sanathayat24
çağdaşestetik

estetiğin Huzursuzluğu

Sanat Rejimi ve Politika

Jacques Rancière

iletişim

Jacques Rancière

Estetiğin Huzursuzluğu

JACQUES RANCIÈRE 1940 Cezayir doğumlu. Halen European Graduate School'da ve Paris VIII (St. Denis) Üniversitesi'nde felsefe dersleri veriyor. Althusser'in öğrencisi olduğu dönemde *Kapital'i Okumak* adlı derlemeye yazdığı metinle adını duyurdu. 1968 olayları sırasında Althusser'le fikir ayrılığına düştü ve 1974'te *La leçon d'Althusser* adıyla yayımlanan kitabında Althusser çevresinden kopuşunun gerekçelerini yazdı. Kendi kuşağından yazarların metinlerinde kuram ile gerçeklik arasında artan bir uçurum teşhis ederek, 1975'te *Les Révoltes Logiques* başlıklı dergiyi kurdu. Adını, Arthur Rimbaud'nun "Demokrasi" başlıklı şiirinden alan dergide, çalışma ile düşünme, yani proleterler ile entelektüeller arasındaki ilişkiyi yeniden kurmanın yollarını aradı. 1985'e kadar yayımlanan dergideki çalışmaları, Rancière'in daha sonraki düşüncelerinin de nüvelerini içeriyordu.

Rancière'in metinlerindeki temel dayanak noktası, eşitliğin varılması gereken bir hedef değil, varlığı her koşulda kabul edilmesi gereken bir hareket noktası olduğu tezidir. İnsanlar arasındaki farklar, zekâları ya da bilgi birikimleri arasındaki farktan değil, bunları hayata geçirme iradeleri veya fırsatları arasındaki farktan kaynaklanır ona göre. *La Nuit des prolétaires*'de (1981), 19. yüzyıl Fransası'nda sanatla uğraşan işçilerin hayatlarından sunduğu kesitlerle, maddî geçim zorunluluğunun sanatla uğraşmayı bir lüks haline getirdiği yolundaki geleneksel anlayışa karşı çıktı. *Özgürleşen Seyirci*'de, imajlar yoluyla manipüle edilmeye hazır kitleler ile bunların ardındaki hakikati bildirmekle yükümlü entelektüeller arasındaki ayrıma itiraz ederek, "seyircinin özgürlüğü"nü savundu. *Filozof ve Yoksulları*'nda, kökleri Platon'a kadar uzanan ve Marx kadar Bourdieu ve Sartre gibi düşünürlerin de benimsediği geleneksel "işbölümü" düşüncesini sarstı. Sanat ve estetik üzerine eserlerinde de, bu alanlarda kanıksanmış birtakım anlayışları sökmeye, tarihselleştirmeye ve bozmaya yoğunlaştı. Modernizm/postmodernizm, sanat için sanat/politik sanat gibi karşıtlıkları reddetti; ortak bir mekânın inşa edilmesi ve bu mekânda yer alacak öznelerin ve nesnelerin tanımlanması anlamında estetiğin ve politikanın daima iç içe olduğunu öne sürdü.

Rancière'in Türkçe'de yayımlanan eserleri: *Uyuşmazlık* (Aralık, 2005), *Estetik Bilinçdışı* (Aralık, 2006), *Siyasalın Kıyısında* (Metis, 2007); *Görüntülerin Yazgısı* (Versus, 2008); *Filozof ve Yoksulları* (Metis, 2009), *Özgürleşen Seyirci* (Metis, 2010); *Tarihin Adları* (Metis, 2011).

JACQUES RANCIÈRE

Estetiğin Huzursuzluğu

SANAT REJİMİ VE POLİTİKA

Malaise dans l'esthétique

ÇEVİREN Aziz Ufuk Kılıç

iletişim

Malaise dans l'esthétique
© 2004 Editions Galilée

İletişim Yayınları 1729 • sanat**hayat** dizisi 24
ISBN-13: 978-975-05-1023-6
© 2012 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2012, İstanbul

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYANLAR Barış Yıldırım - Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 10721
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 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

Estetiğin Politikaları 23

- **Siyaset Olarak Estetik** 23
- **Eleştirel Sanatın Sorunları ve Dönüşümleri** 48

Modernizmin Çatışkıları 65

- **Badiou'nun İnestetik'i: Modernizmin Burkulmaları** 65
- **Lyotard ve Yüce-estetiği: Bir Kant Karşı-okuması** 89

Estetiğin ve Siyasetin Etik Dönemeci 109

Dizin 131

EDİTÖRLERİN NOTU

Kitabın başlığı *Malaise dans l'esthétique*'in tam çevirisi "Estetikte Rahatsızlık". Fakat Rancière'in başlığı, Freud'un Fransızca'ya "Malaise dans la civilisation" adıyla çevrilen "Das Unbehagen in der Kultur" kitabına da göndermede bulunuyor. Freud'un kitabının Türkçe çevirisi "Uygarlığın Huzursuzluğu" başlığıyla yayınlandığı için, göndermeyi korumak amacıyla "Estetiğin Huzursuzluğu" başlığını tercih ettik.

Giriş

Estetiğin itibarı kötü. Bir yıl geçmiyor ki yeni bir kitap estetiğin sonunun geldiğini, ya da günahlarının devam ettiğini ilan etmesin. Suçlama iki durumda da aynı: Estetik, felsefenin ya da belli bir felsefenin, kendi çıkarı uğruna, sanat eserlerinin ve zevk yargılarının anlamını saptırmasına araç olan aldatıcı bir söylemdir.

Suçlama sabit, ama gerekçeler çeşitli. Bundan yirmi-otuz yıl önce, estetiği sanık sandalyesine oturtan mahkeme Bourdieu'nün terimleriyle özetlenebiliyordu: Formülü Kant tarafından açıklanan "çıkarsız" estetik yargı, "toplumsalın yok sayıldığı"[1] yerdi. Estetik mesafe, halk tabakalarının *habitus*'una özgü "zaruretten kaynaklanan zevkler" ile yalnızca hali vakti yerinde olanların oynayabildiği kültürel ayrım [*distinction*] oyunları arasındaki kökten yarılmanın damgasını vurduğu bir toplumsal gerçekliği gizlemeye yarıyordu. Anglosakson dünyada sanatın toplumsal ya da kültürel tarihini ele alan çalışmaların da benzer bir ilham kaynağı vardı. Bazıları, saf sanatın yanılsamalarının ya da avangard manifestoların ardındaki, sanat pratiğinin koşullarını belirleyen

ekonomik, politik ve ideolojik etmenlerden menkul gerçekliği bize gösteriyordu.[2] Bazılarıysa, *The Anti-Aesthetic* başlığı altında, avangardizmin yanılsamalarından kopmuş postmodern bir sanatın ortaya çıkışını selamlıyordu.[3]

Bu eleştiri biçimi artık revaçta değil. Başat entelektüel kanı, son yirmi yıldır, her türlü "toplumsal" açıklama biçimini, totaliter dehşetin sorumlusu ilan ettiği özgürleşme ütopyalarıyla tehlikeli bir suç ortaklığı yapmakla itham ediyor. Ve bir yandan saf politikaya dönüş teraneleri tuttururken, öte yandan sanat eseri denilen koşullanmamış olayla saf karşılaşmayı da yeniden selamlıyor. Düşüncenin girdiği bu yeni dönemeçten estetiğin aklanmış çıkması beklenebilirdi. Ama görünen o ki, durum hiç de öyle değil. Yalnızca suçlamanın ters çevrilmesi söz konusu. Buna göre, estetik, sanat eserlerini ya da bizim ona yönelik takdirimizi, başka amaçlar için tasarlanmış bir düşünce makinasına –felsefî mutlak, şiir dini ya da toplumsal özgürleşme rüyası– tabi kılmak suretiyle eserle saf biçimde karşılaşmamıza engel olan, sapkın bir söylem haline geldi. Birbirine karşıt birçok kuram hiç gocunmadan bu teşhisi dayanak alabiliyor. Örneğin Jean-Marie Schaeffer'in *Adieu à l'esthétique*'i [Estetiğe Elveda], Alain Badiou'nun *Petit manuel d'inesthétique*'ini [İnestetik İçin Küçük Kılavuz] yankılıyor. Oysa bu iki düşünce karşıt kutuplarda yer alıyor. Jean-Marie Schaeffer, analitik gelenekten destek alarak, spekülatif estetiğin sayıklamalarının karşısına estetik tutumların somut çözümlemesini koyuyor. Ona göre spekülatif estetik, beynini kemiren sahte sorunu çözmek –anlaşılır olan ile duyulur olanı uzlaştırmak– için, estetik davranışların ve sanatsal pratiklerin incelenmesini bir kenara bırakmış, yerine romantik bir mutlak sanat kavramı koymuştur. Alain Badiou ise tamamen karşıt ilkelerle yola çıkıyor. Badiou, sanat eserlerinin hakikatini tıpkı romantizm gibi şiirdeki duyulur hakikati yüceltme hatasına düşen bir (anti-)felse-

fenin hizmetine koşan estetiği, Platon'un İdea'sı ve İdea'nın olayları olan sanat eserleri adına reddediyor. Ama estetiği; saf düşünce, duyulur duygulanımlar ve sanat pratiklerini iç içe geçiren romantizmle malul bir karışıklık diye kınamakta, birinin Platonculuğu ile diğerinin anti-Platonculuğu anlaşıyor. İkisi de bu karışıklığın karşısına, unsurları ve söylemleri ait oldukları yere koyan bir ayırma ilkesini çıkarıyor. İkisi de "felsefî estetik"e karşı (has) felsefenin haklarını savunarak, aslında, spekülatif yanılsamanın karşısına tutumların ve pratiklerin gerçekliğini koyan anti-filozof sosyoloğun söylemini benimsiyorlar. Böylelikle, bizzat sanatın gerçekliğine dönüşmekte olan sanat üzerine bir söylemin, sanatın görkemli duyulur mevcudiyetini yuttuğunu iddia eden egemen kanıyla uyuşuyorlar.

Aynı mantığı başka felsefeler ya da anti-felsefeler üzerinde temellenen sanat düşüncelerinde de buluyoruz: Örneğin idealist estetiğin karşısına resimsel çizginin ya da müzikal tınının yüce darbesini koyan Jean-François Lyotard'da. Bütün bu söylemlerin benzer yönü, estetiğin karışıklığını eleştirmeleri. Birçoğu da, estetikteki bu "karışıklığın" imlediği başka meseleler olduğunu görmemizi sağlıyor: çıkarsız yargı yanılsamasına karşı, sınıfsal bölünmenin gerçekliği (Bourdieu); şiirin olayları ile siyasetin olayları arasındaki benzeşim (Badiou); düşüncenin bir dünya tasarladığı yönündeki modernist yanılsamaya karşı, egemen Öteki'nin şoku (Lyotard); estetik ütopya ile totaliter ütopya arasındaki suç ortaklığının ifşası (taşeronlar korosu). Kavramların *ayrıma* tabi tutulması ile, toplumdaki edinilmiş seçkinliği belirten *ayrımın* aynı kelimeyle anılması [*distinction*] boşuna değil. Estetik karışıklık da, estetik ayrım da, toplumsal düzenle ve bu düzenin dönüşümleriyle yakından ilişkili.

İzleyen sayfalarda bu ayrım kuramlarına karşı basit bir sav öne sürülüyor: Bu kuramların her şeyi ait olduğu yere otur-

tan bir düşünce adına kınadıkları karışıklık, aslında düşüncelerin, pratiklerin ve duyguların kurumlaşmasını, "kendilerine özgü" alan ve nesnelerle donatılmalarını sağlayan düğümdür. Şayet "estetik" bir karışıklığın adıysa, aslında, karışıklığa son vermek için ayrıştırma iddiasında olduğumuz sanat nesnelerini, deneyim biçimlerini ve sanat düşüncelerini belirlememizi mümkün kılan bir "karışıklık"tır. Sanat pratiklerini ya da estetik duyguları kendi tekillikleri içinde daha iyi ayırt etmek adına bu düğümü çözmek, belki de kendini bu tekilliği ıskalamaya mahkûm etmektir.

Bir örnek ele alalım. Jean-Marie Schaeffer estetik tavırların sanat eserlerinden ve doğurdukları yargılardan bağımsız olduğunu bize göstererek romantik karışıklığa son vermek istiyor. Bunun için Stendhal'in *Vie de Henry Brulard*'ından [Henry Brulard'ın Hayatı] küçük bir pasaj alıyor: çocukluğunda yer etmiş ilk –önemsiz– sesler, bir kilisenin çanları, bir su pompası, bir komşunun flütü. Schaeffer, bu anıları, çocukken yerden baktığında tümsekleri dağlar gibi gördüğünü anlatan Çinli yazar Shen Fu'nunkilerle karşılaştırıyor. Burada farklı kültürlerde ortak olan ve sanat eserlerine yönelik olmayan "estetik tavırlar"ın kanıtını buluyor. Ama burada bunun tam tersini görmek de pekâlâ mümkün. Stendhal, sınırları bulandıran bir edebî türün –eser olarak sanatçının hayatı– icadına katkıda bulunarak, daha sonra yeni romansal anlatının örnek biçimi olacak şeyi ilk kez gerçekleştirir: Eskisi gibi, istemli eylemlerin ve onların arzu edilen ve edilmeyen etkilerinin birbiriyle bağlantılı biçimde sıralanması yerine, zaman katmanları boyunca birlikte tınlayan duyulur mikro-olayların üst üste bindirilmesi. Stendhal, estetik tavırların sanat eserlerinden bağımsızlığını göstermek şöyle dursun, sanata ait olan şeyler ile sıradan hayata ait olan şeyler arasındaki ayrımın bulandığı bir estetik rejimin tanığıdır. Yazar olarak otobiyografisine kattığı ham su pompası

sesi, Proust'un –Chateaubriand'm ardıçkuşu şarkısıyla* birleştirmek pahasına– yeni bir Platoncu İdea'nın alameti olarak kutsayacağı sestir. Bu ses aynı zamanda, Varèse'in *Ionisations*'da kullandığı gemi sireni** sesidir. İşte, 19. yüzyılda edebiyatın müzleriyle iç içe geçmiş olan bu ses, 20. yüzyılda müzikle arasındaki sınırların durmaksızın bulanmasıyla birlikte müziğin kendisiyle iç içe geçer.

Stendhal'in su pompası, estetik kuramın "karışıklığına" son vermek şöyle dursun, tam da bu kuramın kendi tarzında yorumlamaya çalıştığı şeye tanıklık eder: sanat nesnelerini gündelik hayat nesnelerinden ayıran eski kanonların yıkılışına; sanatın bilinçli üretimleri ile, bu üretimlerin etkilerini hisseden duyusal deneyimin istemsiz biçimleri arasındaki ilişkinin aldığı –hem daha dolaysız hem de daha gizemli– yeni biçime. Kant'ın, Schelling'in ve Hegel'in "spekülasyonları" tam da bunu kayda geçirir: Kant'ta, sanatın kavramları ile estetik deneyimin kavramsızlığı arasındaki ilişkisiz ilişkinin birer işareti olarak "estetik fikir" ve deha kuramı; Schelling'de, sanatın bilinçli bir süreç ile bilinçsiz bir sürecin birliği olarak kuramlaştırılması; Hegel'de, güzelliğin donuk bakışlı Olympos tanrılarından Hollanda *genre* resimlerine ya da Murillo'nun küçük dilencilerine gelesiye geçirdiği başkalaşımlar. Hatta Stendhal, 1787-1788'de küçük bir çocukken hissettiği duyumlar üzerinde gönül rahatlığıyla bol bol durarak, bu düşünürlerin spekülasyonlarının ufkuna yerleşecek olan şeyi bize söylemekten geri kalmaz: Sıradan hayatın

---

* Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserinde yer verdiği "istemdışı anımsama" olgusunun daha önceki örneklerinden biri Chateaubriand'ın anılarında (*Memoirs*, 1817) yer alır. Proust'un eserinde bu konudaki en bilinen örnek, bir *madelaine* çikolatasının, tat ve koku duyularında yarattığı tetiklemeyle birlikte zihninde canlanan çocukluk hatıralarıdır. Chateaubriand'ın bir ardıçkuşunun sesi ile çocukluğu arasında kurduğu bağ da buna çok benzer – e.n.

** *Ionizations*, Edgard Varèse'in 1929-31 tarihli kompozisyonudur; eser on üç perküsyoncu için yazılmıştır ve biri yüksek diğeri alçak perdeden iki gemi sireni sesi de yer alır – e.n.

sesleriyle önemsiz olaylarının oluşturduğu bu yeni duyusal eğitim, Fransız Devrimi'nin aklın hükümdarlığını kutladığı çağda, kendi akıl çağının başlangıcını kutlayan küçük bir cumhuriyetçinin eğitimidir aynı zamanda.

Dolayısıyla, gerek estetiğin ne anlama geldiğini, gerek bu kelimenin bugün sebep olduğu düşmanlığın ardındaki saiki anlamak için, çağdaş anti-estetik söylemin akıl yürütmelerini tersten ele almamız lazım. Bunu dört noktada özetleyebiliriz.

Estetik "karışıklık" bize ilk olarak şunu söylüyor: Genel olarak estetik duygular ve davranışlar olmadığı gibi, genel olarak sanat diye bir şey de yoktur. Söylem olarak estetik dünyaya geleli iki yüzyıl oluyor. Söz konusu dönemde sanat, çoğul güzel sanatların (diğer adıyla serbest sanatların) karşısına, kendi belirlenmemiş tekilliğini koymaya başlamıştı. Çünkü sanatın var olması için ressamların ve müzisyenlerin, dansçıların ve oyuncuların var olması yeterli değildir. Onları görmekten ya da duymaktan haz alıyor olmamız, estetik duygunun var olması için yeterli değildir. Sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir. Bu tanımlama, karmaşık bir farklılaşma sürecini gerektirir. Bir heykelin ya da resmin sanat olmasının, çelişkili gibi görünen iki koşulu vardır. Öncelikle karşımızdaki, sadece ilkesel meşruiyetini ya da gerçeğe benzerliğini yargılayacağımız bir imge değil, bir sanatın ürünü olmalıdır. Ama aynı zamanda, onda, bir sanatın ürününden, yani bir becerinin [*savoir-faire*] kurallar çerçevesinde uygulanmasından başka bir şey de algılamamız gerekir. Dans yalnızca dinî ya da şifaî bir ritüel olarak görüldüğü sürece sanat değildir. Ama yalnızca bir bedensel virtüözite uygulaması olarak görüldüğünde de sanat değildir. Sanat sayılması için başka bir şey gereklidir. Stendhal'in çağına kadar bu "başka şey"in adı *hikâye* idi. 18. yüzyıl poetikacıları, dans

sanatının güzel sanatlara ait olup olmadığı meselesini çözmek için basit bir soru soruyorlardı: Dans bir hikâye anlatıyor mu? Bir *mimesis* mi? Nitekim *mimesis* sanatçının becerisini hem zanaatçınınkinden hem de şovmeninkinden ayırır. Güzel sanatlara güzel sanatlar denmesinin nedeni, *mimesis* yasalarının bir yapma tarzı –bir *poiesis*– ile ondan etkilenen bir var olma tarzı –bir *aisthesis*– arasında kurallı bir ilişki tanımlamasıdır. Bu üçlü ilişki –"insan doğası"nın garantörlüğü altında– temsilî rejim adını vermeyi önerdiğim bir sanat tanımlama rejimi belirler. Sanatın kendi tekilini güzel sanatların çoğulunun yerine koyduğu ve bu tekili düşünmeye yarayan "estetik" adı verilecek söylemi doğurduğu an, bir üretici doğa, bir duyarlı doğa ve bir yasa koyucu doğanın oluşturduğu *mimesis* ya da temsil denen düğümün çözüldüğü andır.

Estetik, öncelikle, güzel sanatlar düzeninin güvencesi olan bu üçlü ilişkinin bozulduğunu dile getiren söylemdir. *Mimesis*'in sonu, figürasyonun sonu değildir. Üretici doğa ile duyarlı doğa arasındaki uyumu sağlayan mimetik yasama yetkisinin sonudur. Müzler, yerlerini müziğe, yani eserin aritmetiği ile saf duyulur etkisi arasındaki dolayımsız ilişkiye bırakır ki, bu aynı zamanda teknik aygıt ile içsel şarkı arasındaki dolaysız ilişkidir:[4] Fiordiligi'nin* sözlerinin ruhu olan korno solosu buna örnektir, ama aynı zamanda bir sanatçının ruhuna şekil veren komşunun flütü ya da su pompası da. *Poiesis* ve *aisthesis* bundan böyle dolaysız ilişki içinde olacaktır. Ama bu ilişki tam da, varlık sebepleri arasındaki uzaklık üzerinden kurulacaktır. Onları birbirine uyumlayan insan doğası kayıp bir doğadır, ya da henüz var olmayan bir insanlıktır. Kant'tan Schiller, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ve Adorno'ya kadar, estetik üzerine söylemin bü-

* Mozart'ın "Così Fan Tutte" adlı operasında soprano sesin canlandırdığı karakter – e.n.

tün derdi bu uyumu bozulmuş ilişkiyi düşünmek olacaktır. Bu yolla dile getirmeye çalıştığı şey, spekülatif kafaların fantezileri değil, neyin sanat olduğunu belirleyecek yeni ve paradoksal rejimdir. Bu rejime, "estetik sanat rejimi" adını vermeyi öneriyorum.

Bu da ikinci nokta: "Estetik" bir disiplinin adı değildir. Sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejimin adıdır. Kant'tan bu yana filozoflar bu rejimi düşünmeyi görev edindiler. Ama onu yaratmadılar. Hegel *Estetik Üzerine Dersler*'de sanatın formlarının tarihini tinin formlarının tarihi olarak sergilediğinde, eserlerin statüsündeki çelişkili bir değişimi kayda geçirir. Bir yanda arkeolojinin bulguları sayesinde, klasik çağın imal ettiği cilalı Grek imgesi reddedilmiş, antik Yunan yerli yerine yerleştirilmiş, uygun mesafeye konulmuştu. Sanat eserleri için, antik ile modern arasındaki klasik ilişkiyi betimleyen evrimsel ve normatif modelin yerine, yakınlıklar, kopuşlar ve yinelemelerden oluşan yeni bir tarihsellik inşa edilmişti. Ama diğer yanda, Devrim'in yarattığı kopuş, resimleri ve heykelleri dinsel anlatıları resmetme işlevinden ya da derebeylerin ve kralların ihtişamının dekorları olma işlevinden ayırarak gerçek ya da hayalî müze mekânında yalıttı. Dolayısıyla, temsilî eserlerin belirlenmiş muhataplarını yerine yeni ve farklılaşmamış bir kamunun oluşumunu hızlandırdı. Fethedilmiş ülkelerde gerçekleştirilen devrimci ve emperyal yağmalarla, birçok ekol ve türün ürünleri biraraya getirilerek karıştırıldı. Bu yer değişikliklerinin sonucu olarak eserlerin duyulur tekilliği vurgulandı, ama hem temsilî değerleri, hem de sınıflandırılmalarına ve değerlendirilmelerine ölçüt olan konu ve tür hiyerarşileri arka plana itildi. Hegel'in, ilgi görmeye ve alıcı bulmaya başlamasının ardından Hollanda *genre* resmini felsefî açıdan yeniden değerlendirmesi, figüratif konuda meydana gelen yavaş aşınmanın, başka deyişle konuyu tablonun arka planına iterek

onun yerine ressamın jestini ve resimsel malzemenin tezahürünü ön plana çıkaran asırlık eğilimin başlangıcıdır. Tablonun kendi yapılma sürecinin arşivine dönüşmesi hareketi böyle başladı, ardından sonraki yüzyılın resimdeki büyük devrimlerine giden yolu açtı.

Aynı şekilde, Schelling sanatı bilinçli bir süreç ile bilinçsiz bir sürecin birliği olarak tanımladığında, şiirlerin "filolojik" okunuşunun hızla yayılması ve sahte Ossian çılgınlığı gibi kültürel fenomenlerle ortaya çıkan, Giambattista Vico'dan Johann Gottfried Herder'e ve Friedrich Wolf'a uzanan perspektif değişimini pekiştirdi. Artık büyük şiirsel modeller, şiir kurallarının kılavuzluk ettiği bir sanatın bilinçli uygulamalarından ziyade, anonim bir gücün ifadeleri olarak okunuyordu. Jean-Marie Schaeffer, felsefî estetiğin sanatı yüceltirken Kant'ın altını çizdiği şeyi unutmasına şaşırıyor: Doğanın sunduğu gösterilerle ilgili estetik davranışların önemi. Oysa ortada bir unutma yok. Estetik, Kant'tan beri, sanat eserlerinin bu yeni statüsünü düşünmeye çabaladı: Eserlerin, doğanın eserleri olarak, yani bir yaratıcının iradesine tabi olmayan, insandışı bir doğanın işlemi olarak algılanmalarını sağlayan bir statü bu. Sanatçının benzersizliğinin kutsanmasıyla ilişkilendirilmek istenen deha kavramı, şimdi tam aksine, *sanatların* mükemmellik ölçütlerinin enkazı üstünde yükseliyor ve *sanatın* eserlerinin kabul ve takdir görmesini sağlayan, iradî olan ile olmayanın eşdeğerliği fikrini ifade ediyordu.

