka herhangi bir sitüasyonist. Dolayısıyla, benim önerdiğim, durum fikrinin *a posteriori* bir yorumudur; şu da var ki, bu yorum yalnızca Debord’la ilgilidir. Gerçekten de, sitüasyonistlerin büyük bölümünün bu kavrama verdikleri anlamın bir zaafı, dönemin kültürüne özgü olan ve hareketin en kadük yönünü temsil eden öznel ve dirimselci vurgudur. Bu yüzden, Giorgio Agamben 1990’da Debord’un yapıtlarını İtalyan okuruna sunarken, durum kavramı ile Nietzsche’nin “aynının ben-gi dönüşü” fikri arasında haklı olarak bağlantı kurar.⁴ Durum hiç de her tür nesnelleştirmenin dışında kalan yaratıcı kendiliğindenlik değildir, hiçbir biçime sokulmaya izin vermeyen kıpır kıpır canlılık değildir, özneliliğin kurtuluşu bile değildir.

Durumdan olayı anladığımız andan başlayarak, şunu da anlıyoruz: Debord’un anti-sanatsal seçimi, aynı zamanda zorunlu olarak anti-estetik bir seçim değildir. Sanatın bir yana bırakılması, otomatik olarak estetik ufkun da bir yana bırakılmasını imlemez. Aslına bakılırsa, eski Yunan’dan beri estetik duyumsama, güzelliği anlamanın iki yolu arasında ki karşıtlık temelinde belirlenegelmiştir. Bir yandan güzellik, sanat yapıtlarını değerlendirmeye yönelik bir bakış açısına göre, biçim olarak düşünülmüş; öte yandan, şaşkınlığı, esinlenmeyi, rasyonel özler üzerine sakın tefekküre indirgenemeyen bir şeyleri yaşantılamaya yönelik bir bakış açısına göre, olay olarak düşünülmüştür. Yunan dünyasını, iki ilke –biçim ile olay– arasındaki karşıtlık üzerinden yorum-

lamayı öneren kişi, İtalyan klasik filoloğu Carlo Diano olmuştur (1952).⁵ Diano, olayın ne olduğunun belirlenmesine çok önemli bir katkı sağlamış olup şunları yazar: “Bir şeyin gerçekleşmesi, onu bir olay yapmaya yetmez; bir olay olması için, bu gerçekleşmeyi benim için bir gerçekleşme olarak duyumsamam gerekir”.⁶ Demek ki, her olan değil, yalnızca kendini *tykhe* olarak sunan şey olaydır. Yunanlar bu szckle ne kastediyorlardı? Başlangıçta *tykhe*, hedefi bulmayan ok, dolayısıyla hata, yanlış, günah, kusur anlamına gelen *amartia*’nın karşıtı olarak algılanıyordu.⁷ Dolayısıyla, *tykhe* szcğnde, başarı fikri örtük olarak yer alır. Bu, sitüasyonist duyarlığa tamamıyla uygun düşer; sitüasyonist duyarlığın karakteristik özelliği, hep, yalnızca çok güçlü bir kişisel yetkinlik hissi değil, aynı zamanda kendi tarihsel başarisına derin bir güven olmuştur. Tam bir üstünlük çehresiyle kendini gösteren bu tutumun kökleri, Sitüasyonist Enternasyonal’in savunduğu Hegelci-Marksizm’de değil, daha çok, Debord’un kinik-Stoacı eğiliminde ve onun “büyük üslup” estetiğinde aranmalıdır.⁸

Bununla birlikte, *tykhe* araştırması derinleştirildiğinde, durum kavramıyla bağlantılı kuramsal sorunlar da açıklığa kavuşur. Szck, onu *tykha* şeklinde kullanan Pindaros’ta “utku deneyimini açıklayan bir ‘kayra’ durumunun anlatımı”dır.⁹ Klasik dönem yazarlarında szcğn anlamı, (Yunanların *autmaton* adını verdikleri) “rastlantı” ile (Latın kültürüne ait bir szck olan) *fortuna* (“talih”) arasında gidip gelir. “İnsan muhakemesi için apaçık olmayan bir neden” şeklinde tanımlanan *tykhe* kavramı, tarihi Thukydides’in yapıtında büyük bir rol oynar: Onda szck “gerçeklik ile muhakemeyi birbirinden ayıran, ama en iyi muhakemenin uyum sağlamayı bilmesi gereken şey” anlamını edinecektir.¹⁰ Rasyonel bir açıklama getirilemeyen olaylar –yani, bir insanın belirli fiziksel özelliklere sahip olması, belirli

bir ortamda doğması, başına belli şeylerin gelmesi vb.– *tykhe* kapsamına girer. *Tykhe*, birçok felsefi ima içeren “rastlantı” [caso] sözcüğünden çok, yaşamın “olaylar”ını [casi] gösterir, bu yüzden “yazgı” şeklinde çevrilmesi daha uygundur.

Bu konudaki en derin düşünce, Stoacılığın eseridir: Stoacılık, yazgı ile özgürlüğü, olgusalılık ile rasyonelliği, aniden ve mantıksal bir neden olmaksızın meydana gelen şeyin dış görünümü ile bireyin öznelliğine ve rasyonelliğine uyar görünen şeyin iç görünümünü buluşturmayı başarmıştır. Aldo Magris’in belirttiği gibi, Stoacılık Sokratik öznelliğe indirgenemez: Sokratik öznellik, bize bağlı olan ile bize bağlı olmayanı ayırt etmekle yetinir, dolayısıyla bilge insanın özerkliğine dair oldukça dar bir kavrayışın tutsağı kalır. Özbilinci özgürlük güvencesi olarak görmek, kim olduğumun ve ne düşündüğümün de nesnel olarak dünyaya ait olduğunu unutmak anlamına gelir. Stoacılara göre, zorunluluk ile özgürlük, her ikisi birden, yazgının parçasıdır. Zorunluluk ile özgürlüğün bireyden talep ettikleri şey, bireyin, kendi bilincinden daha engin bir tasarıma dahil olması, onu onaylaması, dolayısıyla kendi öznel iradesini, dışsal rasyonelliğin talep ettiği doğrultuya yöneltmesidir. Başka bir deyişle, iç ile dış, öznel ile dünya arasındaki karşıtlığa tutsak kalmak yerine, kişiliğimin ötesine giden bir sürece yerleşme mi sağlayan yapıcı bir çözüm bulduğumda, bir olay söz konusudur.

Olayı bu şekilde kavramak, bizi, karakteristik özelliği “tekil bir düşünme-eylem örgüsü” olan önceki felsefelere göre bütünüyle özgün ve yepyeni bir estetik boyutun kabulüne götürür: eyleme belirleyici bir önem veren, ne var ki onu pratik sonuçtan ayıran bir tür “zorlamasız bağlanım”a (*engagement déagagé*).¹¹ Bu yüzden Antikçağ’da Stoacı davranış, (her ne pahasına olursa olsun hedeflerine ulaşmaları gereken) hekimlik ya da kaptanlık sanatına değil, (gerçekleşme-

si kendi içinde olan) dansçılık sanatına benzetiliyordu. Uygulamasız olay, yinelemesiz durum olmaz. Benim için en iyi olduğunu kabul ettiren şey, yinelenmeli, dönüştürülmeli, öznel olarak istediğim şey olacak şekilde geliştirilmelidir. Bu yüzden, belli bir açıdan, durum, köklü bir farklılığın gerçekleştiği bir “kendinden kendine geçiş” sürecidir.¹² Ancak bu yolla bir olgu, bir olaya –yani, somut yönü belirleyen benim öznelliğim olmasa da, benim için meydana gelen bir şeye– dönüşebilir.

Bu olay estetiğinden, uygulama olarak sanat fikri doğar. Gianni Carchia’nın zekice belirttiği gibi, Stoacı düşüncede önemli olan, sanat yapıtı değil uygulamadır, yani aşama aşama yapıta götüren süreçtir, yapıtı gerçekleştiren üretim hareketidir. Bu, büyük üslup poetikasına, ifadede en üst düzeydeki özene, aşırı bir rafinelik arayışına götürür. Bunların Debord’un yazılarında ve yapıtlarında karşılaştığımız özellikler olması bir rastlantı değildir: Dünyadan uzaklık, mücadele estetiği ve tarihe doğrudan tanıklık etme, Debord’un var olma tarzının kendine özgü özelliklerini oluşturmuştur. Bu özelliklerin kökleri, 17. yüzyıl Fransız yazarlarına aşinalık aracılığıyla olgunlaşan bir kinik-Stoacı duyarlığa uzanır.

Kavramsal Sanat ve Sanatın Kimliksizliği

Sanat ile felsefenin yollarının, birbirine karışacak kadar yakınlaştığı ikinci âni, kavramsal sanat temsil eder. Debord ve sitüasyonistlerde sanat felsefeye dönüşüyor gibi görünürken, Kosuth ve kavramsal sanatçılarda felsefe sanata dönüşüyor gibidir. Bu yüzden, zıt yönlerle yönelmiş olsa da, iki hareket arasında bir tür paralellik vardır. Sitüasyonistler ile kavramsalcuları birleştiren şey, her şeyden önce biçimin reddidir. Kosuth, yalnızca biçimsel ve organik bir sanat kavrayışını egemen kılan modernizme karşı son derece polemikçi

bir tutum içindedir. Kosuth için önemli olan yapıt değil, sanatın doğası üzerine düşünmedir. Kosuth, kuramının ana ilkelerini ele aldığı en önemli yapıtı *Felsefeden Sonra Sanat*'ta (1969) şunları yazar: "Formalist eleştirmenler ile sanatçılar, sanatın doğasını sorgulamıyorlar", oysa "bugün sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir".¹³ Demek ki, sanat, belirli bir niteliği olan biçimler ve nesneler üretme değil, sanat kavramının kapsamının genişletilmesidir. Bu yüzden, sanat en azından iki nedenden ötürü felsefe sonrası bir etkinliktir: İlk olarak, filozoflar, sanatın sınırlarını genişletmek yerine, durağan bir sanat kavramı önermekle yetindikleri için; ikinci olarak, bugün bu işlevi de bir yana bırakarak, salt "hakikatin kütüphane memurları"na indirgendikleri için. Duchamp'dan sonra belli sanatçıların "değer"i, "sanat kavrayışına ekledikleri şeyler" temelinde ölçülebilir.¹⁴ Sanatın 20. yüzyılda maruz kaldığı itibar kaybı, sanat yapıtlarını "kutsal emanetler gibi işlevi olan nesneler"e¹⁵ dönüştüren, onların değerini yalnızca ekonomik temellere, yani *aura*'sı olan ürünlerin kıtlığına dayandıran modernizmin bir sonucudur. Kosuth'a göre, sanatın sınavı tam da itibarını yeniden ele geçirmedi. Kosuth'un *Felsefeden Sonra Sanat*'ına giriş yazısı yazan Gabriele Guercio'nun belirttiği gibi, çağdaş sanatçı, "kendi deneyiminin getirdiği hakikatin, yapıtların sözde fizikselliği tarafından çaresizce gölgelenmesi riskiyle karşı karşıya yaşamaktadır".¹⁶

Böylece, sityasyonistlerde gizli olan bir sorun, açık olarak kendini gösterir: *kalan* sorunu. Sanatın özü sanatçının etkinliği ise, yapıtlar bir "fiziksel kalıntı"dan (*physical residue*), özden çok daha önemli bir şeyin kalıntısından ibarettir. "Koleksiyoncular, bir yapıtın 'sanatsal durumu' açısından konu dışıdır";¹⁷ sanatsal durum, kitle iletişim araçlarının sahneye koyduğu gösteriyle, onların sağladığı eğlenceyle karşıtlık ilişkisi içindedir. Sanat yapıtı, sanatçının ni-

yetinin sunumundan başka bir şey değildir; sanatçı da, to-
tolojik olarak, bu niteliğin güvencesini oluşturur. Bu yüz-
den kavramsal sanatçı, eleştirmenin işlevlerini kendine ka-
tar ve bir sanatçılar topluluğuna seslenir. Dolayısıyla çağdaş
sanat, bilim gibi, “saf” bir yaklaşıma elvermez; “sanattaki
son gelişmeler”e, sanatın içinde bulunduğu duruma ilişkin
bir ön bilgiyi imler. Prensipte, sanat tarihçilerinin ve eleş-
tirmenlerinin de sanatçılar gibi değerlendirilmesini engelle-
yen hiçbir şey yoktur. Bu olmuyorsa, nedeni, onların “kültü-
rü doğaya”¹⁸ dönüştürmeleri, yani morfolojik ve organik bir
sanat kavrayışına tutsak kalmalarıdır. Sanatçının etkinliğini
vurgulamak demek, bundan ötürü saf bir öznelciliği meşru-
laştırmak demek değildir. Sanatta her şey mümkün değildir,
aksine kavramsal sanat, felsefenin mirasçılığını üstlenerek,
kendi sanat fikrini tarihsel bir yazgı olarak sunmaktadır.

Kurumların, Kosuth’un tahrik edici fikirlerine yanıtı ge-
cikmemiştir. George Dickie, daha 1970’li yılların başlarında,
Kosuth’un varsayımını tersine çevirir: Sanatın ne olduğunu
belirleyen, tekil sanatçı değil, sanat dünyasıdır (*art world*).
Dickie, bu yolla bir *kurumsal sanat kuramı* formüle eder. Bu
kurama göre, sanat yapıtı, kurumlar adına çalışan bazı kişi-
lerin beğenmeleri için adaylığını koyan eserdir.¹⁹ Bu yüzden,
sanatın özü diye bir şey yoktur; gündelik yaşam tarzından
farklı, özel bir estetik algılama tarzı da yoktur. Dickie’nin ge-
liştirdiği kuramın zıtlığı iki tutum vardır: bir yanda, sana-
tın kimliğini belirlemenin ve tanımlamanın mümkün oldu-
ğunu öne süren estetik özcülük; öte yanda, bu kimliğin du-
rağan ve kesin olarak tanımlanabilen bir şey olmadığını, sa-
natçıların etkinliğiyle her defasında kapsamının genişlediği-
ni düşünen sanatsal kavramsalcılık. Estetik özcülük, metafizik
varsayımlara fazla bağlıdır; doğrudan tarihsel-toplumsal
etmenlere bağlı beğeni ve ölçütleri, evrensel olarak geçerliyi-
miş gibi sunar. Buna karşılık sanatsal kavramsalcılık, sana-

tın kimliğini sanatçının kararına bağlayarak, öznel iradeye fazla pay tanıyor gibidir; sanatsal kavramsalcılık, romantik deha kavramını yeniden önerir, onu her tür sınırdan kurtarıp her tür içerikten arındırır. Estetik kurumsalcılık, bu iki karşıt kuram arasında bir tür ara yol oluşturur: Bir yandan, sanatı metafizik değil tarihsel bir kategori olarak görür; öte yandan, fazlaca ampirik yoldan belirlenebilen nesnellik öğelerini devreye sokar. O yüzden bu kuram, pek çok eleştiriye maruz kalmıştır; hence bu eleştirilerden, kurumsal sanat kuramını konformizmle ve yerleşik güçlerin aynası olmakla suçlayıcı özellikle ilginçtir. Bununla birlikte, Dickie'ye göre, sanat dünyası tek bir sanat sistemiyle (yani, sanat piyasasıyla) özdeş değildir; sanat dünyası, ona göre, bütün sanatsal sistemlerin toplamıdır, dolayısıyla konformist olmayan sanatçı ve düşünürlerin oluşturduğu alternatif sanatçı ağlarını da kapsar. Bu yüzden, statükoya indirgeme, kurumsal sanat kuramına değil, onun sınırlı ve yanlı bir yorumuna mal edilebilir. Oysa bu kuramın talep ettiği, asgari bir sosyalliktir; dâhi bile, ne kadar gizilgüç halinde olursa olsun, bir alıcı kitlesinin ya da çok küçük bir hayran kitlesinin varlığını öngörür. Delilerin sanatı bile, bu sanatla ilgilenen kişi ve kurumlar ağı içinde yer alır.