Estetiğin öncüleri olan filozoflar, birtakım eserleri farklılaşmamış bir alımlayıcı kitlesi için yalıtan ve aynı zamanda anonim bir güçle –halk, uygarlık, tarih– bağlantılandıran sunma ve algılama biçimlerinin bu yavaş ve uzun evrimini yaratmadılar. Hangi konuların ve hangi ifade biçimlerinin bir sanatın alanına girmeye layık olduğunu belirleyen hiyerarşik düzenden kopuşu da onlar uydurmadı. *Vie de Henry*

Brulard'ın tanıklık ettiği, duyulur mikro-olaylardan oluşan o yeni yazıyı; ne kadar değersiz olursa olsun her şeyin ya da herkesin sanatın tapınağına çıkışına eşlik edecek, edebiyata ve resme damgasını vuracak, sonra da fotoğraf ve sinemaya birer sanat olma imkânını verecek olan, küçük şeylerin, anlık ve kesintili olanın edindiği yeni ayrıcalığı da onlar icat etmedi. Kısaca, yazılı olan ile görsel olanın, saf sanat ile uygulamalı sanatın, sanatın formları ile kamusal ya da gündelik ve ticarî hayatın formlarının estetik sanat rejimini tanımlayan ilişkilerinin yeniden şekillenmesini onlar icat etmedi. Ama bütün bunları düşünülebilir kılan anlaşılırlık rejimini onlar geliştirdi. Sanatın ürünlerinin algılandığı ve düşünüldüğü tanımlama rejiminin kırılmasını, *mimesis*'in normlarının *poiesis* ile *aisthesis* arasında sağladığı uygunluk modelinden kopuşu kavradılar ve kavramlaştırdılar. Estetik adı altında ilk olarak, bu temel yer değiştirmeyi kavradılar ve düşündüler: Sanata ait şeyler artık "yapma tarzları"* gibi pragmatik ölçütlere göre tanımlanmıyordu. Gitgide daha çok "duyulur olma tarzları" terimleriyle tanımlanıyordu.[5]

Onlar bu devrimi, düşüncenin ele alması gereken ciddi bir mesele olarak düşündüler. Bu da üçüncü nokta: Çağdaşlarımızın estetik terimini kınamaları boşunadır. Estetiği ilk kınayanlar, onu onurlandıranlardı. "Saçmalığı çoğu kez kabul edilmiş olmasına rağmen, Kant'tan beri felsefe amatörlerinin yazılarında tekrar tekrar karşımıza çıkan bu ifadeden kurtulmanın zamanıdır [...] Estetik tam bir *qualitas occulta*'ya dönüşmüş durumda ve bu anlaşılmaz kelimenin ardında, çoktan teşhir edilmiş olması gereken pek çok anlamsız önerme ve kısır döngülü argüman saklanageldi." Bu radikal beyan Anglosakson analitik felsefesinin mağrur bir savunucusundan gelmiyor. Romantik ve spekülatif estetiğin ölümcül yanılsamalarında önemli bir sorumluluk atfedilen şeytan

* Fr. *manière de faire*: usûl, yöntem – ç.n.

kardeşlerin yaşça büyüğü August Schlegel'in *Edebiyat ve Sanat Üzerine Dersler*'inde yer alıyor.[6] Estetiğin huzursuzluğu [*le malaise esthétique*] estetiğin kendisi kadar eskidir. Hegel ise, kendi payına, duyarlılığa göndermede bulunan "estetik" kelimesinin aslında sanat düşüncesini ifade etmek için uygun olmadığını belirttikten sonra, bu oturmuş ifadeyi kullanarak argümanlarını sunmak durumunda olduğu için mazur görülmeyi diler. Dünün özrü de bugünün suçlamaları kadar gereksizdir. Estetik, nesnesi "duyarlılık" olan bir düşünce alanı değildir. Bundan böyle sanata ait şeyleri tanımlamayı mümkün kılan paradoksal *sensorium*'un* düşüncesidir. Bu *sensorium* kaybedilmiş bir insan doğasına aittir; yani etkin bir yeti ile alımlayıcı bir yeti arasındaki yitirilmiş uygunluk normu düşüncesidir. Bu yitirilmiş uygunluk normunun yerini dolaysız birlik, karşıtların kavramsız birliği, saf iradî etkinlik ile saf edilginlik alır. Sanatın kökeni, der Hegel, suyun yüzeyini, "doğal" görünüşlerin yüzeyini, yalnızca kendi iradesinin tezahür ettiği yüzeye dönüştürmek için suda taş kaydıran çocuğun jestidir. Ama suda taş kaydıran bu çocuk, aynı zamanda, sanatsal yeteneği yaşadığı mahallenin seslerinin, doğanın ve sanat dışı maddî hayatın birbirine karışan seslerinin saf olumsallığından doğan bir çocuktur. Bu iki çehreli çocuğun çelişkisiz olduğu düşünülemez. Ama düşüncedeki çelişkiyi ortadan kaldırmak isteyen, koruduğunu sandığı sanatı ve estetik duyguyu da ortadan kaldırır.

İşleri karmaşıklaştıran ve düşünce bakımından sorunu derinleştiren bir şey var, o da "insan" doğasının daima aynı zamanda "toplumsal" bir doğa olması. Bu da dördüncü noktadır. Temsil düzeninde insan doğası, sanatın kurallarını duyarlılığın yasalarına, duyguları da sanatın kusursuz-

---

* 17. yüzyılda ortaya çıkmış bu sözcük, önceleri beyin anlamında kullanılmış, daha sonra tıpta ve psikolojide bireyin alımladığı duyu çevresinin bütününü kapsayan bir anlam edinmiştir – ç.n.

luğuna göre hizalıyordu. Ama bu hizalamaya karşılık düşen bir de paylaşım vardı: Bu paylaşım, sanat eserlerini dünyevî saygınlığın yüceltilmesine bağlıyor, sanat eserlerinin formlarının saygınlığını konularının saygınlığıyla ilintilendiriyor, ve farklı konumlardaki kişilere farklı duyarlılık yetileri atfediyordu. "Zevkiselim sahibi insanın gözü, kulağı, dokunuşu," diyordu Voltaire, "kaba insanınkinden farklıdır."[7] Eserleri duyarlılıklarla ilintilendiren doğa, onları belli bir duyulur-paylaşımıyla ilintilendiriyor, sanatçıları kendi yerlerine koyuyor ve sanatla ilgisi olanları sanatla ilgisi olmayanlardan ayırıyordu. Bu anlamda Bourdieu haklıdır, ama kendine karşı haklı. "Estetik" kelimesi aslında bu toplumsal doğanın da diğeriyle birlikte yitirildiğini söyler. Ve sosyoloji tam da bu yitirilmiş toplumsal doğayı yeniden tesis etme isteğinden doğmuştur. Bu nedenle "estetik" nefreti, sosyolojinin varlığına içseldir. Kuşkusuz Bourdieu'nün zamanında sosyoloji toplumun yeniden örgütlenmesine dair ilk hayallerinden vazgeçmişti. Ama temsil düzeninin toplumsal ve şiirsel ayrımların hayrı için istediği şeyi, sosyoloji de bilimin hayrı için hâlâ istiyor: Yani farklı sınıfların farklı duyuları olmasını. Estetik, yeni düzensizliğin düşüncesidir. Bu düzensizlik yalnızca konuların ve alımlayıcı kitlelerinin birbirine karışmasından ibaret değildir. Sanat eserlerinin, artık suretlerini sabitledikleri, büyüklüklerine methiye düzdükleri ısmarlayıcılarına gönderme yapmamalarıdır. Artık sanat eserleri halkların "deha"sına göndermede bulunmakta ve en azından ilkede, her kim isterse onun bakışına kendilerini sunmaktadırlar. İnsan doğası ile toplumsal doğa birbirinin kefili olmaktan çıkmıştır. Üretici etkinlik ile duyusal duygulamm, artık etkin zekânın duyusal edilginlik üzerindeki hiyerarşik üstünlüğüne işaret etmeyen bir doğanın iki parçası olarak, birbiriyle "özgürce" karşılaşır. Doğanın kendisiyle arasındaki bu mesafe, benzeri görülmemiş bir eşitliğin yeridir. Ve bu

eşitlik, kayba karşılık, yeni bir vaat taşıyan bir tarihle el ele gider. Hegel'in sözünü ettiği, müzlerin yerini alan genç kız, artık bize yalnızca ağaçtan kopmuş meyveleri, sanat eserlerini taşımış olan hayatın "fiiliyatı olmayan" örtülü anısını sunar. Ama sanat eserleri, tam da dünyaları, yani kültür biçiminde serpilip gelişen doğanın dünyası artık var olmadığı, ya da belki yalnızca düşüncenin geriye bakışında var olmuş olduğu için birer sanat eseridir. Belki sanatın meyvelerinin hayat ağacından toplandığı bir antik Yunan sabahı olmuştu – muhtemelen olmamıştı. Ama varsayımsal bir varlığın kaybı, sonuçta sanattaki yasa koyucu insan doğası ile herkesin yerini ve o yere uygun "duyu"ları belirleyen toplumsal doğayı birbirine bağlayan düzenin de eriyip gitmesidir. Bunun sonucunda, doğanın devrimci hükmü boş bir rüyaya dönüşür. Ama bu imkânsız rüyaya yanıt olarak ortaya çıkan şey, tam da bu kaybın getirdiği, insan doğası ile toplumsal doğanın uyum kurallarının askıya alınmasıyla ortaya çıkan vaattir: Schiller'in estetikteki "özgür oyun"da ilanını gördüğü gelecek insanlık; Baudelaire'in Pierre Dupont'un şarkılarında hissettiği "sonsuz Cumhuriyet zevki"; Adorno'nun "onsuz bir an bile yaşanamayacağını" söylediği ve Mahler'in *Birinci Senfoni*'sinin başındaki yaylıların tınısını örten perdede yenilenmiş olarak gördüğü vaat.

"Estetik", sanatın yücelikleri ile bir su pompasının sesi arasındaki, yaylıların perdeli bir tınısı ile yeni bir insanlık vaadi arasındaki düşünülmesi zor tekil düğümü ifade eden, bundan iki yüzyıl önce oluşturulmuş kelimedir. Bugün doğurduğu rahatsızlık ve hınç hâlâ bu iki ilişki etrafında dönmektedir: Formlarına ve mekânlarına "her şey mübah" yaklaşımıyla kullanım nesnelerini ve sıradan hayatın imgelerini buyur eden bir sanat ve sanatın formlarını yeni bir hayatın formlarına dönüştürmeyi istemiş bir estetik devrimin abartılı ve yalancı vaatleri. Estetik, sanattaki "her şey mübah"tan

dolayı suçlanıyor; felsefî mutlağın ve toplumsal devrimin aldatıcı vaatleriyle yoldan çıkmakla suçlanıyor. Benim amacım estetiği "savunmak" değil, sanatın işleyiş rejimi olarak, söylem üretici şeması olarak, sanata değgin olanın tanımlanma biçimi olarak, duyulur deneyimin formları arasındaki ilişkilerin yeniden dağılımı olarak, söz konusu kelimenin ne ifade ettiğini aydınlatmaya katkıda bulunmak. Biraz daha ayrıntılandırırsak, elinizdeki çalışmanın hedefi şu: Sanatı tanımlamaya yönelik bir rejimin, sanattan fazlası olacak ya da artık sanat olmayacak bir sanat vaadiyle kurduğu bağı tarif etmek. Kısaca söylemek gerekirse, sanatı tanımlama rejimi olarak estetiğin, kendi içinde bir politika ya da bir metapolitika taşıdığını göstermeye çalışmak. Bu politikanın biçimlerini ve biçim değiştirmelerini çözümleyerek, kelimenin bugün hâlâ doğurduğu rahatsızlığı ya da hıncı anlamaya çalışacağım. Ama mesele sadece bir kelimenin anlamını kavramak değil. Estetik "karışıklık"ın tarihinin izini sürmek, aynı zamanda estetiğe yönelik eleştirinin barındırdığı bir diğer karışıklığı da aydınlatmaya çalışmak demek: Sanatın işlemleri ile siyasetin pratiklerini, etik ayrımsızlık içinde boğan bir karışıklık bu. Burada işin ucu yalnızca sanata dair meselelere değil, bugün dünyamızın sahip olduğu ve iktidarların meşruluğunu onayladığı algılama tarzlarına da dokunuyor.

Bu kitap kısmen 1995 ile 2001 arasında Paris VIII Üniversitesi ve Collège International de Philosophie'de, kısmen de son yıllarda Fransa'da ve dışarıda çeşitli kurumların daveti üzerine verilen konferans ve seminerlere dayanıyor. Metnin akışı içinde bazı referanslar verdim. Burada sunulan tezleri ve çözümlemeleri geliştirmemde ve düzeltmemde payı olan bütün kurumları ve durumları tek tek saymam ne yazık ki mümkün değil. Bu çalışmayı teşvik etmiş, sonuçlarını dinlemiş ve tartışmış olan herkese burada şükranlarımı sunarım.

Notlar

1 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979.

2 Bu yönde toplumsal ve kültürel sanat tarihi alanında yayınlanmış çok sayıdaki çalışma arasında özellikle şunları belirtelim: Timothy J. Clark, *Le Bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Art Edition, 1992 ve *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Art Edition, 1991.

3 Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, (New York: The New Press, 1988.)

4 "Ama hangi sihirli karışımdan yükseliyor kıvılcımlanan bu ruhiyat tezahürünün dumanı? Bakıyorum ve delikli bir ağaç üzerinde, bağırsak tellerinden ve pirinç tellerden oluşan bir aygıt üzerinde sunulmuş sayılar arası ilişkilerden oluşan basit bir dokudan başka bir şey göremiyorum." Wackenroder, *Fantaisies sur l'art*, Fr. çev. Jean Boyer, Aubier, 1945, s. 331 (çeviri değiştirildi). Bu "tezahür"ün anlamını başka bir yerde yorumlamıştım: bkz. "La métamorphose des Muses", *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* içinde, Centre Georges-Pompidou, 2002.

5 O halde bu metinde "estetik" iki şeyi tarif edecek: Sanatın görünürlüğü ve anlaşılırlığına ilişkin bir genel rejim; ve kendi de bu rejimin biçimlerine ait olan, yorumlayıcı bir söylem kipi. Okura hangi durumda hangi anlamın uygun olduğunu bağlam ve kendi zekâsı gösterecektir.

6 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Literatur und Kunst, Kritische Ausgabe der Vorlesungen* içinde, (Paderborn, F. Schöningh, 1989, 1. cilt, s. 182-183.

7 Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, "Zevk" maddesi, Paris, 1827, VIII. Cilt, s. 279. (Burada kolaylık olsun diye alıntıladığımız *Dictionnaire philosophique*'in aslında kurgu ürünü bir derleme olduğunu hatırlatalım. "Zevk" maddesindeki unsurların büyük bir kısmı aslında 1771'in *Questions sur l'Encyclopédie*'sinin altıncı bölümünden alınmıştır.)

Siyaset Olarak Estetik

Bugünlerde her yerde karşımıza çıkan bir iddia var: Estetik ütopyanın, yani radikal sanat fikrinin ve onun ortak varoluşun koşullarını mutlak olarak dönüştürme kapasitesine olan inancın sonu geldi. Bu fikir, sanatın, felsefî mutlağın ve toplumsal devrimin yamlgılı vaatlerine kapılarak felakete sürüklendiği ithamını içeren büyük polemikleri besliyor. Bu medyatik laf dalaşını bir kenara bırakıp, sanatın "ütopya-sonrası" bugününe ilişkin başlıca iki kavrayış ayırt edebiliriz.

İlk tavır özellikle sanat felsefecileri ya da tarihçilerinde rastladığımız tavırdır. İddiası, sanatsal araştırma ve yaratımın radikalliğini, –ister büyük totaliter projelerde olsun, ister hayatın ticarî estetizasyonunda olsun– ona zarar vermiş olan yeni hayata dair estetik ütopyalardan ayırıp yalıtmaktır. Sanatın radikalliği, deneyimin sıradanlığını yırtan benzersiz bir mevcudiyet, görünme ve kayda geçme gücüdür. Bu gücü, Kant'ın "yüce" kavramı altında kavramak ve duyu-

lur olanın [*sensible*] kalbinde onu aşan bir kuvvetin heterojen ve indirgenemez mevcudiyeti olarak düşünmek yönünde sağlam bir eğilim olmuştur.

Ama bu gönderme iki yoruma açıktır. İlk yoruma göre, eserin tekil gücü, bütün siyasal formlardan önce gelen bir ortak-varlığı [*etre-en-commun*] tesis etmesidir. Örneğin, Thierry de Duve'ün 2001'de Brüksel'de düzenlediği *Voici* [İşte] başlıklı serginin anlamı buydu; başlık üç kısma ayrılmıştı: *Me Voici* [İşte ben], *Vous voici* [İşte siz], *Nous voici* [İşte biz]. Bütün bu düzenlemenin anahtarı, resimde "modernite"nin babası sayılan Édouard Manet'nin bir tuvaliydi: *Olympia* ya da *Kırda Öğle Yemeği* değil, Francisco Ribalta'nın bir eserinden yola çıkarak yaptığı gençlik eseri Ölü İsa. Tanrı'nın ölümünden sonra dirilmiş bu gözleri açık İsa, Hıristiyanlıktaki etebürünmenin [*incarnation*] cemaat yaratma gücünü, sanatın sunma gücüyle ikame ediyordu. Bizzat gösterme edimine emanet edilmiş bu etebürünme gücü, bundan sonra Donald Judd'ın bir paralelyüzüne, Joseph Beuys'un Doğu Alman tereyağı paketlerinden yaptığı bir etalaja, Philippe Bazin'in çektiği bir dizi bebek fotoğrafına, ya da Marcel Broodthaers'in hayalî müzesinin belgelerine de aktarılabilirdi.

Diğer yorumsa, tersine, fikir ile duyulur olan arasındaki indirgenemez mesafe olarak kurduğu "yüce" fikrini radikalleştirir. Örneğin Lyotard, modern sanata, sunulamaz [*imprésentable*] olana tanıklık etme misyonunu yükler. Bu durumda, görünmenin tekilliği olumsuz bir sunumdur. Barnett Newman'ın bir tuvalindeki tekrenkliliği çatlatan renkli şimşek, ya da bir Paul Celan'ın ya da bir Primo Levi'nin çıplak sözü, Lyotard'a göre, bu kayda geçişin modelidir. Buna mukabil, trans-avangardların tuvallerinde soyut ile figüratif unsurların karışması, sanat eserleri ile ticarî nesne ve ikonlar arasındaki ayrımsızlıkla oynayan envai çeşit enstalasyon, estetik ütopyanın nihilist gerçekleşimidir.

Bu iki görüşte ortak olan fikir net biçimde görülüyor. Hıristiyanlıktaki sözün etebürünme gücü ile Musevilikteki temsil yasağı arasındaki, ya da ökaristideki okunmuş ekmek ile Musa'nın yanan çalısı arasındaki karşıtlık, sanatsal formun göz kamaştırıcı, heterojen tekilliğini gözler önüne serer – bir cemaat duygusuna hükmeden bir tekilliktir bu. Ama bu cemaat, modern sanatın ilişki kurmuş olduğu siyasal özgürleşme perspektiflerinin enkazı üstünde yükselir. Her türlü kolektif özgürleşme projesini fesheden etik bir cemaattir.

Bu yaklaşım filozoflar arasında belli ölçüde rağbet görüyor; sanatçılar ile müze küratörleri, galericiler, yöneticiler ya da eleştirmenler gibi sanat kurumlarında çalışan kişiler arasındaysa, sanatın radikalliği ile estetik ütopyayı birbirinin karşısına koymak yerine, ikisine de eşit mesafede duran başka bir tavır öne çıkıyor. Bu tavır, radikal sanat ile estetik ütopyanın yerine, yalnızca dünyayı dönüştürme yetisinden değil, nesnelerinin tekilliği iddiasından da vazgeçmiş bir sanatı koyuyor. Bu sanat, formun mutlak tekilliği üzerinden ortak bir dünya kurmuyor; zaten verili olan ortak dünyanın nesnelerini ve imgelerini yeniden düzenliyor, ya da, bu kolektif çevreye yönelik bakış ve tavrımızda değişikliğe neden olabilecek türden durumları yaratıyor. Sıradan hayatın pek de berisinde olmayan ve eleştirel ya da suçlayıcı değil, daha ziyade ironik ve oyunsu bir kipte sunulan bu mikro-durumlar, bireyler arasında bağlar yaratma ya da yeniden yaratma, yeni yüzleşme ve katılım tarzları doğurma hedefini taşıyor. Örneğin ilişkisel sanat denilen sanatın ilkesi budur: Lyotard, Barnett Newman'ın tuvalinde *aistheton* şokunun kökten heterojenliğini görüyordu; bunun karşısına şimdi, bir reklam panosuna beklendiği gibi reklam değil de mekânın ve müdavimlerinin büyütülmüş bir fotoğrafını koyan bir Pierre Huyghe'nin işi çıkıyor.

Bu iki tavırdan birini seçmek istemiyorum. Daha ziyade neye delalet ettiklerini ve onları mümkün kılanın ne olduğunu sormak istiyorum. Nitekim ikisi de, sanatsal radikallik ile siyasal radikallik arasındaki dağılmış ittifakın yansımasıdır; söz konusu ittifakın adı olan estetik, bugün sanık sandalyesindedir. Bu konumlardan birini benimsemeye çalışmayacağım, bunun yerine türemiş oldukları sanat ve siyaset arasındaki "estetik" ilişkinin mantığını yeniden tasavvur etmeye çalışacağım. Bunun için, "ütopya-sonrası" sanata ilişkin zıt gibi görünen bu iki mizansendeki ortak yanı temel alacağım. Bunlardan ikincisi, ütopyayı kınayarak karşısına mikropolitikanın küçük çaplı formlarını koyar ki, bu formlar zaman zaman hükümetlerimizin vaaz ettikleri "yerellik" politikalarına epeyce yakın duruyor. Birincisiyse, tersine, ütopyanın karşısına, sanatın sıradan deneyimle mesafesinden ileri gelen gücünü koyar. Ama her ikisi de sanatın "cemaat" oluşturma işlevini olumlar: Özgül bir mekân inşa etmek, ortak dünyanın paylaşımının emsalsiz bir biçimini kurmak. Yüce-estetiği, sanatı bir mutlak Öteki'ye karşı ezeli bir borç altına sokar. Ama bu arada ona tarihsel bir misyon atfeder: "Avangard" olarak adlandırılan özneye emanet edilmiş bu tarihsel misyon, ticarî ürünlerin eşdeğerlilik dünyasından mutlak surette ayrı, duyulur kayıtlardan oluşmuş bir doku meydana getirmektir. İlişkisel estetik hem sanatın kendine-yeterlik iddiasını hem de hayatı sanat yoluyla dönüştürme hayalini reddeder, ama hayatî önemde bir fikri de yeniden olumlar: Sanat, ortak olanın yerini yurdunu maddî ve simgesel olarak yeniden şekillendirmek için mekânlar ve ilişkiler kurmaktır. *In situ* [yerinde] sanat pratikleri, filmin yer değiştirerek müze düzeninin mekânsallaşmış formlarına taşınması, müziğin mekânsallaşmasının güncel formları, ya da tiyatro ve danstaki güncel pratiklerin hepsi aynı yöne işaret eder: Farklı sanatlara özgü araç, malzeme ve düzenlemelerin özgüllüğünü

yitirmesine; bedenler, imgeler, mekânlar ve zamanlar arasındaki ilişkilerin yeniden dağıtıldığı bir yerin işgal edilme tarzı olarak düşünülen ve uygulanan tek bir sanata yönelişe.

Bizzat "çağdaş sanat" ifadesi bile buna delalet eder. Bu ad altında saldırılan ya da savunulan şey, asla, bugünün farklı sanatlarını karakterize eden ortak bir eğilim değildir. Bu konuda sunulan karşılıklı argümanların hemen hemen hiçbirinde, müziğe, edebiyata, sinemaya, dansa ya da fotoğrafa en küçük bir gönderme bile yoktur. Bu argümanlar hep belli bir nesne üzerinedir, onu da şöyle tanımlayabiliriz: Resmin yerini alan şey; yani, bir süre öncesine kadar duvarlarında asılı portreler gördüğümüz mekânları işgal eden nesne asamblajları, fotoğraflar, videolar, bilgisayarlar ve hatta bazen performanslar. Ancak bu argümanları "tarafgir" olmakla suçlamak haksızlık olur. Gerçek şu ki "sanat" farklı sanatları birleştiren bir ortak kavram değildir. Onları görünür kılan *aygıt*'tır [*dispositif*]. Ve "resim" yalnızca bir sanatın adı değildir. Sanatın bir görünürlük formunun sunulma sisteminin adıdır. "Çağdaş sanat", aynı yeri işgal eden ve aynı görevi gören o aygıtın özel adıdır.

Tekil "sanat" ifadesiyle tarif edilen şey, sanat nesnelerine sanat nesnesi kimliği verilmesine aracı olan, bir sunum mekânının şekillendirilmesidir. Sanat pratiğini ortak olanla ilgili soruna bağlayan da, duyulur deneyimin sıradan formlarının askıya alındığı bir zaman-mekânın hem maddî hem de simgesel olarak kurulmasıdır. Sanatı siyasal kılan temel unsur, dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar. Az önce bahsettiğim figürler bize tam da bu siyasal işlevin iki farklı dönüşümünü öne-

rirler. Yüce-estetiğinde, heterojen olanla edilgin karşılaşmanın zaman-mekânı, iki duyarlılık rejimini çatışmaya sokar. "İlişkisel" sanattaysa, kararsız ve geçici bir durumun inşası, algının yer değiştirmesine, izleyici statüsünden oyuncu statüsüne doğru bir geçişe, yerlerin yeniden belirlenmesine yol açar. Her iki durumda da, sanata özgü olan, maddî ve simgesel mekânın yeniden şekillendirilmesidir. Ve sanat bu yolla siyasete temas eder.

Nitekim siyaset, iktidarın uygulanması ve iktidar için mücadele değildir. Özgül bir mekânın konfigürasyonudur; belirli bir deneyim alanının, ortakmış ve ortak bir karara bağlıymış gibi konumlandırılan nesnelerin, bu nesneleri gösterebilen ve onlar konusunda akıl yürütebilen öznelerin bulunduğu bir alanın şekillendirilmesidir. Siyasetin tam da bu mekânın varlığıyla ilgili, nesnelerin ortak olana ait nesneler olarak, öznelerin ortak bir söze sahip özneler olarak tarif edilmesiyle ilgili bir çatışkı olduğunu, başka bir çalışmamda göstermeye çalışmıştım.[1] Aristoteles'e göre insan politiktir, çünkü haklı ile haksızı ortaklık içine sokan söze sahiptir; oysa hayvan yalnızca haz ve acıyı işaret eden sese sahiptir. Dolayısıyla bütün mesele kimin söze, kimin de yalnızca sese sahip olduğunu bilmektir. Öteden beri, kimi kategorilerdeki insanların siyasal birer varlık olduklarının reddi, ağızlarından çıkan sesleri bir söylem olarak kabul etmemekten geçmiştir. Ya da siyasal meselelerin zaman-mekânında yer almaya maddî açıdan yeterli olmadıkları tespitinden. Platon, zanaatçıların, işlerinin başından başka yerde olmaya vakitleri olmadığını söyler. *Olamadıkları* şu "başka yer" elbette halk meclisidir. "Zaman yokluğu", aslında doğallaştırılmış, duyulur deneyim formlarında kayıtlı bir yasaktır.

Siyaset, zamana "sahip olmayanların", ortak bir mekânın sakinleri olarak kendilerini ortaya koymak ve ağızlarından yalnızca acıyı işaret eden bir sözün değil, pekâlâ ortak olanı

dile getiren bir sözün de çıktığını göstermek için gerekli zamanı kullandıkları zaman gerçekleşir. Yerlerin ve kimliklerin bu dağılımı ve yeniden dağılımı; mekânların ve zamanların, görünür ile görünmezin, gürültü ile sözün şekillenmesi ve yeniden şekillendirilmesi, duyulur-paylaşımı [*partage du sensible*] dediğim şeyi oluşturur.[2] Siyaset, bir cemaatin ortak'ını tanımlayan bu duyulur-paylaşımını yeniden şekillendirmek, ona yeni özne ve nesneler dahil etmek, görünür olmayanı görünür kılmak ve sesleri gürültü çıkaran birer hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır. Uzlaşmazlık [*dissensus*] yaratmaya dönük bu etkinlik, Benjamin'in "siyasetin estetize edilmesi" ifadesiyle anlattığı iktidar sahnelemeleri ile kitle seferberliklerinden bambaşka bir anlamda, bir siyaset estetiği oluşturur.

Öyleyse, siyaset ile estetik arasındaki ilişki, daha kesin bir biçimde söylersek, siyasetin estetiği ile "estetiğin siyaseti" arasındaki ilişkidir; yani sanat pratiklerinin ve sanatın görünürlük formlarının, bizzat duyulurun paylaşımında ve yeniden biçimlendirilmesinde devreye girme tarzıdır; bu pratikler ve formlar, duyulur olanın mekânlarını ve zamanlarını, öznelerini ve nesnelerini, ortak olanı ve tekil olanı belirler. Filozof tarafından soyut ressamın beyaz bir duvarda yalnız başına asılı "yüce" tuvaline, ya da sergi küratörü tarafından enstalasyona ya da ilişkisel sanatçının müdahalesine yüklenen görev, ütopya söz konusu olsa da olmasa da, aynı mantığın parçasıdır: Duyusal deneyimin normal koordinatlarını askıya alan bir sanat "siyaseti". Biri heterojen bir duyulur formun yalnızlığını yüceltir, diğeri ortak bir mekân çizen jesti. Ama maddî bir formun kurulması ile simgesel bir mekânın kurulmasını birbiriyle ilişkilendirmenin bu iki tarzı, belki de, tek bir kökensel konfigürasyonun yansımalarıdır: sanata özgü olanı, cemaatin belli bir var olma tarzına bağlayan bir konfigürasyonun.

Bu demektir ki sanat ve siyaset, birbirleriyle ilişkili olsunlar mı olmasınlar mı diye sorulacak, iki sabit ve ayrı gerçeklik değildir. Sanat ve siyaset, duyulur olanın birer paylaşılma biçimidir ve özgül bir tanımlama rejimine bağlıdırlar. Siyaset her zaman olmasa da, iktidar biçimleri her zaman vardır. Aynı şekilde, sanat her zaman yoktur; ama şiir, resim, heykel, müzik, tiyatro ve dans her zaman vardır. Platon'un *Devlet*'i sanatın ve siyasetin bu koşullu niteliğini iyi gösterir. *Devlet*'in şairleri kentten kovan o meşhur yaklaşımı, çoğu zaman sanatın siyasal bir tavırla yasaklanması olarak okunur. Ama Platon'un jesti aslında bizzat siyaseti dışlar. Aynı duyulur-paylaşımı, zanaatçıların elinden, işlerinden *başka şey* yapacakları siyaset sahnesini; şairlerin ve oyuncuların elinden, kendilerinden *başka* bir kişiliğe bürünebilecekleri sanat sahnesini alır. Tiyatro ve meclis, aynı duyulur-paylaşımının birbirine bağımlı iki biçimidir; Platon *Devlet*'ini cemaatin organik hayatı olarak kurmak için bu heterojenlik mekânlarının ikisini birden dışlamak zorundadır.

Böylelikle sanat ve siyaset, kendi kendilerinin berisinde, tekil bedenlerin özgül bir zaman ve mekânda mevcut olma biçimleri olarak birbirine bağlıdır. Platon, etik bir cemaat, siyasetsiz bir cemaat uğruna, demokrasi ve tiyatroyu birlikte dışlar. Günümüzde müze mekânının neyle doldurulması gerektiği konusundaki tartışmalar, belki de, modern demokrasi ile özgül bir mekânın varlığı arasındaki başka bir bağıntıyı açığa çıkarmaktadır: Bugün söz konusu olan, kalabalıkların teatral eylem etrafında toplanması değil, yalnız ve edilgin ziyaretçilerin müzenin sessiz mekânında yalnız ve edilgin sanat eserleriyle karşı karşıya gelmesidir. Sanatın bugünkü durumu, muhtemelen, sanata hasredilmiş yerlerin özerkliği ile bu özerkliğin görünüşteki karşıtı –yani sanatın ortak yaşam biçimlerinin kuruluşunda rol oynaması– arasındaki çok daha genel bir ilişkinin özgül bir biçimidir.

Sanatın siyasallığını onun özerkliğine bağlayan, görünüşteki bu paradoksu anlamak için, geçmişe doğru küçük bir yolculuk yaparak estetik sanat rejiminde içsel olarak var olan siyasetin ilk dillendirilişlerinden birini incelemekte yarar var. Schiller, 1795 yılında yayınlanan *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ının on beşincisinin sonunda, sanatın ve sanatın siyasetinin statüsünü alegori biçiminde ifade eden bir sergi senaryosu sunar. Bizi, hayalî olarak, tanrıça Hera'nın betimlendiği, *Junon Ludovisi* olarak bilinen bir Grek heykelinin karşısına yerleştirir. Heykel, der, kendi üzerine kapalı bir "özgür görünüm"dür. Bu ifade modern bir okura Clement Greenberg'in meşhur *self-containment* mefhumunu çağrıştırır. Ama bu "kendi üzerine kapanmış"lığın eserin maddî özerkliğine dair modernist paradigmanın arzuladığından daha karmaşık olduğu ortaya çıkacaktır. Burada mesele ne sanatçının sınırsız yaratma gücünün olumlanmasıdır, ne de bir *mecra*'nın [*medium*] özgül güçlerini kanıtlamak. Başka bir deyişle, söz konusu *mecra*, sanatçının üzerinde çalıştığı madde değildir. Mecra, bir duyulur mecradır, duyulur deneyimin sıradan biçimlerine yabancı, özel bir *sensorium*'dur. Ama bu *sensorium* ne *işte*'nin ökaristik mevcudiyetidir, ne de Öteki'nin yüce şimşeği. Grek heykelinin "özgür görünüm"ünün açığa çıkardığı, tanrısallığın aslî niteliği olan "aylaklık" ya da "kayıtsızlık"tır. Tanrıya özgü olan, hiçbir şey istememektir; önüne hedefler koyma ve onları gerçekleştirme kaygısından azade olmaktır. Heykel de sanatsal özgüllüğünü bu aylaklıktan pay almasına, bu istemsizliğine borçludur. Aylak tanrıçanın karşısındaki izleyici, Schiller'in "özgür oyun" diye tanımladığı durumdadır.

"Özgür görünüm" öncelikle modernizmin yücelttiği özerkliği çağrıştırır; "özgür oyun" ise en başta postmodern kulaklara hoş gelir. Oyun kavramının çağdaş sanatın önermeleri ve meşrulaştırımlarındaki yerini biliyoruz: Oyun bu-

rada, modernizmin sanatın radikalliğine ve dünyayı dönüştürme gücüne duyduğu inanca karşı takınılan mesafedir. Oyunsu ve mizahî olan, hemen her yerde, tezatları bünyesinde toplayan bir sanatı betimlemek için onurlandırılır: Amaçsız eğlence ve eleştirel mesafe, popüler *entertainment* ve sitüasyonist *dérive*. Oysa Schiller'in mizanseni, bizi bu büyüsü bozulmuş oyun vizyonunun çok uzağına yerleştirir. Oyun, der Schiller, insanın insanlığıdır: "İnsan yalnızca oynadığı zaman insandır."[3] Ve görünüşteki bu paradoks, ona göre "güzel sanat denen koskoca yapıyı ve daha da zor bir sanat olan yaşama sanatını" ayakta tutabilir. Oyunun "amaçsız" etkinliğinin, hem sanata mahsus bir alanın özerkliğine, hem de yeni bir kolektif hayatın formlarının inşasına temel olabilmesini nasıl anlamalıyız?

Baştan başlayalım. Sanat denen yapının temellerini atmak demek, sanata sanat kimliğinin verildiği bir rejimi tanımlamak demektir; yani birtakım pratikler, görünürlük formları ve anlaşılabilirlik kipleri arasında, bunların ürünlerinin sanata ya da bir sanata ait olduğunun belirlenebilmesini sağlayan özgül bir ilişki tanımlamak demektir. Aynı tanrıçanın aynı heykeli, hangi tanımlama rejiminde ele alındığına bağlı olarak, sanat olabilir de, olmayabilir de; ya da farklı bir biçimde sanat olabilir. En başta, heykelin yalnızca bir tanrı *imgesi* olarak alımlandığı bir rejim vardır. Bu durumda heykelin alımlanması ve heykel üzerine varılan yargı şu soru çerçevesinde yer alır: Tanrıların imgesi yapılabilir mi? İmgeye dökülmüş bir tanrı gerçek bir tanrı mıdır? Eğer öyleyse, uygun biçimde imgeleştirilmiş midir? Bu rejimde gerçek anlamda sanat yoktur, içsel hakikatlerine ve bireylerin ve topluluğun varoluş tarzı üzerindeki etkilerine bağlı olarak üzerine yargıda bulunulan imgeler vardır. İşte bu yüzden sanatın ayrımlaşmadığı bu rejim için "etik imgeler rejimi" adını önerdim.

Daha sonra, taştan yapılma heykeli, imgeleştirdiği tanrının geçerli olup olmadığı, eserin tanrıya sadık olup olmadığı yargısından kurtaran bir rejim gelir. Bu rejim tanrı heykellerini ve prens hikâyelerini özgül bir kategori olan taklitler kategorisine yerleştirir. Bu rejimde *Junon Ludovisi* bir sanatın, heykel sanatının ürünüdür ve heykeltıraşlık da sanat olarak anılmaya iki kez layıktır; çünkü hem bir maddeye form verir, hem de bir temsili hayata geçirir, yani tanrıçanın hayalî özelliklerini dişilik arketipleriyle, heykelin anıtsallığını özgül karakter özelliklerine sahip tikel bir tanrıçanın ifadeliliğiyle birleştiren gerçeksi bir görünüm kurar. Heykel bir "temsildir". Bir dizi yerleşik ifade kalıbının içinden alımlanır; maddeye form vermedeki heykeltıraşlık becerisi ile uygun figürlere uygun ifade biçimlerini vermedeki sanatsal yeteneğin nasıl birleşeceğini bu yerleşik kalıplar belirler. Bu tanımlama rejimine, "temsilî sanat rejimi" adını veriyorum.

Schiller'in bahsettiği *Junon Ludovisi*, ama aynı zamanda Barnett Newman'ın *Vir Heroicus Sublimis* adlı tablosu ve ilişkisel sanatın enstalasyonları ve performansları, "estetik sanat rejimi" adını verdiğim bir başka rejime aittir. Bu rejimde söz konusu Hera heykeli, sanat eseri özelliğini, heykeltıraşın eserinin uygun bir tanrısallık fikriyle ya da temsil kanonlarıyla uyumlu olmasından almaz. Özgül bir *sensorium*'a ait olmasından alır. Bu rejimde, sanat nesnesi olma özelliği, yapma kipleri arasında bir ayrıma değil, varoluş kipleri arasında bir ayrıma gönderme yapar. "Estetik"ten kasıt budur: Estetik sanat rejiminde, sanat olma özelliğini veren, artık teknik ölçütler değil, belli bir duyusal alımlanma biçimine aidiyettir. Heykel bir "özgür görünüm"dür. Böylelikle temsilî statüye iki bakımdan karşı koyar: Heykel, ona model sunan bir gerçekliğe gönderme yapan bir görünüm değildir. Edilgin bir maddeye verilmiş etkin bir form da değildir. Bu, ikiliklerin damgasını vurduğu sıradan duyulur deneyimin form-

larına göre heterojen bir duyulur formdur. Hem görünüm ile gerçeklik arasındaki, hem de madde ile form, etkinlik ile edilginlik, anlama ile duyarlılık arasındaki alışıldık bağlantıları askıya alan özgül bir deneyimdir.

Schiller'in "oyun" terimiyle özetlediği, tam da bu yeni duyulur-paylaşımıdır. En basit tanımıyla oyun, kendinden başka amacı olmayan, şeyler ya da kişiler üzerinde güç uygulamayı hedeflemeyen etkinliktir. Oyunun bu geleneksel anlamı Kant'ın estetik deneyim çözümlemesinde sistemleştirilmiştir. Buna göre, estetik deneyimin özelliği, hem duyulur verileri kendi kategorilerine göre belirleyen anlama yetisinin biliş gücünün askıya alınması, hem de, buna bağlı olarak, duyarlılık yetisinin arzu nesneleri dayatan gücünün askıya alınmasıdır. Zihinsel ve duyusal yetilerin "özgür oyunu" amaçsız bir etkinlikten ibaret değildir, etkinliksizliğe [*inactivité*] eşit bir etkinliktir. Daha oyunun başında, oyuncunun sıradan deneyimi "askıya alması", bir başka askıya almayla ilişkilidir; o da "aylak" eserin –yani tıpkı tanrıça gibi, benzersiz mükemmelliğini görünümünde isteme yer olmamasına borçlu olan eserin– ortaya çıkışı karşısında, bizzat oyuncunun sahip olduğu güçlerin askıya alınmasıdır. Hasılı "oyuncu", hiçbir şey yapmayan şu tanrıça karşısında hiçbir şey yapmamak için oradadır; heykeltıraşın eseri de bu etkinliksiz etkinlik çemberince tamamen emilmiştir.

Peki, bu askıya alma niçin aynı zamanda yeni bir yaşama sanatına, yeni bir ortak yaşam biçimine temel olmaktadır? Başka deyişle, bu rejimde sanatın hususiyetinin tanımını belli bir "siyaset"le etle tırnak gibi ayrılmaz kılan nedir? Yanıt en genel biçimiyle şöyle: Çünkü o siyaset, sanat nesnelerini tahakküme özgü *sensorium*'dan farklı bir *sensorium*'a ait nesneler olarak tanımlar. Kant'ın çözümlemesinde, özgür oyun ve özgür görünüm, formun madde, zihnin duyu üzerindeki gücünü askıya alır. Schiller Kant'ın bu felsefî öner-

melerini Fransız Devrimi bağlamında antropolojik ve politik önermelere tercüme eder. "Form"un "madde" üzerindeki gücü, devletin kitleler üzerindeki, zihin sınıfının duyu sınıfı üzerindeki, kültür insanlarının doğa insanları üzerindeki iktidarıdır. Estetik "oyun" ve "görünüm" yeni bir cemaate temel oluyorsa, bunun sebebi tam da, iki insanlık arasındaki fark olan zeki form ile duyarlı madde arasındaki karşıtlığı duyulur düzlemde çürütmesidir.

Oyun oynayan insanı gerçek anlamda insan yapan denklem burada anlam kazanır. Oyundaki özgürlük çalışmadaki köleliğin karşıtıdır. Özgür görünüm de, buna koşut biçimde, görünümü bir gerçeklikle ilişkilendiren kısıtlamanın karşıtıdır. Bu kategoriler –görünüm, oyun, çalışma– duyulur-paylaşımına özgü kategorilerdir. Nitekim bunlar tahakküm biçimlerini ya da eşitlik biçimlerini sıradan duyulur deneyimin dokusuna işlerler. Platon'un *Devlet*'inde, zanaatçı için özgür oyun var olmadığı gibi, *taklitçi* için de "özgür görünüm" diye bir şey yoktu. Bir görünüm, ancak onu yargılamayı sağlayacak bir gerçeklikle birlikte var olabilirdi; oyunun amaçsızlığı çalışmanın ciddiyetiyle asla bağdaşmazdı. Bu iki buyruk birbiriyle sıkı sıkıya ilişkiliydi ve birlikte hem siyaseti hem de sanatı dışlayarak, cemaate yalnızca etik bir doğrultu veren bir duyulur-paylaşımını tanımlamaktaydı. Daha genel bir anlamda, tahakküm daima, farklı insanlıklar arasındaki duyusal ayrımlara dayandırılarak meşrulaştırılmıştı. Yukarıda Voltaire'in savını gündeme getirmiştim: Sıradan insanlar* ile zevkiselim sahibi insanlar aynı duyulara sahip değildirler. Öyleyse seçkinlerin iktidarı da, eğitilmiş duyuların kaba duyular, etkinliğin edilginlik, zekânın duyumsama üzerindeki iktidarıydı. Duyulur deneyim formlarının görevi, işlevler ve yerler arasındaki farkı doğalar arasındaki farkla özdeşleştirmekti.

* Fr. *gens du commun*: Ortak âlemin insanları – çn.

Estetikteki özgür görünüm ve özgür oyun, tahakkümün düzenini iki insanlık arasındaki farkla özdeşleştiren bu paylaşımı reddeder. İkisi de duyumsamadaki özgürlüğü ve eşitliği açığa vurur. Schiller bu duyusal özgürlük ve eşitliği, 1795'te, Fransız Devrimi'nin Yasa'nın hükmü altında cisimleştirmeye çalıştığı özgürlük ve eşitliğin karşısına koyabiliyordu. Nitekim Yasa'nın hükmü hâlâ, özgür formun köle madde üzerinde, devletin kitleler üzerinde hüküm sürmesidir. Schiller'e göre Devrim, edilgin duyarlı maddîliğe hükmeden etkin zihinsel yeti modeline bağlı kalmaya devam ettiği için Terör'e dönmüştü. Bu durumda formun maddeye, etkinliğin edilginliğe üstünlüğünün estetik olarak askıya alınması, yalnızca Devlet biçimini değil bizzat duyulur varoluşu ilgilendiren daha derin bir devrimin ilkesi olarak ortaya çıkar.

Dolayısıyla, sanat, özerk bir deneyim biçimi olarak, duyulur olanın siyasal paylaşımına temas eder. Estetik sanat rejimi, sanata sanat kimliğinin verilme biçimleri ile siyasal cemaat biçimleri arasındaki ilişkiyi öyle bir kipte kurar ki, burada otonom bir sanat ile heteronom bir sanat, başka deyişle sanat için sanat ile siyasetin hizmetindeki sanat, ya da müze sanatı ile sokak sanatı arasındaki karşıtlık peşinen reddedilmiştir. Çünkü estetik özerklik, modernizmin yücelttiği sanatsal "yapma"nın özerkliği değildir. Bir duyulur deneyim biçiminin özerkliğidir. Ve bu deneyim yeni bir insanlığın, yeni bir bireysel ve kolektif hayat tarzının nüvesi gibi görünür.

Dolayısıyla sanatın saflığı ile siyasallaşması arasında çelişki yoktur. Bizi Schiller'den ayıran iki yüzyıl tam tersini gösterir: Saflığı sayesindedir ki, sanatın maddîliği, kendini bir başka cemaat konfigürasyonunun maddîliğinin habercisi olarak sunabilir. Soyut resmin saf formlarının yaratıcılarının Sovyetik yeni hayatın zanaatçılarına dönüşmelerinin nedeni, koşullar sonucu dışsal bir ütopyaya boyun eğmeleri değildir. Resim tablosunun figüratif olmayan saflığının

–üçboyutluluk yanılsamasına karşı kazandığı yassılığın– anlamı, resim sanatının yalnızca malzemeye odaklanması değildi. Tersine, yeni resimsel jestin, saf ve uygulamalı, işlevsel ve simgesel sanatın temellendiği; süslemenin geometrisinin içsel zorunluluğu simgelediği; çizginin saflığının, kendisi de yeni bir hayatın dekoruna dönüşebilecek bir hayatın yeni dekorunu kurmak için bir araca dönüştüğü bir yüzey/arayüze ait olduğunu işaret ediyordu. Saf şairlerin âlâsı Mallarmé bile, şiire, "geleceğin bayramlarını" hazırlamak üzere başka bir topoğrafyada ortak ilişkiler düzenleme görevini emanet ediyordu.

Saflık ile siyasallaşma arasında çatışma yoktur. Ama "siyasallaşma"nın ne anlama geldiğini iyi kavramak gerek. Estetik deneyim ve estetik eğitim, sanatın formlarının siyasal özgürleşme davasına yardımını vaat etmez. Estetik deneyime ve eğitime özgü bir siyaset vaat eder; bu siyaset, öznelerin uzlaşmazlık [*dissensuel*] buluşlarıyla yarattıkları formların karşısına kendi formlarını koyar. Dolayısıyla bu "siyaset"i daha ziyade bir "metapolitika" olarak adlandırmak gerekir. Genel olarak metapolitika, sahne değiştirerek, demokrasinin görünümlerinden ve devletin biçimlerinden yeraltı hareketlerinin alt-sahnesine ve onlara temel olan somut enerjilere geçerek, siyasal uzlaşmazlığı sonlandırmayı hedefleyen düşüncedir. Metapolitikanın tamamlanmış biçimini, bir yüzyıldan uzun bir süre, siyasetin görünümlerini üretici güçlerin ve üretim ilişkilerinin gerçekliğiyle ilişkilendiren ve yalnızca devletin biçimini değiştiren devrimler yerine maddî hayatın üretim biçiminde devrim yapmayı vaat eden Marksizm temsil etti. Ama üreticilerin devrimi ancak bizatihi devrim fikrinde gerçekleşmiş bir devrimden sonra, yani devlet biçimlerinde devrime karşılık duyulur varoluş biçimlerinde devrim fikri temelinde düşünülebilir. Üreticilerin devrimi, estetik metapolitikanın özel bir biçimidir.

Sanatın saflığı ile bu siyaset arasında çatışma yoktur. Çatışma saflığın bağrındadır, ortak olanın başka bir konfigürasyonunu önceden tasarlayan sanatın maddîliğine ilişkin kavrayıştadır. Mallarmé buna da tanıklık eder. Ona göre şiir bir yandan heterojen bir duyusal bloğun tutarlılığına sahiptir. Gazetenin "birörnek" mekânını ve "tekdüze mürekkep akışı"nı maddî olarak çürüten kendi üzerine kapanmış bir oylumdur. Diğer yandansa, tıpkı Ulusal Bayram'ın havai fişekleri gibi, ortak bir mekân kurma ediminde dağılıp giden bir jest gibi tutarsızdır. Antik çağın tiyatrosuyla ya da Hıristiyanlığın Pazar Ayini'yle karşılaştırılabilir bir cemaat merasimidir. Dolayısıyla, geleceğin kolektif hayatı bir yanda sanat eserinin direngen oylumu içinde kapalı durur, diğer yanda bir başka ortak mekân tasarlayan uçucu harekette edimselleşmiş bulunur.

Sanat için sanat ile siyasal sanat arasında çelişki olmaması, belki de çelişkinin daha derinlerde, yani estetik deneyim ve estetik "eğitim"in bağrında yerleşmiş olmasındandır. Schiller'in metni bu noktada da, sanatın ve sanatın siyasetinin kimliğinin belirlendiği rejimin bütün mantığını aydınlatıyor; bu mantık bugün hâlâ yüce bir formlar sanatı ile alçakgönüllü bir davranışlar ve ilişkiler sanatını karşı karşıya koyan mantıktır. Schiller'in senaryosu, karşıtların nasıl aynı ilk çekirdekte içerilmiş olduğunu gösteriyor. Bir yanda özgür görünüm heterojen bir duyulur nesnenin gücüdür. Heykel, tanrı gibi, öznenin karşısında durur; aylaktır, yani her türlü istence, her türlü araç-amaç bileşimine yabancıdır. Kendi üzerine kapalıdır, yani ona bakan öznenin düşüncesi, arzusu ve amaçları için erişilmezdir. Ve heykel, insanın eksiksiz insanlığının damgasını ve geleceğin kendi özüyle uyumlu insanlığının vaadini, ancak bu yabancılık, bu kökten erişilmezlik sayesinde taşır. Estetik deneyimin öznesi, hiçbir biçimde sahip olamadığı bu heykel sayesinde, kendisine ye-

ni bir dünya vaat edildiğini görür. Ve siyasal devrimin yerini alacak olan estetik eğitimin esası, özgür görünümün yabancılığı ve gerektirdiği sahip olamama ve edilginlik deneyimidir.

Ama diğer yandan, heykelin özerkliği, heykelde ifade bulan hayat tarzının özerkliğidir. Aylak heykelin tavrı, özerkliği, aslında bir sonuçtur: İçinden çıktığı cemaatin davranışının dışavurumudur. Özgürdür çünkü özgür bir cemaatin ifadesidir. Ancak bu özgürlüğün anlamı ters yüz olmuştur: Özgür, özerk bir cemaat, yaşanmış deneyimi birbirinden ayrı alanlara bölmeyen, gündelik hayat, sanat, siyaset ve din arasında ayrılık tanımayan bir cemaattir. Bu mantıkta Grek heykeli bizim için sanattır çünkü yaratıcısı için sanat değildi; çünkü yaratıcısı onu yaparken "sanat eseri" yapmıyor, bir cemaatin kendi varlık tarzına özdeş ortak inancını taşa tercüme ediyordu. Öyleyse bugün özgür görünümün askıya alınması, kendisi de bu ayrılıkları tanımadığı ve sanatı hayatın ayrı bir alanı gibi deneyimlemediği ölçüde özgür olacak bir cemaat vaat eder.

Böylelikle heykel siyasal bir vaat taşır, çünkü özgül bir duyulur-paylaşımının dışavurumudur. Ama bu paylaşım, bu deneyimin nasıl yorumlandığına bağlı olarak, birbirine karşıt iki şekilde anlaşılabilir. Bir yandan, heykel, sanat olduğu için, özgül bir deneyimin nesnesi olduğu için, özgül ve ayrı bir ortak mekân tesis ettiği için bir cemaat vaadidir. Diğer yandan, heykel, sanat olmadığı için, yalnızca ortak mekânda belli bir biçimde bulunma tarzının, özgül deneyim alanları arasında herhangi bir ayrılık kabul etmeyen bir hayat tarzının ifadesi olduğu için bir cemaat vaadidir. Bu durumda estetik eğitim, özgür görünümün yalnızlığını yaşanmış gerçekliğe dönüştüren ve estetik "aylaklığı" yaşayan cemaatin eylemine dönüştüren süreçtir. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*'ın bizzat yapısı bir rasyonaliteden bir başka-

sma geçişi kaydeder. Birinci ve ikinci kısımlar, görünümün özerkliğini ve maddî "edilginliği" mütehakkim anlama yetisinin girişimlerinden koruma gereği üzerinde durur; üçüncü bölümse, tersine, estetik hazzı, insan iradesinin kendi etkinliğinin yansıması olarak gördüğü bir madde üzerindeki egemenliğinin verdiği bir haz olarak tanımlayan bir uygarlık sürecini anlatır.