Kavramsal sanat, sanatın metafizik özünü reddetse de, gene de sanatın kimliği fikrine bağlı kalır: Bu kimlik hareketlidir, değişkendir, oluşum halindedir, ama gene de belirlenebilir niteliktedir. Kosuth'ta ise, sanat neredeyse bir totoloji özelliği edinir; Kosuth şunları yazar: "Sanat yapıtları, analitik önermelerdir. Bu şu demektir: Sanat olarak kendi bağlamlarında görüldüklerinde, somut veriler üzerine hiçbir tür bilgi sağlamazlar".²⁰ O halde, kavramsal sanat, kalansız bir işlem gibi ortaya çıkar: Hedefi, Wittgenstein'a göre önemsiz bir kesinliği olan totolojik doğruluğa erişmektir. Gerçekten de, totoloji koşulsuz olarak doğrudur ve "gerçeklikle hiçbir

temsil ilişkisi içinde değildir” [4.462].²¹ Totoloji, “p ise, p; q ise, q” ifadesiyle formülleştirilebilir; burada, kalan olmadığı bariz olarak ortaya çıkar. Kosuth, bu yolla, saydam bir sanat düşler: Kosuth’un, form ve renkten yoksun olduğu için suya büyük bir ilgi göstermesini özellikle önemli buluyorum.

Tamamıyla farklı yollardan giderek, kurumsal sanat kuramı da, totolojik bir sanat fikrini savunmaktadır: Bu kurama göre, totoloji, sanat ile gerçeklik arasındaki bağları koparma isteginden değil, tam tersine sanata kurumsal bir nitelik vererek onu var olanla eşitleme eğiliminden kaynaklanır. Bu yüzden, mantıksal bir totoloji değil, sanat, sanatçılar ve sanat dünyası arasında –bunların her biri diğerine gönderme yapar– toplumsal bir döngü söz konusudur. Bu durumda da, kalan yoktur!

Fransız filozof Jean-François Lyotard, Kosuth’un düşüncesini derinleştirip geliştirmiştir. Lyotard, Kosuth’un kitabını okura sunarken, onun yapıtlarında gördüğümüz yazıların hiç de kuramının öngördüğü gibi saydam olmadığını, totolojik olmadığını ortaya koyar. “Kosuth’un yapıtı, yazı üzerine bir derin düşünmedir”²² ve yazı, okunabilirliğin ötesinde bir jesti, *bir jestten kalan*’ı (*a remainder of gesture*) gizler. Gerçekten de, yazılı söz, hiçbir zaman cam gibi saydam ya da ayna gibi sadık değildir. “Düşünce, gizlediği ve düşünmediği öteki anlamları ‘var’ kılmayı arzuladığı için bir sanattır. Sanatta, düşüncede olduğu gibi bir taşma, anlamlar bütünü son noktasına dek imleme arzusu vardır”.²³ Bu yüzden, kalandan söz eden, taşmadan da söz etmiş olur: “Sanatta ve düşüncede bu taşma, verili olanın sunduklarını yadsır, okunabilir olanı kazıyıp ortaya çıkarmaya çalışır” ve “henüz her şeyin söylenmemiş, yazılmamış, sunulmamış olduğunu gösterir”.

Lyotard’ın bu sözleri özellikle önemlidir. Gerçekten de, bu sözler, felsefe ile sanat arasındaki buluşma noktasını sap-tar: Felsefe ile sanat, artık birbirleriyle yarış içinde değildir-

ler. Artık, (Hegel'in ve sitüasyonistlerin düşündükleri gibi) felsefeyi sanatın *sonrası* olarak, keza bunun tersine (Kosuth ve kavramsal sanatın düşündüğü gibi) sanatı felsefenin *sonrası* olarak değerlendirmenin anlamı yoktur. Felsefe ile sanat, tamamlanmış bir bütünlüğe ya da bir totolojiye indirgenemezlikleri noktasında buluşurlar: Hesaplar asla tam olarak birbirini tutmaz. Kâh kalan olarak, kâh fazlalık olarak kendini gösteren bir fark her zaman vardır. Kısacası, felsefe ve sanatta, her zaman bir artı ya da bir eksiyle uğraşmak durumundayızdır. Felsefe ile sanatın, kendi kendine eşit olanın sıradanlığına göre farkı budur. Lyotard şöyle der: "Yazı, salt yazdığı için, kalanı (*remainder*) yazılmaya bırakır. Her zaman kalan olacaktır".

Sonuçta, sitüasyonistler de Kosuth da, her tür anlaşılmazlığı/matlığı ortadan kaldırdıklarını öne sürüyorlardı: Sitüasyonistler bunu eleştirel kuramın mutlak berraklığıyla, Kosuth ise totolojinin mutlak belirginliğiyle başardığı iddiasındaydı. Lyotard, bu iddianın safça olduğunu gösterir: "Algılanabilir olan, bütünüyle algılanmaz; görsel olan, görülebilir olandan fazlasıdır". "Görülebilir ve okunabilen *Bu bir cümledir* totolojisi, bunun zorunlu olarak okunamaz karşısını, *Bu bir cümle değil, bir şeydir* cümlesini ima eder". Demek ki, felsefe ile sanat, bir şey gibi mat ve saydamsız olduğu ortaya çıkan bir fazlalık ya da bir kalan deneyiminde buluşurlar! Şey, yalnızca felsefe ile sanata göre dışsal bir kendilik olmakla kalmaz, aynı zamanda felsefi yazı'nın ve kavramsal yapının özüne de sızmıştır.

Bu yolla Lyotard, kavramsal sanatın totolojik döngüselliğini kırmış, bir kalanın kaçınılmaz belirişini ortaya koymuştur. Bunun bir benzeri, Kosuth'un kuramı gibi kalan olanağını dışlayan kurumsal sanat kuramında da gerçekleşir. Burada totolojik döngüyü Fransız sosyoloğu Nathalie Heinich kırmıştır.²⁴ Heinich'e göre, çağdaş sanat oyunu, sonradan

aralarına sanatçıların da katıldığı araçlarla sınırlı tutulamaz. Kurumsal sanat kuramının gerekli dikkati göstermediği bir kalan vardır: seyirci kitlesi. Ve bugün “seyirci kitlesi” denildiğinde, Bourdieu’nün toplumsal seçkinlik kategorisi kapsamına aldığı, uzmanların ve geleneksel müze ziyaretçilerinin oluşturduğu dar elit topluluğu kastedilmez. Sanat dini ni takip eden saygılı mutlu azınlığın yerini, bir kâfirler kitlesi almıştır – çağdaş sanatın tahrikleri karşısında umursamazlık ya da çok daha sık olarak açık ret tutumu içinde olan bir kitledir bu. Çağdaş sanat ile toplumun çok büyük bir bölümü arasında, çarpıcı bir kültürel kopukluk oluşmuştur; bu kopukluk, ironiden, kamu parasının çarçur edildiği suçlamasına kadar uzanan bir dizi tepkiyle kendini göstermektedir. Bu yüzden, çağdaş sanat ile seyirci topluluğu arasındaki ilişki, artık takdir ve hayranlık isteği üzerine değil, tahrik ve skandal üzerine kuruludur. Dolayısıyla sanatsal değer, kültür piyasasından çok, enformasyon ve iletişim piyasasına dayanma eğilimi gösterir. Gelenekçi eleştirmenlerin ve entelektüellerin de ardına takıldığı kâfir kitle, tam da reddi aracılığıyla neyin sanat olduğunu belirlemek üzere araya girmektedir. Gerçekten de, Natalie Heinich’in belirttiği gibi, yüz yılı aşkın bir süreden bu yana plastik sanatlar, ihlal ve meydan okumayı şiar edinmiş durumda; bu sanatların popüler olmayışları, statülerinin belirlenmesinde çok önemli bir rol oynamaktadır. Bir zamanlar sanatsal tahrikler karşısında toplumun reddini paylaşan kurumlar ve idareciler, son otuz-kırk yıldır sanatçıların yanında yer alma ve skandalların patlak vermesini destekleme eğilimi göstermekte, çünkü skandalardan, basın tanıtımları ve sergilere ziyaretçi akını açılardan önemli bir reklam yararı sağlamaktadırlar. Bu yüzden avangard, (1980’li yıllarda olduğu gibi) sanat piyasası düzleminde değil, daha çok kurumsal düzlemde kazançlı çıkmaktadır. Avangard, idarede bir müttefik bulmayı başarmıştır,