Estetik sanat rejiminde, sanatın siyaseti, daha doğrusu metapolitikası, şu kurucu paradoksla belirlenir: Bu rejimde sanat aynı zamanda sanat-olmayan olduğu, sanattan başka şey olduğu ölçüde sanattır. Dolayısıyla, hüzünlü bir sonun ya da neşeli bir postmodern patlamanın, modernizm serüveninin büyük fikirleri olan sanatın özerkliğine ve sanat yoluyla özgürleşmeye son verdiğini hayal etmemize hiç gerek yok. Postmodern kopuş diye bir şey yok. Kökenden gelen ve hâlâ işleyen bir çelişki var. Eserin yalnızlığı bir özgürleşme vaadi taşır. Ama vaadin gerçekleşmesi, sanatın ayrı bir gerçeklik olmaktan çıkıp bir yaşam biçimine dönüşmesi anlamına gelir.

Öyleyse estetik "eğitim", aynı temel çekirdekten yola çıkıyor ve hem filozofun yücelttiği soyut eserin yüce çıplaklığının, hem de sanatçının ya da günümüzün küratörlerinin önerdiği yeni ve etkileşimli ilişkilerin delalet ettiği gibi, iki ayrı çehreye bürünüyor. Bir yanda, sanatın sanat olarak farklılığının ortadan kalktığı, bir yaşam biçimine dönüştüğü bir estetik devrim projesi var. Diğer yandaysa, siyasal vaadin olumsuz biçimiyle korunduğu, yani sanatsal form ile yaşamın diğer formlarının birbirinden ayrılması ve aynı zamanda bu forma içsel olan çelişkinin korunması yoluyla korunduğu, direngen eser figürü var.

Estetik devrim senaryosu, tahakküm ilişkilerinin estetik olarak askıya alınmasını, tahakkümsüz bir dünyanın ana ilkesine dönüştürmeyi önerir. Bu öneri bir devrimin karşısı-

na bir başka devrim koyar: Aslında insanlığın ikiye ayrılmasını geri getiren, devlet düzeyinde devrim olarak kavranan siyasal devrimin karşısına, bir duyumsama cemaatinin oluşturulması anlamında devrimi çıkarır. Hegel, Schelling ve Hölderlin'in birlikte kaleme aldıkları meşhur *Alman Idealizminin En Eski Programı*'nın ana formülü budur. Bu program devletin ölü mekanizmasının karşısına, devlet fikrinin duyulur düzlemde cisimleşmesiyle beslenen cemaatin canlı gücünü koyar. Ama ölü ile canlı arasındaki bu fazlaca basit karşıtlık ashında iki şeyi tasfiye eder. Bir yanda siyasetin "estetiğinin", yani siyasal uzlaşmazlık pratiğinin kaybına sebep olur. Onun yerine "ortakduyumlu" [*consensuelle*] bir cemaat, yani herkesin birbiriyle mutabık olduğu değil, duyumsamanın ortaklığı temelinde gerçekleşmiş bir cemaat önerir. Ama bunun için, "özgür oyun"un da karşıtına, yani her türlü duyulur görünümü kendi özerkliğinin tezahürüne dönüştürerek estetik görünümün özerkliğini ortadan kaldıran fetihçi bir zihnin etkinliğine dönüşmesi gerekir. *En Eski Program*'ın öngördüğü "estetik eğitimin" hedefi, fikirleri duyulur kılmak, eski mitolojinin yerine fikirleri koymaktır: hem seçkinlerin hem halkın paylaştığı, ortak deneyim ve inanışlardan oluşmuş canlı bir doku. Öyleyse "estetik" program, siyasetin ancak görünüm ve form dünyasında gerçekleştirebileceği bir hedefi, duyulur düzende ve hakikatte gerçekleştirmeyi amaçlayan bir metapolitika programıdır.

Bu programın yalnızca estetik bir devrim fikri değil, basbayağı bir devrim fikri de tanımladığı bilinmektedir. Yarım yüzyıl sonra Marx, bu unutulmuş müsveddeyi okuma fırsatı bulamamış olsa da, onu siyasal değil insanî senaryosuna aynen aktarmıştı: Felsefeyi ortadan kaldırarak onu gerçekleştirecek ve insanın şimdiye kadar yalnızca görünümüne sahip olduğu şeyin kendisine sahip olmasını sağlayacak olan şu devrim. Aynı hamleyle Marx, estetik insanı tanımla-

yacak yeni kalıcı kimliği de öneriyordu: Hem nesneleri, hem de nesnelerin içinde üretildikleri toplumsal ilişkileri üreten üretici insan. İşte Marksist avangard ile sanatsal avangard, 1920'li yıllarda bu özdeşleştirme temelinde buluşabilmiş ve hem siyasal uzlaşmazlığı hem de estetik heterojenliği, hayatın formlarının ve yeni hayatın yapılarının inşasından dışlayan program üzerinde mutabakata varabilmişlerdi.

Ne var ki, bu estetik devrim figürünü "ütopyacı" ve "totaliter" felakete indirgemek fazla basit bir yaklaşım olur. "Yaşam biçimine dönüşmüş sanat" projesi, bir ara Sovyet Devrimi'nin konstrüktivist mühendisleri ile fütürist ya da süprematist sanatçılarının ilan ettikleri sanatın "ortadan kaldırılması" programıyla sınırlı değildir. Estetik sanat rejimine göbekten bağlıdır. Bu proje, zanaatın ve cemaatin egemen olduğu bir Ortaçağ düşüyle birlikte, Arts and Crafts hareketinin sanatçılarına esin kaynağı olmuştur. Zamanında "sosyal sanat"[4] sıfatıyla selamlanmış olan dekoratif sanatlar hareketinin sanatçı/zanaatçıları, Werkbund ve Bauhaus mühendisleri ve mimarları tarafından sürdürülmüş, şehircilerin ütopik projelerinde ya da Joseph Beuys'un "sosyal plastik"inde yeniden çiçeklenmiştir. Ama görünüşte devrimci projelerden en uzakta duran sembolistlerin kafasında da yer etmiştir. Birbirlerinden ne kadar uzak olsalar da, "saf" şair Mallarmé ve Werkbund mühendisleri, kendi benzersizliğini ortadan kaldırarak, nihayet demokratik formalizmin görünümlerinden kurtulmuş bir cemaatin somut formlarını üretebilecek bir sanat fikrini paylaşırlar.[5] Burada söz konusu olan, totalitarizmin baştan çıkarıcı sirenleri değil, bir çelişkinin tezahürüdür: Estetik "eser"in bizzat statüsünde, yani eserin benzersiz aylak görünüm ile görünümü gerçekliğe dönüştüren edim arasında var olduğunu imlediği kökensel düğümden doğan metapolitika, bu çelişkiyi içinde taşır. Estetik metapolitika, estetik askıya almada bulduğu canlı hakikat vaa-

dini, ancak bu askıya almayı iptal etme ve formu yaşam biçimine dönüştürme pahasına gerçekleştirebilir. Bu form, Maleviç'in 1918'de müze eserlerinin karşısına koyduğu Sovyetik yaratı olabilir. Resmin ve heykelin kendilerini artık ayrı nesneler olarak ortaya koymadıkları, doğrudan doğruya hayatın içinde yansıtıldıkları, böylece "asıl plastik gerçeklik olan çevremizden ayrı bir şey" olarak sanatı ortadan kaldıracak bütünleşik bir mekânın imal edilmesi olabilir. Guy Debord'un gösteri-kral biçiminde yabancılaşmış –kapitalist ya da Sovyetik– yaşamın toptan karşısına koyduğu oyun ve kentsel *dérive* de olabilir. Tüm bu örneklerde, özgür formun politikası bu metapolitikadan kendini gerçekleştirmesini, yani kendini kendi edimiyle ortadan kaldırmasını, estetik vaadin temelindeki şu duyulur heterojenliği ortadan kaldırmasını talep eder.

Estetik sanat rejimine özgü diğer başlıca "siyaset" figürü olan direngen form siyaseti, formun edimde ortadan kaldırılmasını reddeder. Burada form, siyasallığını, kendini sıradan dünyada hayata geçirilen ya da bu dünyaya yönelik olan her türlü müdahale biçiminden ayırarak ortaya koyar. Sanat bir yaşam biçimine dönüşmemelidir. Tersine, hayat sanatta biçim bulur. Schiller'in tanrıçası, aylak olduğu için vaat taşır. Adorno, "sanatın toplumsal işlevi, toplumsal işlevi olmamasıdır" diyecektir, onu yankılarcasına. Eşitlik vaadi, eserin kendine-yeter oluşunda, her türlü tikel projeye kayıtsız oluşunda ve sıradan dünyanın dekoruna katılmayı reddedişinde saklıdır. 19. yüzyılın ortasında, estet Flaubert'in "kendi kendine yaslanan" eseri –hiç hakkında eser– bu kayıtsızlık dolayısıyla, o günkü hiyerarşik düzenin savunucuları tarafından derhal "demokrasi" manifestosu olarak algılandı. Hiçbir şey istemeyen eser, bakış açısız eser, hiçbir mesaj vermeyen, demokrasiyle de anti-demokrasiyle de ilgili kaygısı olmayan eser, tam da her türlü tercihi, her türlü hiyerar-

şiyi askıya alan kayıtsızlığıyla "eşitlikçi"dir. Gelecek kuşaklar, bu eserin, sanatın *sensorium*'unu estetize edilmiş gündelik hayatın *sensorium*'undan kökten ayırdığı için bozguncu olduğunu keşfedeceklerdi. Kendi sanat olmaklığını ortadan kaldırarak siyaset yapan sanatın karşısında, hiçbir siyasal müdahaleye bulaşmamakla siyasal olan bir sanat vardır.

Bütün bir sanatsal avangard geleneği, eserin kayıtsızlığından ileri gelen bu siyasallığı içselleştirmiştir. Bu gelenek, siyasal avangard ile sanatsal avangardı tam da ayrı düştükleri noktada birleştirmeye çalıştı. Programı bir sloganda özetlenebilir: Sanatın özerkliğinin *ve dolayısıyla* özgürleştirme potansiyelinin kalbi olan duyulur heterojeni kurtarmak, onu metapolitik edime ya da estetize edilmiş hayatın biçimlerine dönüşme tehlikesinden korumak. Adorno'nun estetiği bu gerekliliği özetlemişti. Eserin siyasal potansiyeli, estetize edilmiş metanın ve yönetilen dünyanın biçimlerinden kökten ayrı olmasına bağlıdır. Ama bu potansiyel salt eserin yalnızlığından, ya da sanatsal öz-olumlamanın radikalliğinden gelmez. Bu yalnızlığın verdiği saflık iç çelişkinin saflığıdır, eserin dünyada henüz uzlaşma olmadığına tanıklık etmesini sağlayan ahenksizliğin saflığıdır. Adorno'nun kavramlaştırdığı haliyle Schönberg'in eserinin özerkliği, aslında ikili bir heteronomidir: Kapitalist işbölümünü ve metanın süslenmiş halini daha iyi ifşa etmek için, kapitalist kitlesel tüketim ürünlerinden bile daha mekanik, daha "insanlıkdışı" olmalıdır. Ama bu insanlıkdışılık da, eserin temel aldığı bir ayrımı, kapitalizmdeki emek-haz ayrımını hatırlatarak, yine özerk eserin tıkır tıkır işleyen teknik düzeneğine çomak sokan bastırılmışın işlevini açığa çıkarır.

Bu mantıkta, özgürleşme vaadi, ancak her türlü uzlaşma biçimini reddetmek ve eserin uzlaşmazlık biçimi ile sıradan deneyimin biçimleri arasındaki mesafeyi korumak pahasına korunabilir. Eserin siyasallığına dair bu görüşün ağır bir so-

nucu vardır: Vaadin bekçisi olan estetik farkı, bizzat eserin duyusal dokusu içine yerleştirerek, bir biçimde Voltaire'in iki duyarlılık biçimi arasında kurduğu karşıtlığı yeniden üretmeye mecbur kalır. 19. yüzyıl salonlarını büyüleyen eksilmiş yedili akorları dinlemek, der Adorno, "hilekârlık söz konusu olmadığı sürece"[6] artık *mümkün* değildir. Eğer kulaklarımız bu akorları duymaktan hâlâ zevk alıyorsa, o zaman estetik vaat, özgürleşme vaadi, sahteliğe kanmıştır.

Ama bu akorları pekâlâ *duyabildiğimiz* gerçeğiyle de bir gün yüzleşmek gerekecektir. Ve aynı şekilde, tuvalde soyut motiflerle figüratif motifleri birarada *görebildiğimiz*, ya da sıradan hayata dair nesneleri alıp yeniden sergileyerek sanat yapabildiğimiz gerçeğiyle de. Kimileri bunda, postmodernite dedikleri kökten bir kopuş görüyorlar. Ama bu modernite ve postmodernite kavramları, gerilimiyle tüm bir estetik sanat rejimine hareket veren antagonistik unsurları, hatalı biçimde zamansal bir ardışıklık gibi yansıtıyor. Estetik sanat rejimi daima karşıtların geriliminden beslenmiştir. Özerk gerçeklik olarak sanat fikrini temellendiren estetik deneyimin özerkliğine, sanatın alanıyla sanat-olmayanın alanını, eserin yalnızlığı ile kolektif yaşam biçimlerini birbirinden ayıran her türlü pragmatik ölçütün ortadan kaldırılması eşlik eder. Postmodern kopuş diye bir şey yoktur. Ama "apolitik biçimde politik" eserin diyalektiği vardır. Ve bu eserin projesinin de kendini iptal ettiği bir sınır vardır.

Lyotard'daki yüce-estetiği, her türlü siyasal iradeyle arasındaki mesafe dolayısıyla siyasal olan otonom/heteronom eserin sınırına tanıklık eder. Burada sanatsal avangard hâlâ sanat eserleri ile meta kültürünün ürünlerini duyulur biçimde ayıran sınır çizgisini çizmekle yükümlüdür. Ama bu çizginin anlamı bile ters yüz olmuştur. Sanatçı artık vaat taşıyan çelişkiyi, emek ile haz arasındaki çelişkiyi kayda geçirmez. İflah olmaz bir ötekiliğin gücü karşısında zihnin yabancılaş-

masına tanıklık eden *aistheton*'un şokunu kayda geçirir. Eserin duyulur heterojenliği artık özgürleşme vaadinin teminatı değildir. Tersine, zihnin zihinde ikamet eden Öteki'ye iflah olmazcasına bağımlı oluşuna tanıklık ederek, bu türden her vaadi boşa çıkarır. Öteki'nin gücüne saf tanıklık, dünyanın çelişkisini kayda geçiren eserin çelişkisinin yerini almıştır.

Bu durumda, direngen formun metapolitikası iki konum arasında gidip gelir. Bir yanda bu direnci, sanat ile onu tehlikeye atan dünya meseleleri arasındaki maddî farkı koruma mücadelesiyle özdeşleştirir: sanatı rant sağlayan bir endüstriyel girişime dönüştüren kitlesel sergiler ve kültürel ürünlerden; daha önce sanata yabancı olan toplumsal grupları sanata yaklaştıran pedagojiden; sanatın toplumsal, etnik ya da cinsel birtakım gruplara ilişmiş kültürler biçiminde topaklaşmış bir "kültür"e dahil edilmesinden koruma mücadelesi. Bu durumda sanatın kültüre karşı mücadelesi, "toplum"a karşı "dünya"yı, kültürel ürünlere karşı eserleri, imgelere karşı şeyleri, göstergelere karşı imgeleri ve simülakrlara karşı göstergeleri aynı tarafa koyan bir cephe hattı çizer. Bu kopuş ilanı, bilgilerin, davranışların ve değerlerin demokratik çözülüşüne karşı cumhuriyetçi eğitimin yeniden tesisini talep eden politikalarla birleşmekte sakınca görmez. Ve sanat ile hayat, göstergeler ile şeyler arasındaki sınırları bulandırmakla uğraşan çağdaş huzursuzluk hakkında olumsuz bir genel yargıda bulunur.

Ama aynı zamanda, kıskançça korunan bu sanat, artık Öteki'nin gücüne ve unutulmasının sürekli olarak neden olduğu felakete tanıklıktan ibarettir. Avangardın öncüsü, kurbanların başında bekleyen ve felaketin belleğini tutan nöbetçiye dönüşür. Bu durumda direngen formun politikası da kendi kendini iptal ettiği noktada kendini gerçekleştirir. Bunu duyulur dünyada devrim biçimindeki metapolitikayla değil, sanat eserini etik bir tanıklık göreviyle özdeşleşti-

rerek yapar ki, bu da sanat ve siyasetin bir kez daha birlikte iptal edilmesidir. Estetik heterojenliğin böylece etik olarak çözündürülmesi de, siyasal uzlaşmazlığı istisna üstpolitikası içinde eriten ve her türlü tahakküm ya da özgürleşme biçimini, yalnızca bir Tanrı'nın bizi kurtarabileceği ontolojik bir felakete indirgeyen bütün bir düşünce akımıyla el ele gider.

Modernite ve postmodernite biçiminde ilerleyen düzçizgisel senaryo altında da, sanat için sanat ile angaje sanat arasındaki kitabî karşıtlık çerçevesinde olduğu gibi, iki büyük estetik siyaseti arasındaki kökensel ve kalıcı gerilimin bulunduğunu görmemiz gerek: sanatın hayat-oluş siyaseti ve direngen form siyaseti. Birincisi, estetik deneyimin formlarını başka bir hayatın formlarıyla özdeşleştirir. Yeni ortak yaşam formlarının inşasını ve dolayısıyla ayrı bir gerçeklik olarak sanatın kendi kendini ortadan kaldırmasını sanatın amacı olarak tayin eder. Diğeriyse, estetik deneyimin siyasal vaadini, bizzat sanatın ayrılığı içinde, sanatın formunun yaşam biçimine dönüşmeye direnci içinde muhafaza eder.

Bu gerilimin kaynağı sanatın siyasetle talihsiz münasebetleri değildir. Aslında bu iki "siyaset", sanatı özgül bir deneyimin nesnesi olarak tanımamızı sağlayan formların kendisinde içerilmiştir. Ancak buradan yola çıkarak sanatın ölümcül biçimde "estetik" tarafından ele geçirilmiş olduğu sonucuna varmanın yeri yoktur. Bir kez daha söyleyelim ki, sanatı sanat olarak belirleyen özgül bir görünürlük ve söylemsellik formu olmadan sanat da olmaz. Sanatı belli bir siyaset biçimine bağlayan bir duyulur-paylaşımı olmadan sanat olmaz. Estetik böyle bir paylaşımdır. İki siyaset arasındaki gerilim, estetik sanat rejimini tehdit eder. Ama onun işlemesini sağlayan da bu gerilimdir. Bu karşıt mantıkları ve ikisinin de ortadan kalktığı uç noktayı açığa çıkarmak, bizi kesinlikle, siyasetin, tarihin ya da ütopyaların sonunu ilan eden başkaları gibi, estetiğin sonunu ilan etmeye götürmez. Ama,

bizatihi eserin formu içinde tahakkümü açıklamaya ya da dünyanın mevcut hali ile olanaklı halini kıyaslamaya çalışan bir projenin –görünüşte çok basit bir proje olan "eleştirel sanat" projesinin– sırtındaki paradoksal yükleri anlamamıza yardım edebilir.[7]

Eleştirel Sanatın Sorunları ve Dönüşümleri

En genel tanımıyla eleştirel sanat, tahakküm mekanizmalarına dair bilinç vererek izleyiciyi dünyanın dönüşümünün bilincinde olan eyleyiciye dönüştürmeyi amaçlar. Bu projenin karşı karşıya kaldığı ikilem iyi bilinir. Bir yandan, tek başına kavrayış, bilinçlerin ve durumların dönüştürülmesi için pek fazla bir şey yapamaz. Sömürülenlerin, birilerinin kendilerine sömürü yasalarını açıklamasına ihtiyaçları pek yoktur. Zira tahakküm edilenlerin boyun eğişini besleyen, dünyanın halini anlamamaları değil, onu değiştirmeye gelince kendi güçlerine güvenmemeleridir. Böyle bir güç duygusuna sahip olmaları için, zaten, duyulur verilerin konfigürasyonunu değiştiren ve gelecek dünyanın biçimlerini var olan dünyanın içinde inşa eden bir siyasal süreçte yer almaları gerekir. Diğer yandan, "kavramayı sağlayan" ve görünümleri çözündüren eser, tam da bununla, bir dünyanın kaçınılmaz olmadığının ya da kabul edilemez olduğunun tanığı olan direngen görünümün yabancılığını da ortadan kaldırır. İnsanları gündelik nesneler ve davranışların ardında Sermaye'nin işaretlerini görmeye davet eden eleştirel sanat, şeylerin işaretlere dönüştüğü, ve dahası, yorum göstergelerinin şeylerin her türlü direncinin çözülmesine neden olacak biçimde aşırılaştığı bir dünyanın daimiliğine onay verme tehlikesine düşer.

Eleştirel sanatın bu kısır döngüsü genellikle estetik ile siyasetin birarada olamayacaklarının kanıtı olarak görülür.

Oysa bunu, birbirlerine birçok farklı tarzda bağlandıklarının işareti olarak görmek daha doğru olurdu. Bir yandan, siyaset, dünyanın hali "estetik" olarak açığa çıktıktan sonra gelen eylem alanından ibaret değildir. Siyasetin kendine ait bir estetiği vardır: Kendi uzlaşmaz [*dissensuel*] tarzında, sanatınkilerden farklı ve hatta bazen onlara karşıt sahneler ve kişilikler, gösteriler ve dile getirişler icat eder. Diğer yandan, estetiğin de kendi siyaseti vardır – daha doğrusu iki karşıt siyaset arasında kalmaktan ileri gelen bir gerilimi: Sanat olmaklığını ortadan kaldırmak pahasına hayata dönüşen sanatın mantığı ve hiç siyaset yapmama koşuluyla siyaset yapan sanatın mantığı arasında. Eleştirel sanatın sıkıntısı, siyaset ile sanat arasında arabuluculuk yapmak zorunda olması değildir. Estetik rejimin mantığına ait oldukları için kendisinden bağımsız olarak var olan iki estetik mantık arasında arabuluculuk yapmak zorunda olmasıdır. Eleştirel sanat, sanatı "hayat"a doğru iten gerilim ile, bunun tam tersi biçimde, estetik duyumsama kipini [*sensorialité*] başka duyulur deneyim biçimlerinden ayıran gerilimin arasını bulmak zorundadır. Siyasete özgü anlaşılırlığa [*intelligibilité*] meydan veren bağlantıları, sanat ile başka alanlar arasındaki ayrımsızlık bölgesinden ödünç almak zorundadır. Reddedişin siyasal enerjisini besleyen duyulur heterojenlik duygusunu da eserin yalnızlığından ödünç almak zorundadır. İşte sanatın formları ile sanat-olmayanın formları arasındaki bu arabuluculuk, hem okunurluklarından hem de okunamazlıklarından hareketle konuşabilen bileşimler oluşturmayı mümkün kılar.

Bu iki gücün bileşiminin, heterojen mantıkların birbiriyle uyumlanması biçimini alması kaçınılmaz. Kolaj modern sanatta çok kullanılan yöntemlerden biri olduysa, bunun nedeni kolajın teknik biçimlerinin daha temel bir estetik-politik mantığa uymasıdır. En genel anlamıyla kolaj, "üçüncü"

bir siyasal estetik ilkesidir. Kolaj; resim, gazete, muşamba ya da saat mekanizmalarını birbiriyle harmanlamadan önce, estetik deneyimin yabancılığı ile sanatın hayat-oluşunu ve sıradan hayatın sanat-oluşunu harmanlar. Kolaj, heterojen nesnelerin karşılaşmasından ibaret olabilir; bu durumda bir blok halinde, iki dünyanın bağdaşmazlığına tanıklık eder. Bu, şemsiye ile dikiş makinasının, sıradan dünyanın gerçekliğine karşı, ama onun nesneleri aracılığıyla, arzunun ve düşün mutlak gücünü açığa vuran sürrealist karşılaşmasıdır. Kolaj, tam ters yönde, görünüşte birbirine yabancı iki dünya arasındaki gizli bağı da açığa çıkarabilir, örnekse Adolf Hitler'in kursağında kapitalizmin altınlarının olduğu gerçeğini açığa çıkaran John Heartfield'in fotomontajı, ya da Vietnam dehşetinin fotoğraflarıyla Amerikan konforunun reklam görüntülerini harmanlayan Martha Rosler'in fotomontajı. Bu durumda, kabul edilemezlik duygusunu besleyecek olan, iki dünyanın heterojen olmaları değil, tersine, birini diğerine bağlayan nedensel bağlantının çırılçıplak ortaya konmasıdır.

Ama kolajın siyasetinin bir denge noktası vardır: iki ilişkiyi birbiriyle kombine edebildiği ve anlamın okunabilirlik gücü ile anlamsızın yabancılık gücü arasındaki ayrımsanmazlık çizgisi üzerinde oynayabildiği yer. Brecht'in *Arturo Ui*'sindeki karnabahar hikâyeleri bunu yapar. Bu hikâyelerde örnek bir ikili oyun vardır: Bir yandan meta yasası ifşa edilir, diğer yandan kültürün meta tarafından sıradanlaştırılmasından ödünç alınmış yüksek sanata ait taşlama biçimleri kullanılır. Hikâyeler hem Nazi iktidarının sermayenin iktidarının alegorisi olarak okunabilirliğiyle, hem de siyasî olsun ya da olmasın her türlü büyük ideali entipüften sebze hikâyelerine indirgeyen şaklabanlıkla oynar. Bu durumda büyük söylemlerin arkasında okunan metanın sırrı, metanın sırsızlığı ya da sıradanlığıyla, ya da kökten anlamsızlığıyla birdir. Ama aynı anda hem anlam hem de anlamsız-

lık üzerinde oynama olanağı bir başka olanağı varsayar, o da aynı anda hem sanatın dünyası ile karnabaharların dünyası arasındaki kökten ayrılıkla hem de onları ayıran sınırın geçirgenliğiyle oynama olanağıdır. Karnabaharların sanatla ya da siyasetle hem ilişkisiz hem de bağlantılı olmaları gerekir; sınırın hem daima yerinde olması, hem de daima şimdiden aşılmış olması gerekir.

Nitekim, Brecht sebzeleri eleştirel mesafe koyma amacıyla kullanmaya giriştiğinde, onların çoktan uzun bir sanatsal geçmişi vardı. Empresyonist natürmortlardaki rolleri örnek olarak düşünülebilir. Emile Zola gibi bir romancının *Paris'in Karnı*'nda genelde sebzeleri –ve özelde lahanaları– sanatsal ve siyasal simgeler mertebesine yükselttiği de akla gelebilir. Paris Komünü ezildikten hemen sonra yazılan bu roman, iki kişiliğin karşıtlığı üzerine kurulmuştur: Bir yanda, önce şehirden kovulmuş, sonra yeni kitlesel tüketim dünyasının cisimleşmiş hali Les Halles'in Paris'ine geri dönmüş, meta yığını altında ezilmiş devrimci; diğer yanda, yeni güzelliği –yani Les Halles'in demir mimarîsini ve çatısı altındaki sebze yığınlarını– eski güzelliğin –yani hemen yanındaki Gotik kilisenin simgeleştirdiği tükenmiş güzelliğin– karşısına koyan, lahanalara destan yazan empresyonist ressam.