ama dışarda bir kalan bırakmaktadır. Bu kalan, tam da kâfirler kitlesi olup, sanatsal girişimlerin başarısının anahtarı haline gelmektedir – olumsuz ve paradoksal şekilde de olsa.

Estetik yargı ile demokrasi arasındaki ilişki tersyüz olmuştur. Estetik olarak ilginç olan, kamuoyunun hoşuna giden şey değil, tam da onu rahatsız edip öfkeliendiren şeydir. Bu yüzden, sosyolojik yönden de, sanat bir totoloji değildir: Sanat, kurumların ve sanat dünyasının “sanat şudur” dedikleri şeyle sınırlı değildir. Sanat dünyasına ait olmayan, ama onun statüsünün belirlenmesinde (olumsuz biçimde de olsa) aktif olarak araya giren, mat bir sosyolojik kalan vardır. Böylece, kavramsal sanat sorunsalını iki yönden –analitik ve sosyolojik– inceleyerek, aynı sonuca ulaşırız: Sanat kendisiyle özdeş değildir.

Kripta Olarak Sanat

1990’lı yıllarda *insan-sonrası* etiketi altında sınıflandırabileceğimiz sanatsal olaylar bütününe karakteristik özelliği, sanatı gerçeklikten ayıran sınırların ihlal edilmesi önerisi olmuştur. Bu yüzden, onlarla birlikte, sanat ile felsefe arasındaki ilişki sorununda, sitüasyonistlerin ve kavramsalcılarının kendi dönemlerinde sorunu koyuş tarzlarına göre bir adım ileri gidilmiştir. Gerçekten sanat, onu gerçeklikle doğrudan karşılaşmadan koruyan simgesel perdeleri ortadan kaldırma eğilimi gösteriyorsa, en baştan beri gerçeklikle –kavramın dolayımıyla da olsa– sıkı ilişki içinde olduğunu iddia eden felsefeyle aynı alanda yer alır. Ama daha yakın tarihli felsefenin, dikkatini kavramın ötesindeki “şey” üzerinde, heterojen olan ve kesin bir kavramsal yaklaşıma indirgenemeyen “şey” üzerinde yoğunlaştırma eğilimini göz önünde bulundurursak, bu fark daha da azalır. Geleneksel alanlarını bu şekilde terk edişleri nedeniyle gerek sanat gerek felse-

fe, adilik değilse de bayağılık ve homojenleşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu iki alan, toplumla ilişkilerini koruma arzusu içinde, mesajlarının özgüllüğünün aşınmasına ve daha ağırlı, ünlü “kötü para iyi parayı kovar” sözü uyarınca, kendilerini daha kolay ulaşılabilen ve daha ucuz taklitleri tarafından ikame edilmiş bulma tehlikesine tanık olmaktadırlar. Bu felaketlere karşı koymak için, felsefe ile sanatın oynayacakları bir kartları vardır: *kalan*. Felsefede olduğu gibi sanatta da, *kalan*, toplumda hüküm sürmekte olan normalleştirme ve standartlaştırma süreçlerine indirgenemeyen bir şeylerin var olduğu fikridir.

Ne var ki bu strateji, *kalan* kavramı üzerine, sitüasyonistlerin ve kavramsalcılarının bu sözcükten anladıklarının tersi doğrultuda giden bir düşünmeyi ima eder. Onlar için *kalanlar*, daha önemli ve temel bir şeye –duruma ya da fikre– kıyasla yapıtlardır. Dolayısıyla, bu anlamıyla *kalan*, daha büyük bir değer atfedilen bir şey karşısında daha aşağı ya da daha yetersiz olma durumunu gösterir. Bu anlayışa göre, sanat yapıtları, olay ya da buluşta tam olarak kendini gösteren sanatsal etkinliğe göre asalak bir fazlalıktır.

Ne var ki, bu konumun, sanat ve felsefenin yazgısı için oldukça tehlikeli olduğu açığa çıkmıştır. Gerçekten de, olay ve buluşun, dirimselci, hatta işlevselci bir perspektif kapsamında düşünülme riski vardır: Öyle bir perspektif ki, biyolojik işlemler ya da verimlilik süreçleri içinde çözünmeyen şeyi meşru saymaz. Toplumu canlı bir organizmaya,²⁵ sanatı ise akışı yapıtlar tarafından engellenen bir akıntıya benzetten bazı iletişim kuramlarında bu düşünme tarzı egemendir; *kalan*, bir *fetiş* gibi değerlendirilir ve hem estetik hem ahlaki bir kınamanın nesnesi haline gelir.²⁶ Yunanca *leipo* fiili ve türevleri, “eksiklik”, “yokluk” ve “terk”i vurgulayan bu anlama karşılık gelir. Sözcük, Latince *linquo* ile aynı anlamdadır; *delinquente* (“suçlu”), *reliquia* (“kutsal emanet”), *deliqu-*

io (“bayılma”) gibi anlamca birbirinden uzak birçok İtalyanca sözcük *linquo*’dan türemiştir.

Ama *kalan*, Latince *sto*’dan gelen ve “istikrar”, “sağlamlık” ve “direnç” fikrine gönderme yapan *restus*’la bağlantılı, karışık bir anlamda da anlaşılabilir. Bu açıdan sanatta *kalan*, sanatsal deneyimde homojenleşmeye, konformizme, çağdaş toplumda devrede olan kitlesel mutabakatı oluşturma süreçlerine ve daha genel olarak sanatın büyüklük ve itibarını azaltma eğilimlerine karşı koyan ve direnen her ne ise odur. Gene de, bu yönelim hiçbir biçimde, *anıt* olarak anlaşılan yapıtın eski saygınlığına kavuşturulmasına doğru ilerlemektedir. *Kalan* kavramında, anıtsallık karşıtı ve klasikçilik karşıtı bir tutum örtük olarak vardır. Şayet sanat *kalan* ise, bu, uyumlu ve uzlaşmacı bir şey olarak yapıt fikrinin bir yana bırakılması gerektiği anlamına gelir, çünkü sanat iç gerilimler, çatışmalar ve kopuşlar tarafından kuşatılmıştır. Sanat *kalan* ise, bu, bütünün ayakta durmadığı, sağlam olmadığı, asimetrik ve birbiriyle derinden uyumsuz öğeler halinde parçalandığı anlamına gelir. Bu yüzden, iletişimsel indirgemeciliğe karşı yürütülen polemik, sanat yapıtları sanatına geri dönmeyi ya da sanat ve felsefeye dair metafizik bir kavrayışa yönelmeyi imlemez.