Brecht'in karnabaharların hem politikliği hem de apolitikliğiyle oynamasını mümkün kılan şey, daha o dönemde politika, yeni güzellik ve metaların sergilenmesi arasında bir ilişki olmasıdır. Bu sebze alegorisinin anlamını genelleyebiliriz. Eleştirel sanat, siyasal estetiklerin birliği ve gerilimi üzerinde oynayan sanat, sanata özgü dünya ile metanın sıradan dünyası arasındaki sınırı çoktan her iki yönde aşmış olan aktarım [*translation*] hareketi sayesinde mümkündür. Yüksek sanatı popüler kültürün formlarından ayıran sınır çizgisini bulandıran bir "postmodern" kopuş hayal etmeye hiç gerek yok. Sınırların belirsizleşmesi "modernite" kadar

eskidir. Şu açık ki Brecht'in "yabancılaştırma etkisi",* Paris pasajlarından bulunan kullanılmaz olmuş eşyaları, mecmualardan ya da demode kataloglardan alınmış resimleri sanatın alanına dahil eden sürrealist kolajlara çok şey borçludur. Ama süreç daha da eskiye gider. Yüksek sanatın kendini kurduğu –ve Hegel'in ağzından kendi sonunu ilan ettiği– an, aynı zamanda mecmualardaki röprodüksiyonlarla banalleşmeye, kitapçılardaki ticaret ve gazetelerdeki "endüstriyel" edebiyat içerisinde yozlaşmaya başladığı andır. Ama bu an, aynı zamanda malların tam karşıt yönde hareket etmeye başladığı, onları sanatın dünyasından ayıran sınırı aşarak, Hegel'in tüm formlarını tükettiğini düşündüğü şu sanatı yeniden doldurduğu, yeniden gerçekleştirdiği andır.

Sönmüş Hayaller'de Balzac'ın bize gösterdiği budur. Düşmüş şair Lucien de Rubempré'nin, Borsa'daki alım-satımların ve fuhuşun göbeğinde, yazılarını ve ruhunu sattığı Galeries de Bois'nın çamurlu köhne barakaları, bir anda yeni bir şiirin mekânına dönüşür: Metanın sıradanlığı ile sanatın sıradışılığı arasındaki sınırları ortadan kaldıran fantastik bir şiir. Estetik çağın sanatını besleyen duyulur heterojenlik her yerde karşımıza çıkar, öncelikle de püristlerin onu uzaklaştırmak istedikleri yerlerde. Herhangi bir mal, herhangi bir kullanım nesnesi demodeleşip tüketim için uygunsuz hale geldiğinde, sanat için elverişli olur: Çeşitli ve birbirinden ayrı ya da birleşik biçimlerde, çıkarsız tatmin nesnesi olarak, bir tarihi şifreleyen varlık ya da asimile edilemez bir yabancılığın tanığı olarak.

Kimileri sanat-hayatı yeni hayatın mobilyalarını yaratmakla görevlendirirken, kimileri sanat ürünlerinin estetize edilmiş metanın dekoruna dönüşmesini kınıyorlar, başkaları da

---

* Özgün metinde *distanciation*, "mesafe alma, mesafe koyma" anlamında; Brecht'in *Verfremdungseffect* kavramına gönderme olduğundan bu şekilde çevrildi – e.n.

iki büyük estetik siyasetinin basit karşıtlığını bulandıran şu ikili hareketi kayda geçiriyorlardı: Nasıl sanatın ürünleri metanın alanına durmaksızın geçiyorsa, meta ve kullanım nesneleri de sınırı diğer yönde geçmekten geri durmuyor, kullanışlılık ve değer alanını terk ederek kendi hikâyelerini kendi gövdelerinde taşıyan hiyerogliflere, ya da artık hiçbir projenin ve hiçbir iradenin altına girmeyen kullanımdan düşmüş dilsiz nesnelere dönüşüyordu. İşte böylece *Junon Ludovisi*'nin aylaklığı, her türlü kullanım nesnesine, modası geçmiş reklam ikonuna iletilebilmişti. Zamanın tekbiçimli akışını kırarak, bir zamanın içine başka bir zaman koyarak, nesnelerin statüsünü ve mübadele işaretleri ile sanatın formları arasındaki ilişkiyi değiştirerek, şeyleri sanatın ve isyanın hizmetine koşan "şeylerin içindeki diyalektik işleyiş"i, Walter Benjamin, Opera Pasajı'ndaki demode baston dükkânını mitolojik bir manzaraya ve masalsı bir şiire dönüştüren Aragon'un *Paris Köylüsü*'nü okuduğunda idrak etmişti. Bugün onlarca çağdaş sanatçının savunduğu "alegorik" sanat da, bu uzun soluklu soykütüğün içinde yer almaktadır.

İşte sanat ile sanat-olmayan arasındaki bu sınır ihlalleri ve statü alışverişleri sayesinde, estetik nesnenin kökten yabancılığı ile ortak dünyanın etkin biçimde ele geçirilmesi birleşebildi; böylece iki karşıt paradigma olan hayata dönüşmüş sanat ile direngen form olarak sanat arasında bir "üçüncü yol", bir sanat mikropolitikası ortaya çıkabildi. Eleştirel sanatın performanslarına dayanak oluşturan süreç buydu ve onun çağdaş dönüşümlerini ve ikirciklerini anlamamıza yardım edebilecek olan da yine bu süreçtir. Çağdaş sanatın siyasal bir yanı varsa, onu modern/postmodern karşıtlığı çerçevesinde değil, siyasal "üçüncü"yü, yani sanatın dünyası ile sanat-olmayanın dünyası arasındaki değiştokuş ve yer değiştirme oyunu üzerine kurulu olan siyaseti etkileyen dönüşümleri çözümleyerek kavrayabiliriz.

Dadaizmden başlayarak 1960'lı yılların muhalif sanatının çeşitli biçimlerine kadar, heterojenleri karıştırma siyasetinin başat bir formu oldu: Polemik. Polemik formu içinde sanat ile sanat-olmayan arasındaki alışveriş oyunu, heterojen unsurları çarpıştırmaya, form ile içerik arasında diyalektik karşıtlıklar kurarak toplumsal ilişkileri ve bu ilişkilerde sanata verilen yeri ifşa etmeye yarıyordu. Brecht'in karnabahar ticaretini konu alan bir tartışmaya verdiği şiirli diyalog [*stichomythie*] formu, büyük lafların ardındaki hesapları ifşa ediyordu. Dadaist tuvallere iliştirilmiş otobüs biletleri, saat yayları ve başka aksesuarlar, hayattan kopuk bir sanatın iddialarını gülünç duruma düşürüyordu. Warhol'un müzeye soktuğu konserve kutuları ya da Brillo marka bulaşık süngeri kutuları, yüksek sanatın yalnızlık iddialarını yalanlıyordu. Wolf Vostell'in star resimlerini savaş görüntüleriyle karıştırması, Amerikan rüyasının karanlık yanını gösteriyordu; Krzysztof Wodiczko'nun Amerikan anıtlarına projeksiyonla yansıttığı *homeless* [evsiz] görüntüleri, yoksulların kamusal alandan dışlanmasına parmak basıyordu; Hans Haacke'nin müze eserlerine yapıştırdığı küçük kartonlar, bu eserlerin spekülasyon nesnesi olduğu gerçeğini açığa çıkarıyordu vs. Heterojen unsurların kolajı genelde şok biçimini alıyordu; şok, bir dünyanın altında saklı bir başka dünyayı açığa çıkarıyordu: tüketim mutluluğunun altındaki kapitalist şiddet, sanatın dingin görünümleri ardındaki ticarî çıkarlar ve sınıf mücadeleleri. Böylelikle sanatın özeleştirisi, devletin ve piyasanın tahakküm mekanizmalarının eleştirisiyle iç içe geçiyordu.

Heterojen unsurların çarpıştırılmasının bu polemik işlevi, eserlerin, enstalasyonların ve sergilerin meşrulaştırımında hâlâ güncel. Ancak söylemdeki süreklilik, basit bir örnekle kavrayabileceğimiz kayda değer dönüşümlerin üstünü örtüyor. 2000 yılında Paris'te *Dip Gürültüsü* başlıklı bir sergi-

de, 1970'li yıllara ait eserler ile çağdaş eserler karşı karşıya yerleştirilmiş halde sergilenmişti. Birinciler arasında Martha Rosler'in Amerikan ev hayatı saadetini anlatan reklam görüntüleri ile Vietnam Savaşı görüntülerini çakıştıran *Bringing War Home* serisindeki fotomontajlar vardı. Hemen yakınında, Amerikan saadetinin gizli yüzüne ayrılmış bir başka eser vardı. Wang Du'nun gerçekleştirdiği bu eser iki unsurdan oluşuyordu: Solda birer balmumu müze mankeniyle temsil edilmiş Clinton çifti vardı; sağdaysa bir başka balmumu figür: Courbet'nin *Dünyanın Kökeni*'nin plastik versiyonu – bilindiği gibi, bu eser kadın cinsel organının yakın plan temsilidir. Her iki eser de bir mutluluk ya da görkem imgesi ile onun şiddet ya da müstehcenlik içeren gizli yüzü arasındaki ilişkiyle oynuyordu. Ama Lewinsky olayının güncelliği, Clinton çiftinin temsiline siyasal bir içerik vermeye yetmiyordu. Daha doğrusu, olay o kadar da önemli değildi. Burada meşruiyetsizleştirmenin kanonik yöntemlerinden birinin otomatik işleyişine tanık oluyorduk: Bir politikacıyı kuklaya çeviren balmumu figür; her türlü yücelik biçiminin gizli/apaçık kirli küçük sırrı olan cinsel müstehcenlik. Bu yöntemler hâlâ işliyor. Ama artık kendi etraflarında dönerek işliyorlar, bu bakımdan, tıpkı siyasal suçlamanın yerini genel olarak iktidarın alay konusu edilmesinin almasına benziyorlar. Ya da işlevleri, bizi bu otomatikliğin kendisine duyarlı kılmak, hem meşruiyetsizleştirme yöntemlerini hem de nesnelerini meşruiyetsizleştirmek haline gelmiş durumda. Dolayısıyla, kışkırtıcı şokun yerini, mizahın yabancılaştırma etkisi almıştır.

Bu anlamlı örneği özellikle seçtim, ama dünün diyalektik kışkırtmalarından, sanatsal aygıtların ve metinsel meşrulaştırımlarının görünüşteki sürekliliği altında heterojen unsurların biraraya getirilişine geçildiğinin kanıtı olan başka pek çok örnek gösterilebilir. Ve bu çeşitli geçişleri, bugünün ser-

gilerinin dört büyük figürü altına yerleştirebiliriz: Oyun, envanter, karşılaşma ve gizem.

Önce *oyun*, yani ikili oyun. Minneapolis'te *Let's Entertain* başlığı altında, Paris'te ise *Gösterinin Ötesinde* başlığıyla sunulan sergiden, başka bir yerde söz etmiştim.[8] İngilizce başlık, bir yandan *entertainment* endüstrisinin eleştirisine, diğer yandan da yüksek sanat ile popüler tüketim kültürü arasındaki ayrımın pop tarzda eleştirisine göz kırparak, zaten ikili bir oyun oynuyordu. Paris'teki başlık ise işin içine bir oyun daha katıyordu. Bir yandan, Guy Debord'un kitabına göndermeyle *entertainment*'ın eleştirisinin katılığı pekiştiriliyordu. Diğer yandansa, bu yazara göre gösterinin edilginliğinin panzehirinin özgür oyun etkinliği olduğunu hatırlatıyordu. Başlıklar üzerindeki oyunun kaynağı, elbette eserlerdeki karara-bağlanamazlıktı. Charles Ray'in atlıkarıncası ya da Maurizio Cattelan'ın dev langırtı, hem pop'un alaya alınmasını, hem ticarî *entertainment*'ın eleştirisini, hem de oyunun olumlu gücünü simgeleştirebiliyordu. Sergi küratörleri, birtakım mangaların, reklam filmlerinin ya da disko müziklerinin, başka yaratıcıların elinden geçtiklerinde, tam da bu tekrarlama aracılığıyla eğlence sektöründeki yabancılaşmış tüketimin radikal bir eleştirisini sunduğunu bize kanıtlamak için var güçleriyle çalışıyorlardı. Burada oyun, Schiller'deki gibi tahakküm ilişkilerinin askıya alınmasından ziyade, sunulan kolajların anlamının askıya alınmasını gösteriyordu. Kolajların polemik ifşa değeri karara-bağlanamaz bir nitelik kazanmıştı. Ve bu karara-bağlanamazlık üretimi, pek çok sanatçının işlerinin ve sergilerin merkezinde yer alıyor. Eleştirel sanatçı ticarî tahakkümün ya da emperyalist savaşın bağıran ikonlarını resmederken, çağdaş video sanatçısı video klipleri ve mangaları hafifçe saptırır [*détourne*]; dev kuklalar vaktiyle çağdaş tarihi epik bir gösteri halinde sunarken, şimdi balonlar ve oyuncak ayılar bizim hayat tarz-

larımızı "sorgular". Sıradan hayata ait manzaraların, aksesuarların ya da ikonların hafifçe oynanmış kopyaları, artık bizi nesnelerin üzerindeki işaretleri okuyarak dünyamızın düzeneklerini anlamaya davet etmiyor. Hem işaretlerin oyununa dair algımızı, hem aynı işaretlerin okunma prosedürlerinin kırılganlığına dair farkındalığımızı, hem de karara-bağlanamayanla oynama hazzımızı keskinleştirdiğini iddia ediyor. Bugün sanatçıların kendilerinde en çok bulunduğunu iddia ettikleri erdem mizah ki, o da bir gösterge dizisinde ya da bir nesne asamblajında farkına bile varılamayabilecek o hafif saptırmadan ibaret.

Eleştirel çerçeveden çıkıp oyun çerçevesine girdiklerinde, bu meşruiyetsizleştirme prosedürleri son kertede iktidarın ve medyanın ya da metaya özgü sunum biçimlerinin ürettiği prosedürlerden ayırt edilemez hale geliyorlar. Mizahın kendisi metanın yeni başat sunum biçimine dönüşüyor; reklam da artık ürünün kullanım değeri ile imaj ve gösterge taşıyıcısı değeri arasındaki karara-bağlanamazlıkla giderek daha çok oynuyor. Mizahtan kalan bir bozgunculuk varsa, o da bu karara-bağlanamazlıkla oynamak, gitgide hızlanan gösterge tüketimiyle işleyen bir toplumda göstergelerin okunma protokollerinin anlamını askıya almaktan ibaret.

Bu karara-bağlanamazlığın bilinci, sanatsal önerilerin ikinci form olan *envanter*'e doğru kayması için elverişli bir durum yaratır. Heterojen unsurların karşılaşması, artık ne eleştirel bir şok yaratmayı ne de bu şokun karara-bağlanamazlığı üzerinde oynamayı hedefler. Kuşku eksenli bir sanatın kurallarınca sorgulanan malzemeler, görüntüler ve mesajlar, şimdi tam ters bir işleme tabi tutulur: Şeyler dünyasını yeniden doldurmak, eleştirel sanatın manipüle edilebilir göstergelere dönüştürerek erittiği ortak tarih potansiyelini yeniden değerlendirmek. Heterojen malzemelerin biraraya getirilmesi, iki biçim altında, olumlu bir belleğe [*recollecti-*

on] dönüşür. Bu öncelikle bir tarihsel iz envanteridir: Ortak bir tarihe ya da dünyaya tanıklık eden nesneler, fotoğraflar, ya da basitçe isim listeleri. Bundan dört yıl önce Paris'te *İşte. Dünya Kafanın İçinde* başlıklı bir sergi 20. yüzyılı böyle özetlemeyi amaçlıyordu. Birbiriyle çarpıştırılan fotoğraflar ve çeşitli enstalasyonlarla, yaşanmışlıklar biraraya getiriliyor, rasgele nesneler, isimler ya da anonim yüzler konuşturuluyor, ziyaretçi karşılama düzenlemelerine dahil oluyordu. İlk olarak oyun başlığı (Robert Filliou'nun renkli zarları) ile karşılanan ziyaretçi, daha sonra Christian Boltanski'nin farklı yıllara ve ülkelere ait, herkesin dilediği gibi raftan alıp rasgele karıştırabileceği rehberlerden oluşan *Telefon Aboneleri* enstalasyonundan geçiyordu. Daha sonra On Kawara'nın, kendisine göre "geçip giden son kırk bin yılın" bir kısmını anıştıran bir ses enstalasyonu vardı. Hans-Peter Feldmann ise yaşları 1'den 100'e kadar sıralanan yüz kişinin fotoğraflarını sunuyordu. Peter Fischli ve David Weiss'in vitrin altındaki fotoğrafları, aile albümlerindeki tatil fotoğraflarına benzer bir *Görünür Dünya* sunarken, Fabrice Hybert bir maden suyu şişesi koleksiyonu sergiliyordu vs.

Böyle bir mantıkta, sanatçı hem kolektif hayatın arşivcisi hem de ortak bir yetinin tanığı ve koleksiyoncudur. Zira nesnelerin ve imgelerin ortak tarih potansiyelini açığa çıkaran envanter, plastik sanatçının sanatını eskicinin sanatına yaklaştırarak, sanatın yaratıcı jestleri ile brikolaj, koleksiyon, dil oyunları, gösteri malzemesi vs. gibi, ortak bir dünya oluşturan yapma ve yaşama sanatlarının çeşitli buluşları arasındaki akrabalığı da gösterir. Sanatçı toplumda dağılmış olarak var olan bu yapma sanatlarını sanatın sakh mekânında görünür kılmaya çalışır.[9] Eleştirel sanatın politik/polemik işlevi, envanterin bu ikili işlevi üzerinden, toplumsal/cemaatsal bir işleve dönüşmeye meyleder.

Karşılaşma adını verdiğim üçüncü form bu geçişi vurgu-

lar. Buna pekâlâ *davet* adı da verilebilir. Bu formda, koleksiyoncu sanatçı, izleyiciyi öngörülmemiş bir ilişkiye girmeye çağıran bir alımlama mekânı tesis eder. Boltanski'nin enstalasyonu ziyaretçiyi raftan bir rehber alarak masaya oturup karıştırmaya davet ediyordu. Aynı sergide biraz ileride, Dominique Gonzales-Foerster izleyiciyi cep kitapları yığınından bir kitap seçip, çocukluk düşlerindeki gibi ıssız bir adayı resmeden bir halı üzerine oturup okumaya davet ediyordu. Başka bir sergide, Rirkrit Tiravanija izleyiciye hazır çorba tozu, kamp ocağı ve cezve vererek, onu Çin çorbası pişirmeye ve bu sırada sanatçıyla ya da başka ziyaretçilerle tartışmaya davet ediyordu. Sergi mekânının bu dönüşümlerine, sıradan şehir mekânındaki çeşitli müdahaleler karşılık veriyor: Otobüs duraklarındaki sinyalizasyonun değiştirilerek günlük zorunluluğun parkurunun maceraya dönüştürülmesi (Pierre Huyghe); Arap harfleriyle yazılmış ışıklı bir tabela ya da hoparlörden gelen bir Türkçe sesle yerli-yabancı ilişkisinin ters yüz edilmesi (Jens Haaning); boş bir köşkün mahalle sakinlerinin sosyalleşme arzularına sunulması (Groupe A 12). İlişkisel sanat böylelikle nesneler değil durumlar ve karşılaşmalar yaratmayı hedefliyor. Ama nesneler ile durumlar arasında kurulan bu yalınkat karşıtlık kısa devre yapıyor. Mesele aslında kavramsal sanatın sanat nesneleri/metalarının karşısına koyduğu bu sorunlu mekânların dönüşümüdür. Dün metaya konan mesafe, bugün varlıklar arasında yeni bir yakınlık önerisi olarak, yeni toplumsal ilişki biçimleri olarak tersine dönüyor. Artık sanat, haddini aşmış metaya ya da göstergelere değil, ilişki eksikliğine yanıt vermek istiyor. Bu ekolün baş kuramcısının dediği gibi: "Sanatçı, ufak hizmetlerle, toplumsal bağdaki çatlakları doldurur."[10]

"Toplumsal bağ"ın yitirilmesi, onu tamir etme görevinin sanatçılara düşmesi – bunlar günümüzün sloganları. Ama bu kayıp tespiti daha iddialı olabiliyor. Buna göre kaybetti-

gimiz yalnızca medenî ilişki [*civilité*] biçimleri değil, bizzat bir dünya oluşturan varlıkların ve şeylerin birlikte mevcudiyeti duygusu. Dördüncü form olan *gizem* işte buna çare olmaya çalışır. Mallarmé'den beri heterojen unsurları birleştirmenin belli bir tarzını tarif eden bu kategoriyi, Jean-Luc Godard sinemaya uygulayarak yeniden onurlandırdı. Mallarmé'de şairin düşüncesi, bir dansçı kadının adımları, bir yelpazenin açılışı, bir dalganın köpüğü ya da bir perdenin rüzgârla dalgalanması; Godard'da *Carmen*'in gülü, Beethoven'in yaylı dörtlüsü, Virginia Woolf'un *Dalgalar*'ını çağrıştıran sahildeki dalgaların köpüğü ve âşık bedenlerin salınımı. Burada özetlediğim, *Adı Carmen* filmine ait bu sekans, bir mantıktan diğerine geçişi iyi gösterir. Nitekim ilişkiye sokulan öğelerin seçimi bir saptırma [*détournement*] geleneğine aittir: Endülüs'ün dağları haftasonu gidilen sahile dönüşür, romantik kaçakçılarsa gözü dönmüş teröristlere; Don José'nin nağmeler okuduğu çiçek artık plastik ambalaja sarılı bir güldür ve Micaela, Bizet'den aryalar söylemez, Beethoven gacırdatır. Ama saptırmada yüksek sanatın siyasal eleştiri işlevinin zerresi kalmamıştır. Tersine, eleştirinin sıkıca sarıldığı pitoresk imgeleri siler; bunun yerine, Beethoven'in bir yaylı dörtlüsünün saf soyutlamasından, Bizet'nin kişilerini doğurtur. Yaylı çalgıların, dalgaların ve bedenlerin gürültüsünü tek bir solukta birleştiren imgelerin kaynaşmış müziğinde, çingeneler ve boğa güreşçileri yitip gider. Antagonizmaların damgasını vurduğu bir gerçekliğe tanıklık eden bir şok yaratmak için unsurların heterojenliğini vurgulayan diyalektik pratiğe karşı, gizem, heterojen unsurların akrabalığına vurgu yapar. Kurduğu benzerlikler oyununda heterojen unsurlar ortak bir dünyaya delalet eder; birbirine en uzak gerçeklikler, aynı duyulur kumaştan biçilmiş gibi görünür ve Godard'ın "metaforların kardeşliği" dediği şeyle daima birbirlerine bağlanabilirler.

"Gizem", sembolizmin merkezî kavramıydı. Sembolizmin bir kez daha güncel olduğu da su götürmez. Bundan kastım, Matthew Barney'nin *Kremaster Dizisi*'ndeki (1997-1999) sembolist mitolojiler ya da Wagner'in topyekûn sanat eseri fantazmalarını hortlatan spektaküler ve biraz bulantılı formlar değil.* Düşündüğüm, daha ziyade, çağdaş enstalasyonların sunduğu nesne, imge ve gösterge asamblajlarının, şu son yıllarda, daha mütevazı ve bazen daha zor algılanacak şekilde, kışkırtıcı uzlaşmazlık [*dissensus*] mantığından uzaklaşıp birlikte-mevcudiyete tanıklık eden gizem mantığına kayması. 2002'de New York Guggenheim Müzesi'nde sunulan *Moving Pictures* sergisindeki fotoğraf, enstalasyon ve videolardan başka bir yerde söz etmiştim.[11] Sergi, bu çağdaş eserler ile 1970'li yıllarda sanatsal özerkliğin ve egemen temsillerin eleştirisi arasında süreklilik olduğunu ileri sürüyordu. Ama Vanessa Beecroft'un müze mekânında çıplak ve ifadesiz kadın bedenlerini gösteren videoları, Sam Taylor-Wood, Rineke Dijkstra ya da Gregory Crewdson'un kimliği muğlak bedenleri belirsiz mekânlarda gösteren fotoğrafları, ya da Christian Boltanski'nin karanlık bir odada isimsiz fotoğraflarla süslenmiş duvarları aydınlatan ampullerinde olduğu gibi, basmakalıp algıları sorgulama iddiası, vaktiyle sembolizm, metafizik resim ya da büyülü gerçekçilik döneminde ressamları baştan çıkarmış olan tanıdık ile yabancı, gerçek ile simgesel arasındaki belirsiz sınır çizgilerine yönelik ilgiden tümüyle farklıydı. Bu arada müzenin üst katında Bill Viola'nın bir video enstalasyonu, karanlık bir salonun dört duvarına alevler ve tufanlar, tören alayları, şehirde gezintiler, ölü başında nöbetler, gemi donanımları vs. yansıtarak, dört elementi ve beraberinde doğum, yaşam, ölüm ve dirilmeden

---

* *Kremaster Dizisi*, beş filmin yanı sıra, heykel, fotoğraf, müzik kayıtları ile sanatçı kitabından oluşan ve bu yönüyle tüm sanat dallarını birleştiren bir eserdir – e.n.

oluşan büyük döngüyü simgeliyordu. Deneysel video sanatı böylece sembolist ve ekspresyonist çağın çok sevdiği insan yazgısı fresklerini kendi tarzında taklit ederek, bugünün pek çok aygıtının [*dispositif*] gizil eğilimini açıkça ortaya koyuyordu.