Gerçekten de, unutmamak gerekir ki, sanatın ve felsefenin günümüzdeki durumu, klasizmin sonu ve metafiziğin çöküşüyle başlamıştır. Bu durum, Nietzsche’nin “Tanrı’nın ölümü” adını verdiği çok önemli olayla, yani insanlığın korkuyu yenip bireysel ve toplu yaşamı bir ölçüde güvenli kılmak için geliştirdiği bütün estetik, ahlaki ve bilişsel kesinliklerin son buluşuyla bağlantılıdır. Nietzsche tam da bu durumu, *nihilizm*’in habercisi olarak görmüştür.

Bilindiği gibi, sevdiğimiz bir kişiyi ya da onun yerini alan soyut bir kavramı yitirmenin yol açtığı duygusal halin en derin analizini ortaya koyan kişi, Freud olmuştur.²⁷ Freud’a

göre, bu halin yol açtığı ruhsal etkiler, oldukça çeşitli olabilir: Yalnızca “yas çalışması”, libidoyu seven nesneden aşama aşama geri çekip dış dünyadaki başka nesnelere yönelenmeye olanak sağlar. Bu yön değişikliği gerçekleşmezse, bir melankoli sendromu devreye girebilir. Bu sendromun karakteristik özelliği, derin bir moral çöküntüsü olup, buna, kişinin sevme yetisini yitirmesi, kendine aşırı yüklenme ve derin bir suçluluk duygusunda dışavurulan benlik duygusunun zedelenmesi eşlik eder. Freud’a göre, melankoli, “yas çalışması”nın başarısızlığının sonucudur. Yas çalışması olmazsa, benlikte büyük bir yoksullaşma oluşur ve bunun yanı sıra başkalarını suçlama tutumu şeklindeki patolojik sendrom kendini gösterir.

Bu melankoli analizi, *nihilizm*’i anlamının anahtarını sağlar: Nihilizm, felsefe ile sanatın Batı’nın rehber kültür biçimlerine yükselişini destekleyip ayakta tutan metafizik “değerler”in yıkılıp yok olmasına karşı melankolik bir tepkidir. Bu “değerler”in yitimi karşısında, Batı kültürü yas çalışmasını yapamamış, yani sanat ve felsefenin “büyüklüğü”nü yeni tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullara uygun şekilde yeniden düşünerek, metafizik temellerinden aşamalı olarak kopamamıştır. Batı kültürü, farkında olmadan, geçmişin tutsağı olmayı sürdürür ve onun yok oluşunun suçunu kendi üzerine alır, çünkü bilinçdışı olarak onunla özdeşleşmiştir. Bunun sonucunda, derinden patolojik bir kültür ve sanat manzarası ortaya çıkar: Bir yandan kendini aşağılama ve hor görmeye varan derin bir yetersizlik duygusunda, öte yandan bir başkasını övgü ve hayranlığa değer bulamamada kendini gösteren bir patolojidir bu. Böylece felsefe ile sanat, sözle yadsıdıkları metafizik “değerler”in tutsağı olarak kalırlar. Onların *nihilizm*’i (ya da *sinizm*’i), gelenekten kurtuluş değildir, bir büyüden arınma ve sekülerleşme olgusu değildir; tam tersine, artık küreselleşme sürecinin ima ettiği bü-

tün büyüklüklerin genel olarak yeniden gözden geçirilmesine katılamayan dekadın ve melankolik beyefendilerin tembelliğidir. Bugünün *nihilistleri* (ya da *sinikleri*), hiç de geçen yüzyılların “güçlü ruhlar”ının (*esprit forts*) ve *dandy*’lerinin mirasçısı değildirler; yeniden dönüşme, yeni büyüklük hiyerarşisine dahil olma becerisinden yoksun melankoliklerdir.

Kaldı ki nihilizmin gerçekleştirdiği “değerler”i yadsıma, Freud’un *Verneinung* (yadsıma) terimiyle betimlediği mekanizmaya çok yakın bir şeydir: Yadsıma, varlığı bastırılan bir düşüncenin olumsuz şekilde dile getirilmesidir.²⁸ *Nihilizm* örneğinde, geleneksel “değerler”in onaylanması, bilince, ancak yadsınması koşuluyla girebilir. Bu “değerler”, olumlu olarak dile getirilemez, çünkü böyle bir durumda, onları savunanın değersizliği, savunduğu şeyle başa çıkacak “çapta olmayışı” açığa çıkacaktır. Öte yandan, bu değerler kişinin ruhsal gerçekliğinden tamamen atılamaz da, çünkü bu, yeni değerlendirme ölçütlerinin geliştirilmesini gerektirecektir. Başka bir deyişle, melankolik nihilist, kendi yetersizliğini teslim etmese de, yeninin geçerliliğini yadsımayı yeğler. Demek ki, felsefe ile sanat dünyası, “değer” yitirenin varlığını ruhsal olarak sürdürmekten kendilerini alamadıkları için, kendilerini ve dünyayı hor gören melankoliklerle doludur. Freud, melankolinin başkaldırının ruhsal tezahürleri kapsamına girdiğini belirtir; ama melankoliğin başkaldırısı, asla bir devrim olmayacaktır, çünkü bu başkaldırı, daha çok eksik olan bir şeyden yakınmadır (onun melankolisini paylaşmayanlara karşı suçlamaya dönüşen bir yakınma).

Nicholas Abraham ile Maria Torok, geçtiğimiz 20-30 yıl içinde yazılmış yazılarını biraraya getiren *Kabuk ile Çekirdek* (1987) adlı kitaplarında, Freud’un yas ve melankoli kavramlarını özgün bir yaklaşımla geliştirirler. Abraham ile Torok, Freud’un öğrencisi Sándor Ferenczi’nin fikirlerini benimseyerek, yas çalışmasını *içe yansıtma* olgusuyla açıklarlar: Ka-

yıp travması, libidoyu başka nesnelere aktararak, geçmişin anısını koruyarak, yeni bakış açılarıyla zenginleşen benliğin ilgilerini yayması yoluyla aşılabilir. Bu süreçten büsbütün farklı olan ise, yazarların benzersiz bir tarzda tanımladıkları *içe alma* olgusudur. İçe yansıtma, benliğin büyümesini temsil ederken, içe almada benliğin içine aniden ve adeta büyü yoluyla kendi özerkliği olan yabancı bir ruhsal kendilik yerleşir. Bu kendilik, onu içinde taşıyan için bilinmez olarak kalır; psikanaliz geleneğinin dinamik bilinç dışından farklı, “bir tür yapay bilinç dışı” oluşturur.²⁹ Bu kendilik, aslında hâlâ canlı olan ve gizlice iş gören bir şeyi sanki ölüymüş gibi koruyan gizli bir mezara, bir kriptaya benzer.

Kriptik içe alma, yalnızca yas çalışmasından (*içe yansıtma*) değil, melankoliden de net olarak ayrılan üçüncü bir yas yazgısıdır. Gerçekten de, *kriptofor* (yani, içinde bir kriptayı taşıyan kişi), bir şeylerin yitmiş olduğu gerçeğini kendinden de gizler, yaranın söylenmesi olanaksız olduğu için onun üstünü örter, “çünkü yaranın sırf söze dökülmesi bile, yerin tamamı için ölümcül olacaktır”.³⁰ Bu karmaşık düzenek neyi gizlemektedir? Sanıldığı gibi aksine, bir yokluğu, bir eksikliği, bir kusuru değil, aksine haz olduğu teslim edilemeyecek bir hazı gizler. Bu haz adlandırılmaz, çünkü öznenin değil, benlik ideali işlevi gören yitirilen kişinin hay-siyetine yönelik bir saldırdır. Yitim fiilen gerçekleşmiştir, ama bu yitim ne kabul edilebilir ne iletilebilir. Bundan ötürü kriptaya, bir kalan boyutu edinir; burada kalan, arta kalan olarak değil, ruhsal gerçeklik, “gerçeklik engeli”, “gerçeklik yeri” olarak anlaşılmalıdır.³¹

Jacques Derrida, Abraham ile Torok’un betimlediği kriptik *içe alma* olgusunu *Fors* (1976) adlı metninde değerlendirir. Derrida, bu yazısında, aynı anda hem iç hem dış olarak tanımlanan bir uzamın benzersizliğini ortaya koyar: Gerçekten de, kriptaya “bir başka yerin içinde olup ondan kesin

olarak ayrı bir yerdir; duvarlarla, bir çitle, bir kapanım aracılığıyla genel uzamdan tecrit edilmiştir”:³² Bu yer, bir “içsel dışlama” ya da “gizli kapsama” örneğidir. Derrida’ya göre o, zorla yerleşen ve çözülmesi olanaksız olan bir tavizin, bir çatışmanın oluşumudur; öldürmeden sevmenin ve sevmemek için öldürmenin yegâne biçimidir; çelişkinin felakete dönüşmesini önlemek için gerçekleştirilen bir manevranın genel sahnesidir.

Ama kriptik içe almada, Abraham ile Torok’un ve Derrida’nın şöyle bir değindikleri, daha tedirgin edici bir yan vardır: onun parlaklığı, göz alıcılığı, yalnızca *glance* (Ing. *bakış*) ve *Glanz* (Alm. *parıltı*) arasındaki dilsel karışıklıkla açıklanamayan bir ışıltı.³³ Gerçek şu ki, kriptada bir tür gerçekleştirilmiş ütopya olup, tam da bu yüzden söze dökülmemelidir, aksi takdirde çatışma yeniden açılır. O, ancak karanlıkta parlayan gizli bir hazinedir.

Kriptik içe alma kavramı, “değerlerin çöküşü”nün ve “Tanrı’nın ölümü”nün başlattığı durumdan kurtulmanın üçüncü bir yolunu düşünme olanağı sağlar. Bu kavram, felsefe ile sanatın çözümsüz olarak içine düşmüş göründükleri melankolik sinizmin dışında kalmanın mümkün olduğunu gösterir – bunun bedeli, felsefe ile sanatı, erişilmesi çok güç bir kriptaya gömmek olsa da. Bu yolla felsefe ile sanat, hiç olmazsa hem “yapıt” fanatiklerinden hem de iletişim fanatiklerinden korunmuş olur. Bu bağlamda, filozof-sanatçının görevi, mezar bekçisinin şu muhteşem betimlemeyle dile getirilen görevi olacaktır: Filozof-sanatçı, “orada dikilmiş durur, şu ya da bu gerekçeyle mezara erişmek isteyen yakın akrabaların geliş gidişini gözler. Meraklıların, kafa şişirenlerin ya da hafiyelerin içeri girmelerine izin verecek olduğunda, onları yanlış yollara ve sahte mezarlara yönlendirmeye özen gösterecektir. Buna karşılık, ziyaret hakkı olanlar da, çeşitli manevra ve manipülasyonlara maruz kalacaklardır.

Demek ki, bir mezar bekçisinin yaşamı –envai çeşit insanla başa çıkması gerektiğinden– kötülük, kurnazlık ve diploma-si üzerine kurulu olmak zorundadır” .³⁴

Notlar

- 1 Mario Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche* (Milano: Costa & Nolan, 1998).
- 2 Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*.
- 3 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle* (Paris: Lebovici, 1988) ve *La Société du spectacle* (Paris: Buchet/Chastel, 1967). (İt. çev. *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, Giorgio Agamben'in bir notuyla, Milano: Sugarco, 1990). [Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı, 1996)]
- 4 A.g.e., s. 239 [İt. çev.].
- 5 Carlo Diano, *Forma ed evento: Principii per una interpretazione del mondo greco*, 2. basım (Venedik: Marsilio, 1994).
- 6 Carlo Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte* (Venedik: Neri Pozza, 1956) s. 12.
- 7 Aldo Magris, *L'idea di destino nel pensiero antico*, 2 cilt (Udine: Del Bianco, 1984) s. 139.
- 8 Mario Perniola, *I situazionisti* (Roma: Castelveccchi, 1998) s. 155-171.
- 9 Magris, *L'idea di destino*, s. 294.
- 10 A.g.e., s. 297, not 124.
- 11 Gianni Carchia, *L'estetica antica* (Roma-Bari: Laterza, 1999) s. 137.
- 12 Mario Perniola, *Transiti* (Roma: Castelveccchi, 1998).
- 13 Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Önsöz: J.-F. Lyotard (Cambridge [Mass.]: MIT Press, 1991) (Kısmi İt. çev. *L'arte dopo la filosofia* [Cenova: Costa & Nolan, 1987] s. 24).
- 14 Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, s. 25.
- 15 A.g.e., s. 17.
- 16 A.g.e., s. 11.
- 17 A.g.e., s. 29.
- 18 A.g.e., s. 68.
- 19 George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Havens, 1984).
- 20 Kosuth, *L'arte dopo la filosofia*, s. 26.
- 21 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921), *Werkausgabe* içinde (Frankfurt: Suhrkamp, 1984).

- 22 Kosuth, *Art after Philosophy*, s. xv.
- 23 A.g.e., s. xvi.
- 24 Heinich, *Le triple jeu de l'art*.
- 25 Armand Mattelart, *L'invention de la communication* (Paris: La Découverte, 1994).
- 26 Sergio Benvenuto, "L'orrore discreto del feticismo", *Ágalma*, Sayı 1 (2000).
- 27 Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie" (1917), *Gesammelte Werke* içinde (Frankfurt: Fischer, 1960-).
- 28 Sigmund Freud, "Die Verneinung" (1925), *Gesammelte Werke* içinde (Frankfurt: Fischer 1960-).
- 29 Nicholas Abraham ve Maria Torok, *Cryptonimie. Le Verbier de l'Homme aux Loups*, précédé de *Fors* par J. Derrida (Paris: Flammarion, 1976) (It. çev. *Il Verbario dell'Uomo dei lupi*, J. Derrida'nın ön metni *F(u)ori* ile [Napoli: Liguori, 1992] s. 247).
- 30 Abraham ve Torok, s. 293.
- 31 A.g.e., s. 248.
- 32 Abraham ve Torok, *L'écorce et le noyau* (Paris: Flammarion, 1987) (It. çev. *La scorza e il nocciolo* [Roma: Borla, 1993] s. 51).
- 33 Sigmund Freud, "Fetischismus" (1927), *Gesammelte Werke* içinde.
- 34 Abraham ve Torok, *L'écorce et le noyau*, s. 247.

BÖLÜMLERİN KAYNAKLARI

Bu kitabın bölümleri, aşağıdaki vesilelerle yazılmış yazıların, belli değişiklik ve eklerle yeniden yayınlanan biçimleridir:

“Günümüz Sanatının Budalılığı ve Görkemi”, C. Buci-Glucksmann'ın düzenlediği ve 26-27 Kasım 1998'de Paris 8 Üniversitesi'nde toplanan *Sanatın Estetik Sınırları* sempozyumunda okunmuştur.

“Farklılığı Duyumsamak”, H. J. Silverman'ın düzenlediği ve 6-10 Mayıs 1997'de Mobile'deki Güney Alabama Üniversitesi'nde toplanan “Uluslararası Felsefe ve Edebiyat Derneği”nin XXI. Yıllık Konferansı'nın kapanış oturumunda okunmuştur.

“Warhol ve Postmodern” metni, küratörlüğünü New York'taki Guggenheim Müzesi'nin yaptığı *Andy Warhol: A Factory* katalogu için yazılmıştır.

“Felsefi Bir Sinemaya Doğru”, 20-21 Nisan 1997'de Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde düzenlenen *Göz Kırpm. Hareket Eden Imge ve Yerleştirme* sempozyumunda okunmuştur.

“Üçüncü Sanat Sistemi”, 22-23 Şubat 2000'de, Chicago'daki Loyola Üniversitesi'nin Roma merkezi tarafından her yıl düzenlenen Disiplinlerarası Sempozyum'un 2.'sinde okunmuştur.