Bu kategorileştirmeler elbette şematik nitelikte. Çağdaş sergiler ve enstalasyonlar "sergileme/yerleştirme" ikilisine aynı anda pek çok rol veriyor; eleştirel kışkırtma ile anlamın karara-bağlanamazlığı arasındaki, sergilenen eser formu ile tesis edilen etkileşim mekânı arasındaki oynak sınırla oynuyorlar. Çağdaş sergi düzenekleri çoğu zaman bu çokdeğerliliği besliyor ya da onun etkisini taşıyor. Örneğin *İşte* sergisi, Bertrand Lavier'nin çoğu taşra müzelerinden gelen ve tek ortak noktaları ressamlarının Fransa'daki en yaygın soyadı Martin'i taşıması olan elli kadar resmi biraraya getiren *Martinler Salonu* enstalasyonunu sunuyordu. Başlangıçtaki fikir bu enstalasyonu kavramsal sanata özgü bir sorgulamayla, yani eserin anlamlarının ve imzanın sorgulanmasıyla ilintilendiriyordu. Ama bu yeni bellek bağlamında fikir yeni bir anlam kazanıyor, az ya da çok göz ardı edilmiş resim yeteneklerinin çokluğuna tanıklık ediyor ve resmin kayıp dünyasını yüzyılın belleğine kaydediyordu. Aynı eserlere atfedilen bu çoğul anlamlar, kimi zaman, tavırların karmaşıklığı ile bir dünyanın karmaşıklığını yansıtan sınırların değişkenliğini ayırmayı reddeden bir sanat demokrasisinin kanıtı olarak sunuluyor.

Bugün, büyük estetik paradigmalardan devşirilen çelişkili tavırlar, sanat siyasetindeki daha derin bir karara-bağlanamazlığın ifadesidir. Bu karara-bağlanamazlık postmodern bir dönemeçle alakalı bir olgu değildir, kurucudur: Estetik askıya alma, en başından itibaren iki yönde yorumlanabilir. Sanatın tekilliği, sanatın özerk formlarının, hem yaşam biçimleriyle hem de siyasal olanaklarla özdeşleştirilme-

siyle bağlantılıdır. Bu olanaklar ancak sanatın, siyasetin ve bazen her ikisinin tekilliğinin ortadan kaldırılması pahasına gerçekleşir. Bugün bu karara-bağlanamazlığın bilincine varılması beraberinde karşıt duygular getirmektedir: Bazılarında, siyasete alet edilmese ya da ticarî tavizlerle ihanet edilmemiş olsa sanatın barındıracağı ortak dünyaya yönelik bir nostalji; bazılarında da, sanatın sınırlarının bilinci, sanatın güçlerinin sınırlılığı ve bizzat etkilerinin belirsizliğiyle oynama eğilimi uyandırmaktadır. Ama günümüzün paradoksu, belki de kendi siyasetinden emin olmayan bu sanatın, tam da has anlamıyla siyasetin eksik olması dolayısıyla, daha çok müdahale etmeye davet ediliyor olmasıdır. Gerçekten de, görünen o ki, uzlaşı çağında kamusal mekânın geri çekilmesi ve siyasal yaratıcılığın sönmesi, sanatçıların minieylemlerine, nesne ve iz koleksiyonlarına, etkileşim aygıtlarına, *in situ* [yerinde] ya da başka türlü kışkırtmalara yer açıyor ve onlara ikame bir siyasî işlev veriyor. Bu "ikameler" siyasal mekânları yeniden oluşturabilecekler mi, yoksa onların parodisini yapmakla mı kalacaklar, bu kuşkusuz bugünün meselelerinden biridir.

Notlar

1 Jacques Rancière, *La Mésentente*, (Paris: Galilée, 1995) ve *Aux bords du politique*, Gallimard, koleksiyon "Folio", 2004 (Türkçe'de *Uyuşmazlık*, çev. Hakkı Hünler, Ara-lık Yayınları, 2005; *Siyasalın Kıyısında*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, 2007).

2 J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthetique et politique*, La Fabrique, 2000 (Türkçesi, "Duyulurun Paylaşımı", J. Rancière, *Görüntülerin Yazgısı* içinde, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus, 2008.)

3 Friedrich von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Fr. çev. P. Leroux, Aubier, 1943, s. 205.

4 Bkz. Roger Marx, *L'Art social*, Eugene Fasquelle, 1913.

5 Bu yakınsama konusunda okuru *Le Destin des images*'daki "Tasarımın yüzeyi" metnime gönderiyorum, La Fabrique, 2003 (Türkçesi, *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus, 2008).

6 Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, 1962, s. 45.

7 Bu ve ardından gelen bölümler gelişimlerini 2002 Mayıs ayında Çağdaş Sanat Müzesi çatısı altında Barselona'da verilen Estetik ve Siyaset başlıklı bir seminere borçludur. Yine aynı konuda *School for Criticism and Theory* çerçevesinde Cornell Üniversitesi'nde verilen bir seminere de çok şey borçludur.

8 Bkz. J. Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, 2003, s. 33 (Türkçesi: *Görüntülerin Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Versus, 2008).

9 Burada Michel de Certeau'nun *Les arts de faire* kitabına gönderme yapılmakta, UGE, 1980.

10 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, 1998, s. 37.

11 J. Rancière, *Le Destin des images*, s. 74-75.

Badiou'nun İnestetik'i: Modernizmin Burkulmaları

İnestetik İçin Küçük Kılavuz: Alain Badiou sanatla ilgili belli başlı metinlerini bu başlık altında toplamış.[1] Yeni bir kavram olan "inestetik" için, girizgâh niyetine, yalnızca şu iki cümleyi vermiş: "İnestetik'ten kastım, sanatın kendi başına hakikatler ürettiğini öne süren ve sanatı herhangi bir biçimde felsefenin nesnesi yapmaya kalkışmayan bir ilişki, felsefenin sanatla kurduğu özel bir ilişkidir. Estetik spekülasyona karşı, inestetik, kimi sanat eserlerinin bağımsız varoluşunun ürettiği tamamen felsefe-içi etkilerin izini sürer."

Bu iki cümle bir ilk soruyu ortaya koyuyor. Alain Badiou'ya özgü bir önermeyi, her biri yalnızca kendi kendisiyle ilişkili olan iki şey arasındaki ilişki-olmayan bir ilişkiyi olumluyor. Ama bu tekil önermeyi, çağdaş düşüncenin çok uzlaşısal [*consensuelle*] bir konfigürasyonu içine yerleştiriyor. Gerçekten de bugün, spekülatif estetiğin analitik reddinden Lyotard'ın estetiği nihilist zehir diye reddetmesine

kadar uzanan koskoca bir söylem yelpazesinin üzerinde anlaştığı bir şey var: sanata özgü pratikler ile, bütün işi sanatı esir almak ve sanat fikrinin doğasını bozmak olan estetik spekülasyon biçimindeki habis girişim arasında kökten bir ayrım olduğu. İnestetik'i tanımlamak demek, kendi tekilliğini bu büyük anti-estetik uzlaşı içine oturtan mantığı kavramak demektir. Bunun için öncelikle bizzat bu uzlaşının aklını tanımlamak gerek. Bunun şöyle özetlenebileceğini sanıyorum: Estetik tarafından sanatın "doğasının bozulması"nın kınanması, sanatın bir "doğası" olduğunun ya da sanat adının ikirciksiz olduğunun güvencesi yerine geçiyor. Kınama, aynı zamanda, eserlerin özerk tekilliğinde gerçekleşen, sanat pratiklerinin çeşitliliği içinde değişmeden kalan ve özel bir deneyimle deneyimlenen ikirciksiz bir sanat kavramı olduğunu teyit ediyor. Kısaca, estetik gaspın kınanması "sanata mahsus" bir şeyin var olduğunu teyit ediyor. Bu "hususiyet"in tanımlanmasını teyit ediyor. Buna mukabil, estetik adı da sanata mahsus olanı sorunsallaştıran şey oluyor: sanatın kavramının ikirciksizliği; sanatın birliği ile sanatların çoğulluğu ve sanatın varlığının tanınma tarzlarının çoğulluğu arasındaki ilişki.

Nitekim sanatın ve sanatların ne olduğunun belirlenmesinde üç büyük felsefî konum var. Bunları Alain Badiou'nun "Sanat ve Felsefe"[2] metninin başındaki özeti hafif bir kaymayla takip ederek hatırlatacağım. Platon'un ismini taşıyan birinci konum şöyle özetlenebilir: Modellerin taklit edilmesine dayanan birtakım bilgilerin uygulanması anlamında, *sanatlar* vardır; ayrıca *görünümler*, yani sanat simülakrları [*simulacres d'arts*] vardır. Bir hakiki taklitler vardır, bir de sahte taklitler. Bu paylaşımda bizim anladığımız biçimiyle *sanat* kavramı bulunamaz. Bundan dolayı Platon'un "sanatı siyasete tabi kıldığından" yakınmak yersizdir. Aslında Platon sanatı hiçbir şeye tabi kılmaz. Çok daha radikal biçimde, sana-

tı *tanımaz*. O eğitici şiiri bilir, soruları da bu şiire dair sorulardır: Şiir hangi amaçla ve hangi yollarla eğiticidir? Bu durumda sanat hakikatten kopuktur, ama yalnızca hakiki ile simülakrın birbirine karşıt olması anlamında değil, hakiki-simülakr paylaşımının kendisi sanatın yerini belirlemeyi yasakladığı için.

İkinci konum –hızlı ilerlemek için Aristotelesçi konum diyelim– sanatı *mimesis/poiesis* ikilisi içinde tanımlar. Bu konuma göre, *sanatlar*, yani zanaatlar [*savoir-faire*] arasında, özgül birtakım şeyler gerçekleştiren bazı sanatlar vardır: Taklitler, yani temsilî eylem düzenlemeleri. Bunlar hem sanat ürünleri için alışılageldiği gibi yararlılığına göre doğrulanmaktan muaftır, hem de hakikatin söylemler ve imgeler üzerindeki yasama gücünden. Ama *tekhnai*'nin genel sahası içinde bir ayırt etme ölçütü vardır, o da taklittir. Taklit üç tarzda işler. İlk olarak, taklit, sanatlar arasında kendine özgü ölçütleri olan özgül bir sınıfı diğerlerinden ayırt eden bir sınıflandırma ilkesidir. Ama aynı zamanda, bir taklidin gerçekten sanat olup olmadığını, genelde iyi bir taklidin ve özelde belli bir sanatın ya da taklit türünün ölçütlerine uyup uymadığını yargılamayı mümkün kılan, tanıma ve takdir etme kuralları ve ölçütleriyle özgülleşen bir iç normatiflik ilkesidir. Son olarak da, çeşitli taklit tarzlarını birbirinden ayırmayı ve birbiriyle karşılaştırmayı olanaklı kılan bir ayrım [*distinction*] ve karşılaştırma ilkesidir. Böylelikle, sanatın kendine özgü bir alan adı olarak var olmadığı, ama sanatçıların yaptıkları şeyin ne olduğunun belirlenmesine ve bunu iyi ya da kötü yaptıklarının takdir edilmesine ilişkin ölçütlerin var olduğu bir temsil rejimi tanımlanmış olur.

Son olarak bir üçüncü konum var, o da sanatı zanaatlara nazaran sahip olduğu özgül bir farkla ve sanatın tasarımlarını ve uygulamalarını yargılamayı mümkün kılan kabul ve değerlendirme ölçütleriyle değil, sanatın ürünlerine özgü bir

duyulur-olma tarzıyla [*mode d'être sensible*] tanımlayan estetik rejimdir. Sanatın ürünlerinin özelliği, kendi kendinden farklı bir duyulur var olma tarzına ait olmaları ve aynı şekilde kendinden farklı bir düşünceyle özdeş olmalarıdır. Bu rejimde sanat özgül bir kavram olarak tanımlanır. Ama tam da yapma tarzlarını [*manière de faire*] başka yapma tarzlarından ayıran herhangi bir ölçütün yokluğunda tanımlanır. Zira *mimesis* tam da buydu: Okul çocuklarının ve öğretmenlerinin de hatırı sayılır bir kısmının onu ısrarla tanımladıkları gibi benzerlik mecburiyeti değil; insanî etkinlikler arasında, özgül bir alan belirleyen ve buraya birtakım nesneleri dahil etmeyi ve bu nesneleri sınıflar halinde karşılaştırmayı mümkün kılan bir paylaşım ilkesi. *Mimesis*, sanat olanı ve sanat-olmayanı ayırıyordu. Bunun tersine, tüm yeni tanımlar, sanatın özerkliğini olumlayan *estetik* tanımlar, aynı şeyi başka şekillerde söyleyip aynı paradoksu olumluyor: Sanat bundan böyle bir ayrımsızlık [*indistinction*] niteliğiyle tanınıyor. Sanatın ürünleri, yapılmış olanda yapılmamış olana, bilinende bilinmeyene, istenende istenmeyene özdeş olanın niteliğini duyulur olarak açığa vurur. Kısacası, nihayet sanat diye adlandırılabilen sanatın hususiyeti, sanat-olmayanla özdeş olmasıdır. Ve bundan dolayı sanat artık hakikat mefhumuyla olumlu bir bağlantı içindedir. Bunun nedeni, –Badiou'nun büyük haksızlık ederek Alman romantizmine atfettiği sava göre– yalnızca sanatın hakikate kadir olması değil, ancak bu hakikat kategorisine ait olduğu sürece sanat olmasıdır. Ve sanat bu kategoriye aittir, çünkü sanat, bir duyulur varlığın sıradan duyulur rejiminden farklı olduğuna, bir fikrin geçişine, yine duyulur olanda tanıklıktır. Bu rejimde sanat vardır çünkü geçen ebediyet vardır, çünkü ebediyetin yeni kipi geçmektir.

Bundan çıkan bir sonuç var: Eğer ebediyetin tek yaptığı geçip gitmekse, etkisi, hiçbir noktada, özgül bir maddiyat

içinde belirlenmiş bir formun gerçekleşmesi olarak tanımlanamaz. Etki daima, geçen ile içinden geçtiği şey arasındaki farklılıktadır. Düşüncenin duyulur olanda içkinliği de derhal ikiye bölünür. Form hem katıksız bir geçiş formudur, hem de form tarihinin bir uğrağıdır. Fikrin duyulur mevcudiyete içkinliği ilkesi, derhal bir ayrışma ilkesine dönüşür. Fikir hasıl olduğu duruma yerleşmekten uzak durur çünkü Hegel'in meşhur ikileminin özetlediği bir zorunluluktan ötürü daima kendi kendinin önünde ya da arkasındadır: Eğer sanat bizim için geçmişe ait bir şey ise, bunun nedeni genel olarak sanatın mevcudiyetinin geçmişteki bir mevcudiyet [*une présence au passé*] olması, varsayımsal şimdisinde [*présent*] sanattan başka bir şey olmuş olmasıdır – bir hayat formu, bir cemaat tarzı, dinin bir dışavurumu.

Böylelikle sanatın estetik tanımı, onu sonsuzun sonluya geçişi anlamında bir hakikatin açığa vuruluşu olarak tanımlayarak, bu geçişi kökensel olarak "formların hayatı"na, formların oluşum sürecine bağlar. Ve bu süreçte sanatın formları ile ifadesi olduğu hayatın formları arasındaki tüm farklılaşma ölçütleri, tıpkı sanatın formları ve sanatın devamını sağlayan düşüncenin formları arasındakiler gibi, yitip gider. Sanatlar arasındaki ve son olarak sanat ile sanat-olmayan arasındaki farklılaşma ölçütleri için de aynı şey geçerlidir. Kısaca söylemek gerekirse, sanatın estetik otonomisi, sanatın heteronomisinin başka bir adından ibarettir. Sanatın estetik olarak tanımlanması, genel bir tanımsızlaştırma [*désidentification*] ilkesidir. Bu, Homeros'un şair olmak istemediğini, çağının insanlarının kendilerine dair bilgilerini ifade edebildikleri yegâne tarzda ifade ettiği için şair olduğunu ileri süren Vico'nun şiirsel devrimiyle başlar[3] ve devam edip gider: Balzac'ın yeni çağın büyük şairinin bir şair değil, jeolog Cuvier olduğunu söylemesinde ve büyük romancı Balzac ile beslenme konulu *Fizyolojiler*'in yazarı Bal-

zac'ın ayırt edilemezliğinde; yeni şiirin cevherini saçma nakaratlarda ve aptal saptal resimlerde arayan Rimbaud'da ya da Flaubert'in her an Paul de Kock'un bir cümlesine dönüşebilecek cümlelerinde; düzyazı şiir ya da deneme denen o tanımlanmamış şeylerde – örneğin, Proust'un Saint-Beuve'le ilgili "deneme"sinin, kendi gelişimiyle çelişen bir kitap kuramının sergilenmesiyle son bulan şu sahte otobiyografik romanı *Kayıp Zamanın Peşinde*'ye dönüşmesi gibi. Sanatın tanımlanmasındaki kargaşanın bitmez tükenmez listesini burada kesiyorum. Yalnızca "edebî" örnekler verdim; çünkü bu kargaşa, pusunu plastik sanatlar ve gösteri sanatları denilen alana yaymadan önce, etkisini "edebiyat" denen alanda göstermişti.

Bu modern kargaşaya karşı bir barikat icat edildi. Bu barikatın adı *modernizm*'dir. Modernizm sanatın estetik olarak tanımlanmasını isteyen ama bunun gerçekleştiği tanımsızlaşma biçimlerini reddeden; sanatın özerkliğini isteyen, ama bunun öteki adı olan heteronomiyi reddeden düşüncedir. Kaçınılmaz sonucu tanımayan modernizm, kendi güzel sonuç çıkarma zincirini kurmak için, sanat sözcüğünü çağın kendi kendine çağdaşlığıyla ilintilendiren numunelik bir masal uydurdu. Bu masal basitçe, sanatın modern devrimini sanattan nihayet arındırılmış saf özün keşfiyle özdeşleştirdi. Bu masala göre *mimesis*'in geri çekilmesi, sanatların, son bir yüzyıldır, temsil mecburiyetinden kurtulmalarını ve o âna kadar dışsal bir amaçla saptırılmış olan sanatın asıl amacını yeniden bulmalarını sağlayan bir başkaldırıdır. Böylece sanatın estetik olarak tanımlanması, bundan böyle, kendi belirlenmiş maddîliğindeki içkin düşünce güçlerini kanıtlamaya hasredilmiş tek tek sanatların özerkleşmesine dönüşür. Örneğin edebiyatta modernite, iletişim mecburiyetinden muaf kılınmış haliyle dilin saf güçlerinin kullanıma koyulması olur; resimde modernite, her tür çıplak kadından ve

savaş atından kurtulmuş, iki boyutlu yüzeyin içsel güçlerine ve renkli pigmentin maddîliğine dair bir resim olur; müzikte modernite, ifade diliyle her türlü benzerlikten arındırılmış on iki ses diliyle özdeşleşir. Böylelikle her sanatın, komşu sanatlarınkinden iyice ayırt edilmiş kendine has yollarla gerçekleştirdiği bir "sanat hususiyeti" tanımlanır. Ve böylece sanat ile sanat-olmayan arasındaki genel ayrımın da sağlanmış olduğu iddia edilir.

Sanatın hususiyetinin, uslu uslu kendi yerinde duran sanatların kendi hususiyetleriyle özdeşleştirilmesi, kuramda asla iyi temellendirilemedi. Pratikteyse, bir yüzyıldır sanatın gelişimini belirleyen karışımların gerçeği karşısında, bu konumu savunmak daha da zordur – her ne kadar Lessing'den sonra sanatların kökten ayrılığını yeniden ileri süren "Yeni Laocoon"lar* düzenli aralıklarla keşfedilse de.[4] Bundan dolayı "sanatın hususiyeti" iddiası, giderek daha olumsuz bir biçimde, sanat ile sanat-olmayanın sınır çizgisini karıştıran her şeyin, özellikle de sanatın genelde sanat üzerine söylem ve özelde felsefî söylem tarafından esir edilmesinin kınanmasıyla temellendirilir. O zaman çağdaş "anti-estetik", modernizmin savunmacı biçimidir: sanatı kendisine mahsus olandan mahrum bırakarak hususi kılan estetik rejime aidiyetinin kefaretini ödemek için çırpınır.

Öyleyse şimdi, dünün modernist uzlaşısının bugün vardığı anti-estetik uzlaşı çerçevesinde, inestetik'i nasıl konumlandırmalıyız? Badiou'nun sanat sorunsallaştırmasında modernizmin bazı karakteristik özellikleri tespit edilebilir: Her türlü dış gerçekliği taklit etme mecburiyetinden muafiyet anlamında anti-*mimesis* olarak anlaşılan, sanatta modernite iddiası; sanatın hakikatlerinin mutlak olarak sanata mahsus

* Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) "Laocoon: Şiirin ve Resmin Sınırları Üzerine" adlı eserinden bahsediliyor. Lessing burada, "Laocoon ve Oğulları" adlı antik heykelden yola çıkarak şiir ile resim sanatlarının birbirinden ayrı doğalara sahip olduğunu kanıtlamaya çalışır – e.n.

oldukları savı ve sanat ile sanat üzerine söylemler arasına kalın bir sınır çizgisi çekilmesi; sanatlar arasında katı sınırlar ileri sürülmesi. Ama bu modernist sözceler alışıldık bir modernizm figürü oluşturacak şekilde birleşmemektedir. Örnekse, Badiou sanatların hususiyetinin, her birinin kendi *dilinin* hususiyeti olduğunu reddediyor. Hususiyet onların *fikirlerindedir*, diyor. Ve her ne kadar onun sanat tasavvurunun kahramanı, *Tel Quel* dergisi ve yapısalcılık zamanında anlaşıldığı gibi, edebî modernitenin kahramanı, yani *Igitur*'un, *Zarla Şans Dönmeyecek*'in ve *Sonnet en X*'in bakir gecesinin Mallarmé'si olsa da, o, edebî modernliğin sayfalarında dilin –saf ya da bulanık– özünü değil, İdea'nın geçişini tespit eder. Kısaca, Badiou'nun tartışılmaz modernliği burkulmuş bir modernitedir. Bu modernitede "kendinde, olduğu gibi" sanatın varsayılan özü burkulmuş, hatta Badiou'nun ana felsefî projesiyle ve çokluk Platonculuğu fikrinde özetlenen ultra-Platonculuğuyla iki kere burkulmuştur.

Badiou'nun basit modernizmi uğrattığı burkulma, zaten uzun bir tarihe sahip bir proje içerisinde anlaşılmalıdır: Platon'un suretleri mahkûm etmesi ile sanatın hususiyetinin olumlanmasının uzlaştırılması. Bu projenin tarihte iki büyük formu oldu. Birincisi Panofsky'nin İdea'da formülünü verdiği, Rönesans neo-Platonculuğundaki mimetik formdu. Bu formül, sanatçıyı ebedî İdea'yı temaşa ederek parlaklığının duyulur görünüşlere yansımasını sağlayan biri kılarak, "sahte" taklidi hakiki taklide geri getirmekten ibarettir. Suretin İdea'ya benzemesini öngören resimsel neo-Platonculuk, Badiou'nun neo-Platonculuğu olamaz. Onun meselesi İdea'ya duyulur *analoga*'lar vererek ve modelin ebedîliğini tablonun yüzeyinde yansıtarak sanatın kefaretini ödemek değildir. Hakikaten Platoncu olmak, modern bir tarzda Platoncu olmak, ona göre, Platon'daki İdea'nın ebediyetini, anti-*mimesis*'i radikalleştirerek gerçekleştirmektir. Benzerlik-

ten soyunmuş İdea'yı, ona mutlak olarak benzemeyen şeyde, Platonculuğun tümden reddettiği ve karşılığında onu sonsuza dek reddeden şeyde gerçekleştirmektir: durumların bulanıklığı ve tiyatronun sahte-benzerlikleri. Ölümsüz İdea'nın duyulur ve ölümlü olan her şey karşısındaki zaferi biçimindeki Platonculuk, Badiou için yalnızca bir koşulda değerlidir, o da Platonculuğun şartının hedonist, kavgacı ve utanmaz yalancı bir komedi karakterinde cisimleşmesi ihtimalidir. İşte bu sebeple *Scapin'in Dolapları*'nın [Molière] çağdaş bir versiyonunu önerir, kahramanı da banliyölerimizdeki bir Arap olacaktır.[5] Kısaca, Platonculuk ancak Platonculuk ile anti-Platonculuğun özdeşliği olarak geçerlidir.

Ama karşıtların özdeşliği şeklindeki bu Platonculuk, ancak bir ikinci "sanat Platonculuğuna" yaklaşarak neo-Platonculuk'tan ayrılır: İdea'ya duyulur olana geçiş olarak gerçekleşme ve sanata bu geçişin tanığı olma iznini veren, Kant sonrası romantizmin ve idealizmin geliştirdiği estetik çağın Platonculuğudur. Bu Platonculuk, estetik bir figüre dayanır: kendi kendinden farklı bir duyulur varlıkta açığa vurulmuş, kendi kendinden farklı bir düşünce olarak İdea. Alain Badiou, kendi "Platoncu modernizmi"[6] ile, bütün sonuçlarıyla birlikte anlaşıldığında modernist paradigmayı çatlatan estetik sanat tanımı arasındaki akrabalığı kabul etmek zorundadır. Yukarıda değindiğimiz "Sanat ve Felsefe" metninde, sanatın estetik olarak tanımlanmasını romantizm kuramına bağlayarak ve acele bir hükümle romantizmi bir Kristolojiyle –yani, bir başka aceleci özdeşleştirmeyle, acı çeken ölümlü bedene yönelik kokuşmuş bir merhametle– özdeşleştirerek sırtından bu yükü atamaz. Bu aceleci alaşımlar, kurtulmaya çalıştıkları sorunları oldukları gibi bırakırlar. Aslında sorun, ölümlü beden ile İdea'nın ebedîliği arasında seçim yapmak değildir. Sorun tam da ebediyetin geçişinin statüsünü belirlemektir.

Her zaman olduğu gibi, Badiou'da her şey Hegel'e göre romantik sanatın ana imgesi etrafında döner: haç değil, boş mezar – bir daha inmemek üzere göğe yükselmiş bir İdea'nın geride bıraktığı boşluk. Mesele ölüm ile ölümsüzlük arasındaki mücadele değildir. O mücadele bitmiş bir mücadeledir. Dirilmiş olanı burada aramak boşuna olduğuna göre, mesele onun *nereye* geçtiğini bilmektir. Hegel'in senaryosu durmaksızın kendisinin önüne ya da arkasına düşen sanatın ve hakikatin statüsünü özetler: Bir heykelin ebedîliği, bir dinin Ebedî olanı düşünmesinin imkânsızlığından ibarettir; bir katedralin sivri tepesinin göğe yükselişi ise, Ebedî olanı bulmuş bir düşüncenin ona duyulur bir figür vermedeki aczinden ibarettir. Burada sorgulanan, acı çeken bedene ağlamaklı övgü değil, taşın dilsizliği ile düşüncenin kendine dönüşü arasında hâlâ tutsak bulunan ebediyetin yolculuğudur. Nitekim boş mezarın etrafında, İdea'nın Platoncu/anti-Platoncu biçimde sanata geçişini tehdit eden türlü türlü gölge kol gezer: Kilisenin ya da cemaatin acı çeken değil şanlı bedeni, şiirin felsefe-oluşu, Ebedî'nin gerçekleşmesinin imge-oluşu ve imge dağarcığı, sanatın müze ve arkeoloji-oluşu... Yani kısaca, sanatın estetik tanımında dayatılan, duyulur olanın İdea'da, İdea'nın da duyulur olanda soğurulduğu formlar. Ayrıca, Badiou'nun her şiir çözümlemesi, her eser çözümlemesi, bizi oyunun hep aynı oynandığı o ilk sahneye geri getiriyor. Boş mezarın üzerinde her defasında, –göğe yükselen baygın bir beden ya da bir İdea yerine– ölümsüzlük tezahür eder; Melek'in rengârenk kanatlarında ve İdea'nın gerçekleştiğini ilan eden sözlerinde mevcut olan ölümsüzlük: Rimbaud'nun cini gibi, her defasında yeni bir olay olan İdea'nın gelişine tanıklık eden Diriliş meleği, İsa'yı müjdeleyen Cebrail meleğidir bu. Geçiş daim kılınır, İdea'nın geçişinin tutarsızlığının şeylerin dilsizliğinde ya da düşüncenin içselliğinde kaybolmasına engel olunarak, son-

suza kadar tutarlı olması sağlanır. Sonsuz'un geçişi, sonsuzun estetik yerinden, yani formların yaşamından, yani kendine yabancı Tinin Yolculuğundan ayrılmalıdır.