“Sanat ve Kalan”, N. Bravo'nun düzenlediği konferanslar dizisi kapsamında, 18 Kasım 1999'da Málaga Cervantes Tiyatrosu'nda okunmuştur.

- Abraham, Nicholas 108-110
Kabuk ile Çekirdek 108
âgalma 27, 28
agállo 28
 Agamben, Giorgio 94
 Agnelli, Giovanni 51
amartia 95
 anti-sanat 14, 92, 93, 94
 Aquinolu Tommaso 29
 Aristoteles 29, 32, 33, 37
 aşırı beden (sanatı) 43, 56
 Augustinus 86
aura 13, 18, 75-79, 81-83, 85, 86, 98
otómoton 95
 avangard 50, 56, 57, 80, 92, 93, 103;
neo- 18; *trans-* 16
- Bardot, Brigitte 66
 Barthes, Roland 12, 13, 33-37, 40,
 45, 46
Metnin Hazzı 33, 36
Barthes, Barthes'i Anlatıyor 36
Ara Olaylar 36
Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine
Düşünceler 37
 Basquiat, Jean-Michel 56, 57
 Bataille, Georges 33
 Baudelaire, Charles 55
 Baudrillard, Jean 58, 79
 Beatles 66
 Benjamin, Walter 13, 14, 76-79, 81
 "Teknik Olarak Kopyalanabildiği
 Çağda Sanat Yapıtı" 76
 Beuys, Joseph 79
 binyılcılık 93
 Blanchot, Maurice 33
blue movie 71
- blues* 71
 Boltanski, Christian 79
 Boltanski, Luc 85-87
De la justification. Les économies de
la grandeur 85
bondage 40
 Bossuet, Jacques-Bénigne 86
 Bourdieu, Pierre 103
 Bowie, David 57
 Breton, André 93
 Brummel, George Bryan 55
- Carchia, Gianni 97
 Castoriadis, Cornelius 79
 Christo 79
cinéma-verité 43, 44
 Constant 92
 Cornand, Brigitte 66
Guy Debord, Sanatı ve Dönemi 66
 Croce, Benedetto 33
- da Vinci, Leonardo 58
dandy 55, 108
 Debord, Guy 65, 66, 69, 70, 79,
 92-95, 97 ayrıca bkz. *sitüasyonist*
Gösteri Toplumu 65
 Deitch, Jeffrey 17
 Deleuze, Gilles 33, 62
Kıvrım 62
 Derrida, Jacques 33, 109, 110
Fors 109
 Diano, Carlo 95
 Dickie, George 99, 100
sanat dünyası 99-101, 104, 108
 Diderot, Denis 72
Sağırlar ve Dilsizler Üzerine Mektup
 72

Dilthey, Wilhelm 42, 43
Diogenes 52
 kinizm 14, 52
 kinik 94, 95, 97
dirimsellik 8, 12, 21-23, 84
 dirimselcilik 8, 14, 22, 26, 39, 57,
 80, 94, 105
Duchamp, Marcel 79, 98

Ellis, Bret Easton 43
Ellis, Henry Havelock 72
Ellroy, James 43
engagement déagé 96
epokhé 36-40, 45, 73
ezoterizm 11

fenomenoloji 20, 39
Ferenczi, Sándor 108
fetiş 8, 35, 58, 65, 105; -izm 35, 40,
 58, 78
Fontana, Lucio 79
Ford, John 65
fortuna 95
Foster, Hal 17, 20
Freud, Sigmund 32, 33, 58, 106-
 108
 melankoli 14, 107-110
 yadsıma 58, 108
 yas çalışması 107-109

geçiş/geçit [*transito*] 10
gelenekçilik 10, 83, 84, 103
gerçekçilik 12, 17-19, 22, 24-27, 42,
 85; *psikotik* 28, 41-43, 46
glance 110
Glanz 110
gösteri toplumu 53, 93 *ayrıca bkz.*
 Debord
Guercio, Gabriele 98

Harvey, David 50
Hassan, Ihab 50
hazır-nesne 77
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 18,
 31, 32, 40, 49, 102
 Estetik Dersleri 31
 Hegelcilik 32

Hegelci-Marksizm 95
 post-Hegelci 32
Heidegger, Martin 32, 33
Heinich, Nathalie 79-83, 87, 102, 103
 Çağdaş Sanatın Üçlü Oyunu 79
 Ce que l'art fait à la sociologie 83
Hobbes, Thomas 86
home video 63

Irigaray, Luce 36

içe alma 109; *kriptik* 14, 109, 110
içe yansıma 108, 109
ihlal 76, 79-81, 83-85, 103, 104; -ci
 10, 78, 80
inorganığın cinsel çekiciliği 13, 39-41,
 78
insan-sonrası 14, 17, 22, 75, 82, 104

Jarman, Derek 43, 70-72
 Mavi 70-72
Jorn, Asger 92

kalan (resto) 14, 58, 98, 101-106,
 109
Kalvinistler 93
Kant, Immanuel 18, 31, 34
 Kantçı 23, 32
 post-Kantçı 32
 Yargı Gücünün Eleştirisi 31
kavramsal sanat 14, 58, 79, 92, 97, 99,
 100, 102, 104
keyif [*jouissance*] 13, 28, 33-36, 38
Klossowski, Pierre 33
Kolnai, Aurel 20-22
Kosuth, Joseph 58, 92, 97-102
 Felsefeden Sonra Sanat 98
Kracauer, Siegfried 73
kripta 14, 104, 109, 110
 kriptik içe alma *bkz. içe alma*
 kriptofor 109
Kristeva, Julia 44
 zillet 22, 28, 44, 46, 75
Kruger, Barbara 56

La Motte-Fouqué, Friedrich de 72
 Undine 72

Lacan, Jacques 19, 22, 23, 25-28

boş söz 26

captation 25

çözücü söz 25

dışta bırakma 28

dolu söz 26

extimité 28

objet (petit) a 27, 28

leipo 105

Lesage, Alain-René 72

linquo 105, 106

Lukács, György 42, 43

Lumière Kardeşler 43

Lyotard, Jean-François 13, 51, 54, 58,

59, 101, 102

arriver 59

Postmodern Durum 51

Uyuşmazlık 54

Madredeus grubu 63

Magris, Aldo 96

Mao, Zedong 51, 59

Marcuse, Herbert 59

Marker, Chris 62

Marksizm 18; *Hegeli-* 95

mazoşizm 34, 35, 40

Michelstaedter, Carlo 33

modern 13, 49-51, 54; *duyarlık*

57; *düşünce* 34, *enformasyon* 51;

estetik 32, 33; *fenomenoloji* 39; *-ist*

56, 92; *-ite* 17, 18, 50, 54, 55, 57;

-izm 50, 97, 98; *kapitalizm* 54;

paradigma 79, 80; *sanat* 56, 81;

teknoloji 66

Monroe, Marilyn 51, 66

Musil, Robert 24

natüralizm 42-44; *ultra-* 75

neo-avangard *bkz. avangard*

Nietzsche, Friedrich 32, 33, 81, 85,

94, 106

aynının bengi dönüşü 94

Insanca, Pek Insanca 81

Tanrı'nın ölümü 106, 110

zincir hastalığı 81, 85

nihilizm 86, 106-108

Oliveira, Manoel de 64

Orlan 43

Pareyson, Luigi 19

Pessoa, Fernando 63

Philibert, Nicolas 72

Sağırlar Ülkesi 72

Pilatus, Pontius 67

Pindaros 95

Pinot-Gallizio, Giuseppe 92

Platon 27, 33

Sölen 27

postmodern 13, 49-52, 54-58;