Öyleyse Badiou, Platoncu ayrım çizgisini, sanatın formları ile hayatın formlarının, sanatın formları ile sanat üzerine söylemlerin formlarının, sanatın formları ile sanat-olmayanın formlarının estetik açıdan ayırt edilemezliğinin tam ortasından geçirmek zorundadır. Sanatın anti-mimetik olduğunu, hakikate ve hakikatin geçişine dair olduğunu ileri süren bu romantik Platonculuğun bağrında, hakikatin kendisinin birbirinden ayrı hakikatler biçiminde çoğullaştırılması yoluyla, duyulur olanın bütünüyle tüketildiği, daima yeniden başlayan bir edimin ebedîliğini geçerli kılan emsalsiz bir Platonculuğu devreye sokması gerekir. İdea'nın içinde yazılı olan şifrenin taşın dilsizliğinde, metnin çiviyazısında, hayatın dekorunda ya da kolektif olanın ritminde yitirilmesini yasaklayarak, ebediyeti, İdea'yı duyulur olanın sönüşünde parıldatan, İdea'nın gelişinin mutlak olarak ayrı ve daima benzer karakterini olumlayan, her defasında yenilenen ayrımın içinden geçirmek ister. Bunu şiire ya da sanata özgü bir alanı korumaktan çok, İdea'nın eğitici değerini korumak için ister.

Zira Platoncu olmak, şiir sorununun son tahlilde etik bir sorun olduğunu, şiirin ya da sanatın bir eğitim olduğunu olumlamaktır aynı zamanda. Genel olarak Platoncu estetik, sanata mahsus bir hakikatle sağlanan eğitimin içerdiği paradokstan azade değildir. Ama bu iki şekilde anlaşılabilir. İlk olarak, sanatın formlarının kendi kendini yetiştiren bir hayatın formlarıyla özdeşleştirildiği bir romantik *Bildung* vardır. Buna karşı Badiou'nun ultra-Platonculuğu, yalnızca ideaların temaşa edilmesinin eğitici olduğunu ileri sürer. Onun modernist Platonculuğunun bütün paradoksu da buradadır: Badiou'yu, sanatın özerkliğine dair modernist amentü-

nün uzağına iten sebep, onu tam da ikircikli bir yoldaşlıkla bu modernizmin bazı temel önermelerini benimsemek zorunda bırakır. Birincisi, sanatta ve şiirde, nihayet modernitenin tüm saflığı içinde açığa çıkarabildiği bir hususiyet olduğunu; ikincisi bu hususiyetin sanat üzerine her türlü söylemden tamamen ayrı ve kendine-yeter bir hakikatin dışavurumu olduğunu; ve son olarak "sanatın hususiyeti"nin daima *bir sanatın* hususiyeti olduğunu kabul etmek zorundadır. Ama bunu yapmak zorunda olmasının sebebi, her sanatın kendine mahsus bir "dili" olduğu biçimindeki sıradan modernist inanç değil, İdea'ya tanıklık etmenin ve İdea'nın sergilenerek eğitici olmasının tek koşulunun bu olmasıdır. Ve böylece, sanatın anti-mimetik ayrılığını aslında *mimesis* mantığına ait olan kategoriler üzerinde temellendirme paradoksunu göze alır.

Örnek olarak, Mallarmé'nin şiirine içkin düşünce ile Mallarmé'nin şiir üzerine sözleri arasında var olduğunu ileri sürdüğü karşıtlığı düşünüyorum. Şiirdeki düşünce ile şiir üzerine söylem arasındaki bu karşıtlığın gerçekte tek bir ölçütü vardır, o da dize ile düzyazı arasındaki geleneksel karşıtlıktır. Genelde estetik sanat rejimi ve özelde Mallarmé'nin poetikası, düzyazı deneme ile dize biçimindeki şiir arasındaki karşıtlığa hiçbir ayırt edici önem atfetmez: *Şiir Krizi* Mallarmé'nin şiir üzerine bir metni değil, bir Mallarmé şiiridir ve *Sonnet en X*'ten ne eksik ne de fazladır ki, o da ayrıştırılamaz biçimde hem bir şiirdir hem de şiir üzerine bir sözce. Yine, Badiou'nun modernite ile anti-*mimesis*'i özdeşleştirdiği savlardan birini düşünüyorum: "Modern şiir *mimesis*'in karşıtıdır. Nesnesi ve nesnelliği yalnızca solgun birer kopya olan bir İdea'yı, gerçekleştirdiği işlemle sergiler."[7] Ama Badiou kopuşu öyle bir jestle şart koşar ki, jestin kendisi sözcenin ayırt etme gücünü hissedilir biçimde aşar. Zira sözce yalnızca mimetik rejimin kurucu fikrini, yani Aris-

toteles'in *Poetika*'sının IX. Bölümü'nde olumlanan şiirin tarihten üstünlüğü fikrini devam ettirir. Ve "modern" kopuşu örneklendirmek için kullanmak istediği iki Mallarmé dizesi ("Serin sabah yeli savaşıyorsa/... Flütümün çıkardığı ses kadar mırıldanmıyorsa"),* mimetik rejimin tipik örneği olarak vermeyi alışkanlık edindiğim iki La Fontaine dizesinden daha fazla bir şey söylemez: "Hortésie'nin yaprakları altında serdiği güzellikler/benim dizelerimde daha güzeller." Badiou'nun anti-mimetik moderniteyi özetlemek istediği formül aslında *mimesis*'in en geleneksel formülüdür.

Modern şiirin sözümona anti-mimetik tekilliğini temellendirmek için mimetik sanatın en yerleşmiş ilkelerine bu dönüş tesadüfî değildir. Aslında Badiou, Mallarmé şiirini *mimesis*'ten ziyade *aisthesis*'ten korumak ister, yani hakikatin geçişinin estetik olarak tanımlanmasından. İdea'yı duyulur madde içinde boğan her türlü cisimleşmeye karşı, saf eksiltme [*subtraction*] olarak, duyulur olanın saf bir işlemle büsbütün kaybolması olarak İdea'yı geçerli kılmak ister. Ama aynı zamanda, bu eksiltmeyi her türlü yitimden kaçırmak, onu bir kayıt olarak kalıcı kılmak ister. İki ilke arasındaki sorunlu eklemlenmeyi güvence altına almak ister. İlk ilke, İdea'nın eksiltme olmasıdır. İkincisi, her eksiltme olumlu bir işlem olan bir adın kaydedilmesidir. Badiou'da sanat, adlandırma olduğu sürece vardır. Dolayısıyla onun için yerinde kavram sanat değil şiirdir. Sanatın özü, Heidegger için de olduğu gibi, şiirin özüdür. Ve bu öz kaybolmuş olanı değil, bizzat kayboluşu kaydetmek, sonsuza kadar muhafaza etmektir. Bundan dolayı Badiou'nun sanat sisteminde yalnızca iki zorunlu sanat vardır: olumlama ve kayboluşun kaydı olarak şiir, ve bu olumlamanın seferberliğe dönüştüğü yer olarak tiyatro.

---

* "Bir Kır Tanrısının Öğlen Sonrası" şiirinden, Türkçesi Erdoğan Alkan (Mallarmé, Şiirler [İstanbul: Varlık, 2006]) – e.n.

Bundan dolayı Badiou şiirin dilsel kayıt statüsünü korumaya gayret edecektir. Bu zor bir işlemdir, çünkü referans aldığı şair Mallarmé'nin önde gelen kuramcısı olduğu, estetik sanat rejimine özgü şiirin dağılışı temasıyla ters düşer. Ve Badiou'nun düşüncesini dansa sabitleyen metin de, aslında Mallarmé adına Mallarmé'yle hesaplaşmadır. Mallarmé meşhur bir metninde dansçı kadının dansını "her türlü kâtip aletinden kurtulmuş şiir" olarak nitelemişti. Badiou bize bu olumlamanın paradoksal olduğunu söyler, çünkü "şiir, tanımı gereği ve tekil olarak Mallarmé'nin kavrayışında, bir izdir, bir kayıttır."[8] Ben kendi payıma bu "tanım"ın ve bu tekilliğin aslında Badiou'ya ve yalnızca ona ait olduğunu söyleyeceğim. Zira Mallarmé durmaksızın şiiri gerçekleşmiş bir olayın izi olarak değil, bir çizme edimi olarak, şiirin "öznesi/konusuyla" benzeşime giren bir belirişin ve bir kaybolusun açılması olarak söze döker ve düzenler: Bir yelpazenin, bir saç tutamının, bir perdenin, bir dalganın hareketi, bir havai fişeğin saçtığı altın rengi ışıklar, ya da tüten bir sigara dumanı. Şiiri İdea'nın fiilî hali olarak kuran, bu açılıp yayılma benzetmesidir. Buradan, şiirin ya da kelimelere dökülmüş düşüncenin "berraklığını" korumak amacıyla Mallarmé'nin bazen üstlendiği, bazen de geri ittiği bir sonuç çıkar ki, o da şiirin "her türlü kâtip aletinden kurtulmuş" olabilmesi, okuma yazma bilmeyen dansçı kadının bacaklarının, farkında olmadan, onun "ayaklarına çiçeğini sunan" izleyicinin düşlemini tercüme etmesi ihtimalidir. Şiirin adımlarda akması, kumaşlar halinde açılması, sesler halinde kırılarak yayılması, salonda bulunan altınlarda yansıması ve omuz atkılarının ipeğinden geri yansımasıdır.

İşte Badiou Mallarmé'yi bütün bu kayboluş kaymalarından, meleğin kanatlarının alacalı parıltısından, mesajının bütün o dağılmalarından korumak ister. Ve şairin metnini düzelterek anlamını değiştirir. Kendi ikizine, yani haya-

le dalmış izleyiciye seslenen Mallarmé, ona balerinin adımlarının yazısının, "[*onun*] kavramlarının çıplaklığını" andırdığını gösteriyordu. Badiou iki düşünce arasındaki bu andırma ilişkisini "kendinden başka hiçbir şeyle ilişkisi olmayan"[9] düşünce metaforuna dönüştürür. Dans, der, kavramların çıplaklığını dışa vurur; yani Mallarmé'deki gibi şair-izleyicinin tekil "hayal"ine özgü olan şemayı değil, genel olarak İdea'ların duyulur varoluşunun asgari halini. Estetik sanat rejiminin hakiki "modern" hususiyetini tanımlayan *poiesis* ve *aisthesis* arasındaki mesafe böylelikle ortadan kaldırılmış olur. Dans, bedenin, bir ideanın geçişini ağırlamaya yatkınlığının açığa vuruluşundan ibarettir artık. Böylece Mallarmé'nin analojisinin yerine, sanat formları arasında bir hiyerarşi kurulur: Sanatın –ve öncelikle şiirin– eğitici hakikatler üretme statüsünü güvence altına alan bir hiyerarşi.

Bunun için Mallarmé külliyatını, bütün o yelpazelerin, bonbon şekeri kâğıtları üzerine yazılı posta adreslerinin ve dizelerin ağır yükünden kurtarmak gerekir.[10] Daha sonra, şiirin aldığı konumun, dizelerin çizdikleri eğri değil, şiirin adları için bir sıralama, yerine geçme ve kayda geçme protokolü olmasını sağlamak gerekir. Son olarak da, Mallarmé'nin şiirini, hem şiirin indirgenemez özerkliğini olumlayan, hem de şiirin "hakikatlerini ayrımsayan" bir felsefe ihtiyacını benimseyen bir yasamanın yetkisi altına almak gerekir. Badiou'nun ikili aksiyomu budur. İlk olarak, şiir yansımalı [*reflexive*] olmayan bir kipte kendi kendini düşünür. Yansımalı olmadığı için, her türlü şiir şiirini dışlar. Ama kendi düşünüşünü kendi ürettiği için, bu düşünüşü söyleyecek bir felsefenin müdahalesini de reddeder. İkinci olarak, şiirin düşünüş işlemi tamı tamına kendi düşüncesini *eksiltmekten* ibarettir. Dolayısıyla, şiirin eksiltiği hakikatlerin ayrımsanması, felsefî bir görev olarak ortaya çıkar. Böylelikle ikinci aksiyom, şiirin düşüncesini, ilk aksiyomun uygun bi-

çimde her türlü rekabetten uzak tuttuğu bir felsefeye saklar.

Ama esasında, böylece *ayrımsanan*, yani kesin olarak *adlandırılan*, nedir? Daima, şiirin İdea'nın gelişinin olumlanması ve aynı zamanda metaforlaştırılması olma statüsüdür. Badiou dansın düşüncenin metaforu, bedenlerin hakikat yeteneklerinin dışavurumu olduğunu söylüyorsa, biz de şunu söyleyebiliriz: Badiou'da sanatın tezahürlerinin genel statüsü, bir fikir geçişini imlemek ve simgelemek; bir bedenin fikirli bir beden olabildiğini, bir yerin onu alımlayabileceğini, ona ait bir kolektivitenin kavranabileceğini göstermektir. Badiou böylece Hegel'in sembolik sanat şemasını kendi tarzında devam ettirir. Hegel gibi o da sanatları söz güçlerinin yüksekliğine göre dağıtır. Hegel'de mimarlık sanatların ilkiydi – yalnızca göğe doğru yükselişiyle çaresizce konuşmaya çalışan dilsiz sanat. Aynı rolü Badiou'da dans oynar, dansın yükselişi bedende düşüncenin var olabildiğini gösterir. Dans bu görevi toprağın havaya dönüşebildiğini göstererek yerine getirir. Ama Badiou'ya göre sanatın bu başlangıcı dilsiz bir dil olamaz. Zaten başından bir olumlama olmak zorundadır. Toprağın havaya dönüşmesi, toprağın *adlandırılmasıdır*.[11] Burada kelimenin iki anlamını da duymamız gerek. Toprağı isimlendirerek onu yücelten hareket, dansa, sanatlar katına çıkma, sanat olarak adlandırılma olanağını veren şeydir – her ne kadar, adın kayda geçirilmesi olarak şiirin tahtta oturduğu bütün skalanın en altında olsa bile.

Bunun için şiiri, adın olumlanmasına kopmaz biçimde sabitlemek; şiirin sözlerini, Novalis'ten Proust'a ya da Balzac'tan Mallarmé ve Rimbaud'ya kadar *estetik* şiir rejiminde durmaksızın gezindiği fosiller ve hiyeroglifler, şanlı bedenler ve yelpaze hareketleri, aptal saptal resimler ve halk şarkıları arasında dolaşma kaderinden kurtarmak, bunu yaparken onu müzik, resim ve dans, ama aynı zamanda tipografi, dekoratif sanatlar ya da havai fişekçilik arasında gezindir-

mek gerekir. Badiou, şiiri Platon'un *logos* düzenine geri getirir. Bu *logos*'u genel olarak düşünceyi meydana getirmeye kadir bir ilke kılar. Böylelikle şiir düşünce için bir doğrultu olur. Malum, Badiou, şiirlerden ilkeler çıkarsayıp bunlara genel değer atfetmeye düşkündür, örneğin: "Yöntem, seni olumluyoruz" (Rimbaud) ya da "Tutarsızlıklara yaslan" (Pessoa). Ama aynı zamanda düşünceye yön vermekte şiirin kendi başına yeterli olduğunu reddeder. Dolayısıyla şiirin dikte ettiği doğrultuları ayrımsamak felsefeye düşer. Bu da adın kayda geçirilmesinin ve ilkenin çoğalmasının, şiir-formun etkisi olarak ortaya konulmuş olmasını ima eder. Dolayısıyla bu form bir adlandırma aygıtı olmalıdır ve şiirin eksiltiği *düşünce* olarak ortaya konulan da bu aygıttır. Tam bir Althusserci mantıkla felsefe, şiirin gizemli halde barındırdığı o hakikatleri ayrımsamaya ve mucizevi biçimde o hakikatlerde kendi hakikatlerini, yani elinden alınmış olduğunu söylediği hakikatleri bulmaya çağrılır. Böylelikle, "süsengiller familyasının" (*Des Esseintes İçin Düzyazı*)* "ödevinin", "düşüncenin ödevinden" başka bir şey olmadığını, düşüncenin ödevinin "karara bağlanamayan noktada karar vermek" olduğunu ve civarda bir buharlı geminin batıp batmadığını ya da köpüğün gelip sakalımıza gülen bir sirenin kaçışına delalet edip etmediği sorusunda, tam da bu karara-bağlanamayan üzerinde karar verme gereğinin söz konusu olduğunu kabul eder (*Kahredici Bulutta*).**[12] Zaten bir şiir alegorisi olan Mallarmé şiiri de, böylelikle, Badiou'da, genel olarak olayın ve olayın deneyimini destekleyen düşüncenin cesaretinin alegorisine dönüşür. O halde tüm şiirler tek bir şeyi söyler. Her şiir, aynı kanıtlama edimine uyabilen, iki ke-

---

* Mallarmé'nin, dekadan ve sembolist yazar Charles-Marie-Georges Huysmans'ın *Doğaya Aykırı* adlı romanındaki Des Esseintes adlı karaktere ithafen yazdığı şiir – e.n.

** Türkçesi Erdoğan Alkan, Mallarmé, *Şiirler*, s. 83 – e.n.

re konuşma görevini üstlenebilen, tek bir olay olan İdea'yı olumlayıcı ilke ve eksiltici gizem olarak iki kere söyleme görevini üstlenebilen her başka şiirle aynıdır.

Bu durumda şiir tam anlamıyla İdea'nın *mimesis*'idir, hem Platoncu etik görevi olan olumlamayı hem de Hegelci estetik görevi olan düşünceyi gizlemeyi yerine getirir. Bu ikili deyiş, şiiri –ve dolayısıyla düşünceyi ve cesaretini– hem romantiklerin yaptığı gibi fosillerin balçığına saplanmaktan, hem de yelpaze hareketlerinde sembolist bir tarzda yitip gitmekten kurtarır. Badiou, şiiri "şiir şiiri" olmaktan, felsefeyi de şiir felsefesi olmaktan kurtardığını iddia eder. Ama bu yalnızca görünüşte doğrudur. Zira onun çözümlemesinde gizem eninde sonunda bir metafordur; felsefe onda "şiirin düşüncesini", yani şiir tarafından iki kere söylenmiş olan hakikat olayının düşüncesini, imge olarak bulur: durmaksızın diğer yanına geçilen sığ bir akıntının birbirinden ayırdığı ilkenin olumlaması ve metaforun şeffaflığı. Bu durumda felsefenin şiirle düğümü –dikişi diyecektir Badiou– tam da felsefenin inkârıyla işler. Şiir yalnızca felsefenin ihtiyacı olan şeyi söylemekle kalmaz, felsefe de bunu şiirin sürprizinde bulmuş gibi yapar. Bu inkâr edilmiş düğümleme, inkâr yoluyla düğümleme, yanlışlıkla yapılmış değildir. Badiou birbiriyle çelişen iki gereğin zorunlu ve olanaksız örtüşmesini ancak bu şekilde sağlayabilir: Platoncu/anti-Platoncu gereklilik olarak hakikat cesaretini öğreten eğitici bir şiir ve modernist gereklilik olarak sanatın özerkliği.

Badiou'nun dansla ilgili söylediklerini tüm sistemine genelleyebiliriz. Dansın ilkelerini açığa çıkarırken söz konusu olanın dansın "kendisi", tekniği ve tarihi değil, "felsefenin ona barınak verdiği ve ağırladığı haliyle"[13] dans olduğunun altını çizer. Ona göre dansın hakikatleri yalnızca felsefenin barınağı altında, yani dans ile felsefenin düğümünde vardır. Bu noktada şöyle bir itiraz getirilebilir: Bu önerme

dansa mahsustur ve Badiou'ya göre dans hakiki bir sanat değildir, dolayısıyla felsefe dansla düğümlenerek dansın *hareketlerinden* bedenlerin hakikate doğuştan yatkınlığının *işaretlerini* çıkarabilir ve çıkarmalıdır, denebilir. Ama biz de sorunu tersten ele alarak "sanat olmayan bu sanatın" yeri nedir, diye sorabiliriz. Ve Badiou'ya özgü sanatlar sınıflandırmasının, tam da sınırlarda daimi olarak ikamet etmek üzere, sanat ile sanat-olmayanın –ister felsefe olsun ister dünyanın sefaleti– düğümünü tayin ederek sanatın saf kalmış "hususiyeti"ni ve her sanatın saflığını güvence altına alma amacını taşıyıp taşımadığını sorabiliriz. Ve "inestetik" teriminin özetlediği Platonculuk ve modernizm düğümünü yeniden sorgulamayı sağlayabilecek gerilimlerin tam da bu sınırlar tarafında olup olmadığını sorabiliriz. Nitekim Badiou'da sanatlar sistemi, iyi korunan bir kale gibidir: Kapıya –*kendi* kapısına– diktiği bekçiler –yani, sanat-olmayanın tüm sefaletini ve düğümlenmenin tüm ikirciklerini sırtında taşıyan ve böylece şiirin bakir saflığının tahtta oturduğu merkezî yerin boşluğunu koruyanlar– tarafından muhafaza edilen bir kale. Ama bu gizli kapaklı sınır müzakereleri, belki de Badiou'nun düşüncesi ile modernist İncil arasında yeni bir yüzleşme için yer açmaktadır.

Bu gerilimin Badiou'nun dansla ilgili çözümlemelerinde hissedilebilir olduğunu gördük. Bir yanda dansa verilen felsefî "korunak", ayrılığın keskin kılıcını Mallarmé'nin dans ile şiir analojisinin tam kalbine götürmenin bir biçimidir; ama diğer yandan da, bir sanatın "hareketleri" ile felsefenin "kavramları"nın böyle *ilan edilmiş* düğümlenmesi, bütün bu red [*dénégation*] yapısını tehlikeye atar. "Merkez"e geri döner ve sanatın üretimleri ile sanat düşüncesinin formları arasındaki *estetik* düğümlenmenin yeni bir değerlendirmesini zorunlu kılar. Badiou'nun sistemine yakın zamanda eklediği kavramlar –sanatın konusunu düşünmeye yönelik ge-

nel bir nosyon olan *konfigürasyon*, ya da sinemaya uygulanan özgül bir nosyon olan *katışıklaştırma* [*impurification*]– modernist düşünceye özgü karşıtlıklara dönmenin birer tarzıdır. İlk önce sinemayla ilgili olarak ortaya atılan konfigürasyon nosyonu, şiir ile şiirin düşüncesi arasındaki ilişkilerin yeniden konumlanmasını, "olaysal" şiir kuramının yeniden tartışılmasını gerektiren bir nosyondur. *Petit manuel d'inesthétique*'in önerdiği ilk konfigürasyon/konu örneğinin, Aiskylos adlı olayla başlayan ve Euripides'le doygunluğa erişen "tragedya " olması anlamlıdır. Bu şiirsel konfigürasyon çok açık biçimde bir düğümlenme konfigürasyonudur: Schelling'den Nietzsche ve Heidegger'e, felsefenin kavramlarıyla "korunak" sağladığı biçimiyle "Yunan tragedyası"; felsefenin kavramı ve aynı zamanda "mizansen" adlı modern sanatın hammaddesi olarak Yunan tragedyası.

Ama modernist karşıtlıkların bulandırılmasının en açık örneği, sinema ve "katışıklığı"dır. Badiou sinemaya, sözünü ettiğim sanat ile sanat-olmayan arasındaki sınır muhafızlığı görevini vermiştir. Sinema bir tür kapıcı/fedai/filtre işlevi görür. Ama sinema aynı zamanda Badiou için sanat ile sanat-olmayanın ayrılmasına dair modernist paradigmanın girdiği krizin –ya da onun deyişiyle doygunluğun– özgül tanığıdır. Badiou sinemanın iki büyük çağı olduğunu söyler bize: Hollywood'un temsilî çağı ve anlatı karşıtı ve temsil-karşıtı modern çağ ki, bunun ardından, bugün henüz ayrımsanabilir olmayan bir paradigmanın sanatsallığını belirlediği bir üçüncü sinema çağı gelmektedir. Bu dönemleştirme tartışmaya açıktır, zira basit bir *mimesis/anti-mimesis* kopuşu sinemanın Hollywood'da normalleşmeden önce kendini sanat ilan ettiği zamandaki ilk temsil-karşıtı paradigmasını gölgede bırakıyor: Bu, sinema kuramcılarının Mallarmé'den ve danstan devşirdikleri, İdea'nın bedenlerin ve görüntülerin hareketinde doğrudan mevcudiyeti paradigmasıdır. Ayrı-

ca "büyük anlatılar" gibi açık ve berrak paradigmaların geçmişe dönük vizyonlar olduğu, 20. yüzyılda sanatın etkin dinamizmini oluşturmuş olan karşıt paradigmaların oyununu gizlediği yolunda itiraz edilebilir. Badiou'nun bizim için tarif ettiği, başkalarının sinemanın postmodern çağı adıyla anacakları şeyden başkası değildir ("postmodernizm"de estetik karışımların gerçekliği karşısında modernist paradigmanın tutarsızlığı tespitinin getirdiği büyü bozumundan başka bir şey değildir). Ama ilginç olan, bu teşhisin Badiou'yu temsilî ve temsil-karşıtı çağlar ayrımına zımnen geri götürerek sinemanın sanatların kendi aralarında ayrılmalarıyla ilişkisi olmadığını, çünkü sinemanın bir sanat olmadığını ya da tamamen kendine özgü bir sanat olduğunu vurgulamaya mecbur etmesidir: katışık bir sanat ya da bir katışıklık sanatı, başka sanatların karışımından oluşmuş bir sanat, genel olarak karışım sanatı (roman, müzik, resim, tiyatro). Badiou bunu yaparak bir yandan André Bazin'in bir savını[14] benimser; ama diğer yandan onu radikalleştirir. Ona göre sinema yalnızca başka sanatların karışımı değildir. Onları *katışıklaştırmak* sinemanın has görevidir.