duyumsama 50; *-lik* 16, 50; *-ite*

52; *-izm* 49, 50, 54, 56-58; *sanat*

54

postorganik 22, 40

postyapısalcılık 91

Presley, Elvis 51

primitifler 33

neo-primitivizm 57

Ray, Nicholas 65

restus 106

Roca, Marcel.Li Antúnez 43

rock 57

Rolling Stones 66

romantik 72; *gelenek* 24; *deha kavramı*

100

Rosset, Clément 23

Rousseau, Jean-Jacques 86

Rönesans 42

Saint-Simon, Claude-Henri 86

sanat piyasası 8, 83, 100, 103

sayborg 17, 40

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph

19, 22, 27

aklın uyusukluğu 22, 27

Schnabel, Julian 57

Basquiat 57

Schopenhauer, Arthur 23, 24

Schreber, Daniel Paul 41

Bir Sinir Hastasının Anıları 41

Sherman, Cindy 56

siberpunk 40, 41

siberseks 40

- sinizm 52, 53, 82, 107, 110 *ayrıca bkz. kinizm*
- sitüasyonist 14, 92, 94, 95, 97, 98, 102, 104, 105
- anti-sitüasyonist 92
- Sitüasyonist Enternasyonal 92, 93, 95
- Sloterdijk, Peter 52
- Smith, Adam 86
- Solanas, Valerie 56
- SCUM 56
- staged authenticity* 70
- Stelarc 43
- Sterback, Jane 56
- Stoacılar 38, 96
- Stoacılık 39, 52, 94-97
- sürrealizm 93
- şüpheciler 38, 39, 45
- Taylor, Elizabeth (Liz) 59
- Thévenot, Laurent 85-87
- De la justification. Les économies de la grandeur* 85
- Thukydides 95
- Tommaso, Aquinolu 29
- Torok, Maria 108-110
- Kabuk ile Çekirdek* 108
- trans-avangard *bkz. avangard*
- trash 43, 44
- tykhe* 95, 96
- uyuşmazlık 13, 54, 56, 57, 80, 88
- Vattimo, Gianni 81
- Vertov, Dziga 43
- Viyana Okulu 18, 31
- von Sternberg, Joseph 65
- Warhol, Andy 13, 49, 51-58, 79
- Andy Warhol Felsefesi* 52
- Başkaldıran Kadınlar* 54
- Welles, Orson 65
- Wenders, Wim 43, 62-64, 69, 70
- Lizbon Hikâyesi* 62, 63
- Wittgenstein, Ludwig 73, 100
- world music* 57
- yansız(lık) 13, 35, 37, 39-41, 45
- yapısöküm 91
- zillet [*abiezione*] *bkz. Kristeva*
- Žižek, Slavoj 19

SanatHayat • Tarih • Eleştiri • Kültür • Politika

Modernlik-Modernizm

Charles Baudelaire **Modern Hayatın Ressamı**

Georg Simmel **Modern Kültürde atışma**

Oscar Wilde **Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil -
Estetik ve Etik zerine**

Neil McWilliam **Sanat / topya-Mutluluk Hayalleri -
Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)**

Ali Artun (ed.) **Bir Muamma-SanatHayat-Aforizmalar**

Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu **Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı -
Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus**

Deniz Artun **Paris'ten Modernlik Tercümeleri -
Acad mie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet ğrencileri**

Michael North **Hollanda Altın ağı'nda Sanat ve Ticaret**

Michael Baxandall **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim -
Stilin Toplumsal Tarihine Giriş**

Avangard Teori / Eleştiri

Peter Bürger **Avangard Kuramı**

Ali Artun (ed.) **Sanat Manifestoları - Avangard Sanat ve Direniş**

Walter Benjamin **Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri -
Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı**

Ali Artun (ed.) **Sanat / Siyaset -
Kültür ağında Sanat ve Kültürel Politika**

Ahu Antmen (ed.) **Sanat / Cinsiyet -
Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri**

Çağdaş Estetik

Jean Baudrillard **Sanat Komplosu -
Yeni Sanat Düzeni ve ağdaş Estetik**

Jacques Rancière **Estetiğin Huzursuzluğu -
Sanat Rejimi ve Politika**

Ali Artun, Nursu Örgü (ed.) **Çağdaş Sanat Nedir? -
Modernlik Sonrasında Sanat**

Ulus Baker **Sanat ve Arzu**, Tansu Açık (ed.)

Begüm Özden Fırat, Aylin Kuryel (ed.) **Küresel Ayaklanmalar Çağında
Direniş ve Estetik**

Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi

Theodor W. Adorno **Kültür Endüstrisi / Kültür Yönetimi**

Ali Artun **Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi -
Estetik Modernizmin Tasfiyesi**

Ali Artun (ed.) **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm - Kimlik ve Estetik**

Chin-tao Wu **Kültürün Özelleştirilmesi -
1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi**

Julian Stallabrass **Sanat A.Ş. - Çağdaş Sanat ve Bienaller**

Don Thomson **Sanat Mezat -
12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı, Çağdaş Sanatın
ve Müzayede Evlerinin Tuhaflı Ekonomisi**

Sibel Yardımcı **Kentsel Değişim ve Festivalizm:
Küreselleşen İstanbul'da Bienal**

Ali Artun (ed.) **Sanat Emeği-Kültür İşçileri ve Prekarite**

Eleştirel Müzecilik

Ali Artun **Müze ve Modernlik -
Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1**

Ali Artun (ed.) **Müze ve Eleştirel Düşünce -
Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 2**

Ali Artun (ed.) **Sanatçı Müzeleri**

Wendy M. K. Shaw **Osmanlı Müzeciliği -
Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi**

Mimarlık ve Avantgar

Hal Foster **Tasarım ve Suç - Müze•Mimarlık•Tasarım**

Hal Foster **Sanat Mimarlık Kompleksi -
Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği**

Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo (ed.) **Arzu Mimarlığı -
Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek**

Nur Altınyıldız Artun (ed.) **Sürrealizm / Mimarlık - Mekân Sanatı**

Mario Perniola

SANAT VE GÖLGESİ

Sanattan Geriye Ne Kaldı?

Perniola'ya göre zamanımızda sanat, özerkliğini yitirerek piyasaya ve kitle iletişimine kaynar. Gizemli atmosferinden, aurasından ve eleştiriden yalıtılır. Peki geriye ne kalır? Sanatın gölgesi kalır. İşte Perniola bu gölgede günümüz estetiğini ve geleceğin sanatını keşfe çıkar. Modernliği ve çağdaşlığı tartışır. Walter Benjamin'den, Gilles Deleuze ve Giorgio Agamben'e birçok filozofu; Andy Warhol'dan, Joseph Kosuth ve Guy Debord'a sanatçıları; Derek Jarman'dan Wim Wenders'e sinemacıları tarayarak, çağdaş bir sanat felsefesinin veya felsefi bir sanat ve sinemanın olanaklarını arar.

Mario Perniola zamanımız estetiğinin en etkili teorisyenlerinden biri olarak önemli bir yol açmıştır. Bir eserin gölgesinin o eserden daha önde olduğuna ilişkin tezi çığır açıcudur.

Hugh J. Silverman

Bugün "seyirci kitlesi" dendiğinde, Bourdieu'nün toplumsal seçkinlik kategorisi kapsamına aldığı, uzmanların ve geleneksel müze ziyaretçilerinin oluşturduğu dar elit topluluğu kastedilmez. Sanat dinini takip eden saygılı mutlu azınlığın yerini, bir kâfirler kitlesi almıştır – çağdaş sanatın tahrikleri karşısında umursamazlık ya da açık ret tutumu içinde olan bir kitledir bu. Çağdaş sanat ile toplumun çok büyük bir bölümü arasında, çarpıcı bir kültürel kopukluk oluşmuştur. Bu yüzden, çağdaş sanat ile seyirci topluluğu arasındaki ilişki, artık takdir ve hayranlık isteği üzerine değil, tahrik ve skandal üzerine kuruludur. Dolayısıyla sanatsal değer, enformasyon ve iletişim piyasasına dayanma eğilimi gösterir.

Mario Perniola
13.00

Kapak: Man Ray, Torso, 1923.