Bu şekilde sinemaya, has olmayan bir "hususiyet" atfedilmesi, katışık olanı, yani aslında sanat rejimi olarak, sanat ile sanatların ayrımsızlığı rejimi olarak estetiği dışlamanın oldukça özgül bir biçimidir. Badiou, uç bölgeye havale edilmiş bir sanat tayin eder ve bütün bu "katışıklaştırmaları", sınır aşmaları onun sırtına yükler: Mallarmé ve birkaç başkası düşünsel programını yürürlüğe koyduklarından beri sanatların alanını istila eden, sözün sergilenmesi ile dans ya da sirk, resim ile heykel, fotoğraf ile ışıklı projeksiyonlar sanatı arasındaki tüm o kaymalar, bu sanatta barınacaktır. Nitekim sinematografik "katışıklaştırma"nın öncülleri olduğu açıktır. Önce, Yunan tragedyasının yeniden tesisi olarak icat edilmiş olan, daha sonra topyekûn sanat eserine dönüşen ve adını

soap-opera'ya veren opera vardı. Daha sonra drama sanatının bütün "katışıklaştırmaları" –metin montajı, dekor montajı, boks ringleri, sirk pistleri, sembolist ya da biyomekanik koreografiler– yoluyla tiyatro –tiyatro ya da mizansen adı altında– kendini özerk bir sanat ilan etti. Bu "katışıklaştırmalar", sinematografik montajın, oyunun ve görselliğin pek çok şemasına zemin oldu. Badiou bütün bu karma aygıtlar arasında katışık olana uç beyi rolünü vermek için bir seçim yapmak durumundadır. Bunları tiyatrodan dışlamak zorundadır; çünkü tiyatroyu "formül"ün katışıksız "yer"i, mizanseni de raslantısal uçuculaşma kılmak ister – İdea'nın metindeki ebedîliğinin, gizil cesaretlerin biraraya gelişine dönüşmesini sağlayan bir uçuculaşma. Katışıklığı sinema alanında yoğunlaştırmak zorundadır. Böylelikle yaptığı, aslında katışıklığı ya da sanatın tikelliğinin tek varlık sebebi olan estetik sanat rejiminin katışıklığını –ya da karışıklığını– kabul etmek ve onu derhal sanatın marjlarına geri püskürtmekten başka bir şey değildir.

Badiou'nun sinemanın katışık sanatına atfettiği diğer işlevde söz konusu olan yine budur: sanat-olmayanı mümkün olduğunca temizlemek. Nitekim diğer sanatların "biçimsel" olarak katışıklaştırılması ona göre sinemanın kendi katışıklığını temizleme yoludur: Böylelikle her türlü imge dağarcığını, hammaddesini oluşturan tüm görsellik kalıplarını temizler. Böyle kavramlaştırılan sinema ikiye bölünür: Sinema, onu Guy Debord'un verdiği anlamda bir gösteri [*spectacle*] olarak, yani imge ticareti ve pornografi, hız, felaket ya da sanallık kalıpları gibi güncel toplumsal stereotiplerin dolaşım biçimi olarak kuran görsel kalıpları temizlediği ölçüde sanattır. Ama tam da bundan dolayı sanat-olmayanın genel temizliğini gerçekleştirir. Sanat-olmayandan sanata geçebilecek olanı filtre ederek sınır koyar ve geçiş sağlar.

Badiou burada da estetik sanat rejiminin genel bir yasasıy-

la karşılaşır, ama onu yalnızca sinematografik tür altında tanır ve sanatın sınırlarına doğru geri itmeye çalışır. Sinema hakkında söyledikleri –Badiou'nun *kuramcı* olarak yalnızca şiir adı altında tanımladığı– edebiyata da uygulanabilirdi. Zira temelindeki katışıklığıyla birlikte anlaşıldığı haliyle edebiyat, sanat ile sanat-olmayan arasındaki ayrımsanamaz sınırın müzakeresine örnek bir süreç teşkil eder. Sinematografik katışıklık bağlamında, Badiou da, Rimbaud'nun yeni şiirin cevherini aradığı şu "aptal saptal resimler"e gönderme yapar. Ama düzyazı anlatının güzel akışını "katışıklaştırma" tarzıyla Balzac da düşünülebilir: düzyazıyı resimle "katışıklaştırması"; düşünce ile imge arasındaki estetik düğümde oynadığı önemli rolü Hegel ve birkaç başka yazardan öğrendiğimiz Hollanda *genre* resminden bir anlatı çıkarması. Düzyazının resimle ve resmin düzyazıyla katıştırılmasının, Balzac'ta, daima ayrımsanamazın sınırlarında gerçekleşen bir "katışıksızlaştırma" süreci olduğu da bilinmektedir: hem tefrika-romanın klişelerini, hem de zamanının *Fizyolojiler*'inin –toplumun kendine ve toplumu oluşturan tiplere dair sunumunun– klişelerini yeniden işleyen ve yeniden kullanıma sokan bir "katışıksızlaştırma". Sinemanın sanat ve sanat-olmayan, katıştırıcı ve arındırıcı olarak ikileşmesi, aslında estetik sanat rejimini tanımlayan sanat ile sanat-olmayan arasındaki alışverişlerin uzun tarihine açılır. İnestetik tam da kendini bundan korumaya çalışırken estetikle yeni bir diyalog başlatır. Estetik sanat rejiminin mantığını reddetmek için uyguladığı işlemleri yalanlar, ya da onların altını oyar.

Bu durumda öyle görünüyor ki *inestetik*, Badiou'nun modern Platonculuğunun "sanat"ın eşadlılığının [*homonymie*] ikircikleriyle yüzleştiği üç sürecin ortak, eşadlı ve ikircikli adıdır. İnestetik öncelikle estetik sanat rejiminin mantığından ayrışmayı, benzemezleşmeyi adlandırıyor ki, "çok-

luk Platonculuğunu" bir sanat düşüncesi olarak kuran budur. Badiou'nun, sanatın yani şiirin "hakikatlerini", sanatın, hayatın ve sanat düşüncesinin formlarını birbirine düğümleyen estetik rejimin metaforik evrenindeki ayrımsızlığından kurtarmak için kullandığı işlemlerin adıdır *inestetik*. Terim, ikinci olarak, bu hakikatler Platonculuğunun estetik Platonculuk'tan ayrışmasını sağlayan bu ayrım çizgilerinin, *modernizmin* estetik ayrımsızlığa karşı "sanatın hususiyetini" güvence altına almasını sağlayan çizgilerle örtüşmesine götüren burkulmuş zorunluluğu, başka deyişle sanatın Platoncu heteronomisinin sanatın özerkliği yönündeki modernist dogmaya uyarlanmasını tarif ediyor. Ama *inestetik* belki ilk ikisini tamamlayan ve sorgulayan bir üçüncü süreci de tarif ediyor: Sanatın, henüz-sanat-olmayanın, sanat/sanat-olmayanın ve sanat üzerine söylemin yerlerinin tahsis edilmesi, tam da hizmet ettiği şeyin altını oyar ve sanatı sanat-olmayanla ve sanat üzerine söylemle yeniden düğümler. O halde *inestetik*, modernizmin anti-estetikte tamamlanışının Badiou'nun terimlerine tercüme edilmiş halinden ibaret olamaz. Sanatın "hususiyeti"nin ve eşadhlığının yeniden oyuna sokulmasının adı olabilir. Anti-estetik hınca ve postmodern abese karşı, Badiou'nun sanat düşüncesinin modernist düğümlenmesinin yeniden sorgulanması, sanatın ve sanatın eşadhlığının tanımlanmasına ilişkin sahte kanıtların yeniden değerlendirmeye tabi tutulması için uygun bir yer ve zaman da olabilirdi.

Ancak Badiou'nun anladığı biçimiyle *inestetik* bu yola yöneliyor gibi görünmemektedir. Sanata ilişkin görüşünün güncel sentezini sunan "Evetlemeci Manifesto"da* Badiou, "sanatın hususiyeti"ni, sanata atfettiği eğitici vizyona da-

* *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş* içinde, bu manifestonun çatısını oluşturan "Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez" adlı metin bulunabilir, der. Ali Artun (İstanbul: İletişim, 2011) s. 356.

ha da tabi bir halde yeniden olumlama kaygısında görünüyor. İnestetik bu yolda ancak modernizmin başat çatışkısıyla karşılaşabilir; bu çatışkı kolaylıkla formüle edilebilir: Sanatın hususiyeti ne kadar vurgulanırsa, bu "hususiyeti" kökten bir heterojenliğin deneyimiyle özdeşleştirmek zorunda kalınır; bu heterojenliğin nihai modeli Aziz Pavlus'u attan düşüren, ya da sis bulutları ardından Musa'ya seslenen Tanrı'yla karşılaşmadır. "Olan ve gelmekte olan sanat, bir ispat kadar sağlam, bir gece baskını kadar beklenmedik ve bir yıldız kadar yüksek olmalıdır," diyor Manitesto.[15] Bu formül, retorik bir kestirme ifade değildir asla. Badiou'nun sorunsalının tam kalbine işaret eden örnek bir ifadedir: devrimci kopuşun Gorgon'un yüzüyle karşılaşmaya ve Gorgon'un Platoncu İdea'ya çağrıya dönüştürülmesi. Olan sanat ile olması gereken sanatın özdeşliğini ileri sürmek için, sanatı, Öteki'yle şimşek gibi karşılaşmanın dikte ettiği buyruğun katıksız deneyimi kılmak gerekir. Bu noktada *inestetik*'in olumladığı İdea'nın Platoncu karakteri, yüce-estetiğindeki Öteki'nin buyruğuyla uyumludur. İkisi de sanatı estetikten yalıtırken, onu etik ayrımsızlığa yönlendirir.[16]

Lyotard ve Yüce-estetiği: Bir Kant Karşı-okuması

"Bir yüzyıldır sanatların öncelikli meselesi güzel değil, yüceye ilişkin bir şeydir." Jean-François Lyotard'ın *L'Inhumain*'de[17] sanata, avangardlara ve dönüşümlerine ayırdığı çok sayıda metnin savı bu kısa cümlede özetlenebilir. Cümle, Kant'ın *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde radikal bir ayrım işlemi gerçekleştirir. Bir yanda, güzel-estetiği zevk yargısının ve ideal Güzel'in klasik evreninde kalmıştır. Ama sergi ve salonlarda sanatın kurallarını ve zevkin ilkelerini bilmeyen yeni bir alımlayıcı kitlenin belirmesi, bu evrenin tüm yasa-

ma yetkisini fiilen yerle bir etmiş, Kant'ı eleştirisinde birtakım kavramsal garabetler geliştirmeye mecbur etmiştir: kavramsız bir evrensellik, ereksiz bir ereksellik ve çıkarsız bir zevk. Diğer yandaysa, yüce-estetiği, sanatın duyulur maddîliği ile kavramın yasası arasmdaki kopuşu kayda geçirmiştir. Resim ve müzik alanında avangardın görevini gereği gibi belirlemiştir: sunulamaz olanın varlığına tanıklık etmek. Lyotard, sanatın bu olumsuz görevinin karşısma, bir uygarlığın yıkıntıya dönüşmüş ideallerinden kültür adı altında haz alan estetiğin pozitivist nihilizmini koyar. Ona göre estetik güzelliği benimseyen nihilizm ile yüceye tanıklık eden sanat arasındaki mücadele, figürasyona geri dönen ya da soyut motiflere figüratif motifler katan trans-avangardizm ya da neo-ekspresyonizm gibi resim biçimlerinde örneklenir.

Kant'ın yücesine bu gönderme, daha en başından, kolayca formüle edilebilecek bir sorunu ortaya koyar. Kant'ın bakış açısından, yüce-sanatı fikir olarak bile çelişkilidir. Ona göre yüce, sanatsal pratiğin ürünlerini tarif etmez. Yüce duygusu, Roma'daki San Pietro Kilisesi ya da Mısır piramitleri karşısında deneyimlendiğinde bile, Michelangelo'nun ya da Mısır mimarîsinin eserine yönelik değildir. Yalnızca, imgelemin anıtı bir bütünlük olarak kucaklamaktaki aczini tercüme eder. İmgelemin bir bütünlüğü akla sunmaktaki aczi, tıpkı zincirinden boşanmış doğa karşısındaki çaresizlik duygusu gibi, bizi estetik alanından ahlak alanına geçirir. Akla, gücünün doğadan üstün olduğunu ve duyular-üstü düzene yasa koymaya yazgılı olduğunu hatırlatan bir işarettir. O halde, bir yüce-sanatı nasıl düşünülmelidir? Tam da sanat alanının aşılmasına ve etik evrene girişe işaret eden şeyi, bir sanatın karakteristiği olarak tanımlamak nasıl mümkün olabilir?

Lyotard elbette sorundan bihaber değildir. Ama sorunu ortaya koymaktaki amacı, aslında onu ortadan kaldırmaktır. Şöyle der: "Yüce, etik olanın estetik alanda kurban edi-

liş ilanıdır."[18] Ve bundan şu soruyu türetir: "Böylesi bir felaket çerçevesinde ahlakî bir pratik değil de, bir sanat, resim ya da müzik, nasıl bir şey olacaktır?"[19] "Kurban" ve "felaket" terimlerine ileride geri dönmemiz gerekecek. Ama öncelikle sorunun ifade edilişindeki bir oyuna dikkati çekmek gerek. Beklenen soru şu olmalıydı: Yüce kategorisi altında olanaklı bir sanat *var mıdır*? Ama Lyotard bunun yerine başka bir soru sorar: Bu kategori altında mümkün olan sanat *hangisidir*? "Felaket sanatı" olarak yüce-sanatının özellikleri nelerdir? Demek ki sorulan soru, önceden verilmiş bir cevaptır. Ve bu cevap, yüce-sanatı fikrini peşinen tözleştirir.

Elbette yüce duygusunun sanat formuna dönüştürülmesi bir yenilik değildir. Hegel, Kant'ın yücesini sanatın bir özelliği olarak zaten tözleştirmişti. Yalnızca bir yüce-sanatı tanımlamakla kalmamış, duyulur sunum yetisi ile İdea arasındaki orantısızlığı daha genel biçimde sembolik sanat adını verdiği şeyin –yani fikri duyulur bir maddîlikte uygun bir tercüme bulmaya yetecek kadar belirlenemeyen sanatın– ilkesi kılmıştı. Ama yücedeki uyumsuzluk Hegel'de Kant'taki kökenine hâlâ yakındır; "yetiler" arasındaki bir uyumsuzluktur, sanatçının sözcüklere ya da taşa tercüme etmeye çalıştığı fikrin kendisindeki bir uyumsuzluktur. İşte Lyotard'ın yücesi bu noktada seleflerininkinden ayrılır. Onun yücesi bizzat duyulur olanın gücüne sahip olmak ister. Bir maddeye bir form dayatan güzel-sanatının karşısına, maddeye yaklaşarak, "temsil araçlarına başvurmaksızın mevcudiyete" yaklaşarak işleyen bir yüce-sanatını koyar. Öyleyse söz konusu olan bizzat duyulur maddenin başkalığıyla yüz yüze gelmektir. Ama bu başkalık nasıl düşünülebilir? Lyotard ona iki aslî özellik atfeder. İlk olarak madde *saf fark*'tır. Bundan kasıt, müzikal kompozisyona ya da renklerin uyumuna hükmeden farklar ve belirlenimler oyununa karşı, tekil bir tını ya da nüans gibi, kavramsal belirlenimi olmayan

bir farktır. Lyotard bu indirgenemez maddî farka hiç beklenmedik bir ad verir: "gayri maddîlik" [*immatérialité*].

Bu "gayri maddî madde" bize tanıdık gelebilir. Örneğin sembolist çağ ile fütürist çağ arasında sanatsal düşünceyi katetmiş olan büyük temayı hatırlatır: düşüncenin gayri maddî gücüne benzeyen, saf enerjiye dönüşmüş madde; elektriğin gayri maddî şimşeğiyle karışan İdea'nın ışığı. Aynı zamanda fenomenolojinin, bir mevcudiyete gelişin görünmez olayı olan *var*'ın şimşeği üzerindeki ısrarını hatırlatır. Ama Lyotard'ın çözümlemesinin daha özgül bir amacı vardır. O, Kant'ın forma verdiği özellikleri maddî olaya aktarmak ister. Kant'ın "Güzel'in analitiği"nde, form, yararlanılamazlığıyla belirleniyordu. Estetik yargının ilişkili olduğu form, birliğini duyumsamadaki çeşitliliğe dayatan kavramsal form değildi. Güzel, ne duyumu anlama yetisinin yasasına tabi kılan bir bilgi nesnesiydi, ne de aklı duyumların anarşisine tabi kılan bir arzu nesnesi; ve ancak bu koşulda güzeldi. Bu *ne... ne*, yani formun hem bilme yetisi hem arzulama yetisi bakımından yararlanılamazlığı, özneye yetilerin özgür oyunu içerisinde yeni bir özerklik biçimi deneyimleme olanağı veriyordu.

Lyotard, tını ya da renk için de bu statüyü talep eder. Bunların Kant için bir sorun teşkil ettiği bilinir: Sağladıkları hazzın, duyularımız üzerindeki titreşimlerin ürettiği saf duyulur zevkten mi, yoksa düzenliliklerinin biçimsel olarak algılanmasından mı kaynaklandığını nasıl belirleyebiliriz? Lyotard'ın çözümlemesi bu açmaza verilmiş radikal bir cevap gibi görünüyor. Hamlesi, estetik formun yararlanılamazlığını tını ve renk için talep etmekten ibaret. Kant'ın öznesinin özgür form karşısında deneyimlediği özerkliği Lyotard bizzat duyumsama olayının içine yerleştiriyor. Bu yer değiştirme ilk başta modernist İncil'in temsilin karşısına koyduğu tekil duyulur mevcudiyet üzerindeki ısrarını hatırlatabilir. Bu du-

rumda madde "bir tınının ya da bir nüansın tekil niteliği olduğu kadar, bir deriye ya da ağaca dokunulduğunda hissedilen pürüzün, bir rayihanın, bir salgının ya da bir etin tadının tekil niteliği de olabilir". Ancak, durumun böyle olmadığı hemen ortaya çıkar. "Bütün bu terimler birbirinin yerine geçebilir," der Lyotard, "hepsi de zihnin hazır olmadığı, onu çaresiz bırakan ve yalnızca duygusunu –tedirginliğini ya da hazzını– muhafaza ettiği bir tutkunun, bir maruz kalışın, ne idüğü belirsiz bir borcun olayını tarif eder."[20] Maddenin ikinci karakteri budur: duyulur tekilliği değil, maruz bırakma gücü. "Gayri maddîliği" hiçbir tikel duyulur nitelikte saklı değildir. Yalnızca hepsine ortak olan şeydedir, zira bütün duyulur nitelikler "bir tutkunun olayıdır". Tınının ya da nüansın kendine özgü niteliği, derinin dokusu ya da rayihanın kokusunun kendine özgü niteliği farksızdır [*indifférent*]. Yalnızca ortak güçleri, yani zihni "çaresiz" bırakmaları, onu borca sokmaları önemlidir.

Lyotard, maddenin ilk karakteri olan gayri maddîliği Kant'ın güzel çözümlemesinden ödünç aldıysa, ikinci karakterini açık bir biçimde yüce çözümlemesinden alır. Tınıya ya da nüansa formun özerkliğini verdikten sonra, Lyotard onlara formsuzluğun altüst edici gücünü, yüce deneyimine özgü uyum bozulmasını [*discord*] atfeder. Bu durumda *aistheton* tek bir şeydeki iki şeydir. Hem saf maddîliktir hem de gösterge. Duyulur olayın saf tutkusu, aynı zamanda kendini onun aracılığıyla bilinir kılan bir gerçekliğin göstergesidir. Müzikteki tını ya da renkteki nüans, Kant'ın piramide ya da zincirinden boşanmış okyanusa mahfuz tuttuğu rolü oynar. Zihnin bir nesneyi kavrayıp ele geçirme aczini ilan eder. Ama bu olanaksızlığın mantığı Kant'takine taban tabana zıttır. Kant'a göre imgelem karşı karşıya kaldığı istisnai forma ya da duyulur güce hâkim olamıyordu. Akla, talep ettiği bütünün temsilini sunamıyordu. Böylelikle "en

büyük yeti olan duyarlılığın", aklın İdea'larına duyulur bir form vermekteki aczi ortaya çıkıyordu. Ama duyarlılık yetisi böylelikle aklın iktidarını iki kere kanıtlıyordu: Akıl duyulur deneyimin sınırlarını aşabilir ve imgelemden yapamadığı şeyi isteyebilirdi. Öznenin duyarlılık yetisinin deneyimlediği yetersizlik, öznede "sınırları olmayan bir yetinin"[21] varlığına tanıklık ediyordu. İmgelemin çaresizliği zihne duyular-üstü yeteneğini açık ediyordu. Ve bu vahiy, yetilerin özgür estetik oyununun özerkliğinden daha üstün bir özerkliğin yolunu açıyordu: ahlakın duyular-üstü düzeninde, yasa koyucu aklın özerkliği.

Lyotard bu mantığı tam tersine çevirir. Yüce deneyiminde deneyimlenen acz, aklın aczidir. Akıl bu deneyimde "maddeye yaklaşma"daki yetersizliğini, yani bir bağımlılığın duyulur "olayına" hâkim olmaktaki aczini deneyimler. Yüce deneyimi şunu öğretir: "Ruh; duyulur olana bağımlı, şiddete uğramış, aşağılanmış olarak varlığa gelir. Estetik durum, *aistheton*'a köleliktir, *aistheton* yoksa anestezidir. İster öteki karşısında şaşkınlıkla uyanmış, ister hiçlenmiş olsun, ölüm tehdidinin korkusu ile kölece varoluşunun dehşeti arasında kalmıştır."[22] Ama yalnızca duyulur kısıtlama değildir kendini dayatan. Kant'ta da olduğu gibi, yücenin duyulur deneyimi başka bir şeyin işaretidir. Öznenin yasayla ilişkisini devreye sokar. Kant'ta imgelemin çöküşü yasa koyucu zihnin özerklik yasasını açığa çıkarır. Lyotard'da mantık tamı tamına ters çevrilmiştir: *Aistheton*'a kölelik başkalık yasasına köleliktir. Duyulur tutku bir "borç" deneyimidir. Etik deneyim, bir Öteki'nin yasasına geri dönüşsüz köleliktir. Düşüncenin, beyhude bir çabayla hâkim olmaya çalıştığı zihnin içindeki ve öncesindeki bir gücün kölesi olduğunu açığa vurur.

Lyotard'ın Kant'ı yanlış okuduğu ya da yanlış anladığı sonucunu çıkarmak bir yere varmaz. Niçin böyle okuduğunu

sormak kuşkusuz daha akıllıca olur. Ama sorulması gereken ilk soru basitçe şudur: Lyotard'ın Kant'a niçin ihtiyacı var? Peşinde olduğu şeyi –bir sanatsal avangard kuramı, avangarda düşen görev olarak öznenin sefaletine tanıklık, heteronomi yasası olarak ahlakî yasa fikri– onu bulma ihtimalinin en düşük olduğu yer olan Kant'ın metinlerinde aramak neden? Lyotard'ın kuramının sunduğu paradoks budur. Bu kuram, aşılmış formüllere yapılacak her türlü geri dönüşe, ticarî estetizasyon biçimlerine verilecek her türlü tavize karşı sanatsal yeniliği koruma yükümlülüğünü avangarda veren modernist geleneğin devamıdır. Lyotard için 1980'li yıllarda avangardm görevi, tuval üstünde soyut motifler ile figüratif motifleri karıştıran yeni resim eğilimlerinin eklektizmini reddetmekti. Ama avangarda emanet edilen bu görevi, Lacan'ın ardından Lyotard'ın da "Şey" olarak adlandırdığı hâkim olunamayan güce zihnin ezelden beri bağımlı olduğuna tanıklık ettiren bir sanat fikrinde temellendirir.

Eski formlara her türlü dönüşü dışlayan bir sanatsal devrimin ileri doğru yürüyüşü ile, sanata verilmiş ezeli ve aşılamaz bir köleliğe tanıklık etme görevi arasındaki paradoksal birleşimi nasıl düşünmeli? Bunun mantığını anlamak için, Lyotard'ın figüratif ve soyut motifleri utanmazca karıştıran resim formlarından biri olan trans-avangardizme karşı yürüttüğü argümanın ayrıntılarına girmek gerek:

> Neo –ya da hiper– realist, lirik ya da kavramsal motifleri aynı yüzeyde karıştırmak, her şeyin tüketilebilir olduğunu ve dolayısıyla her şeyin birbirine eşdeğer olduğunu imlemektir. Bu yeni bir "zevk"i yerleştirmek ve onaylamaktır. Bu zevk bir zevk değildir. Eklektizm, mecmua okurlarının alışkanlıklarına, standart endüstriyel imge tüketicisinin ihtiyaçlarına, süpermarket müşterisinin zihnine hitap eder. Bu postmodernizm; eleştirmenler, müzeciler, galeri yöneticile-

ri ve koleksiyoncular aracılığıyla, sanatçılar üzerinde güçlü bir baskı uygulayarak, resimsel araştırmayı "kültür"ün şu andaki haline göre hizalar ve sanatçıları "sunulamaz olan" meselesiyle uğraşmaktan azade kılar. Oysa benim gözümde hayat ve düşünce bakımından gelecek yüzyılın yegâne önemli meselesi budur.

Bir zevkin zevk *olmadığını* belirlemeye izin veren nedir? Lyotard'ın verdiği yanıt şudur: Eğer bu bir zevk ise, sanatın tarihsel ödevi ve gelecek yüzyıl için bize düşen düşünme görevi kaybedilmiştir. Kısaca, bu bir zevk değildir çünkü *olmamalıdır*. Buradaki akıl yürütme biçimi son derece tanıdık. Dosdoğru Adorno'ya dayanır. Lyotard'ın resimdeki eklektizme karşı polemiği, Adorno'nun müzikteki eklektizme karşı polemiğini aynen devralır; Adorno'nun *Yeni Müziğin Felsefesi*'nde, müzik eğitimi almış kulakların, "hilekârlık söz konusu olmadığı sürece" eksilmiş yedili akorlara artık tahammül edemediğini söyleyen cümlelerini yankılar. Lyotard, soyut ile figüratifi tuval üzerinde karıştırmanın imkânsızlığını ilan ederek, Adorno ya da özellikle Clement Greenberg'de görülen, sanatın radikal özerkliğini siyasal ve toplumsal bir özgürleşme vaadiyle ilintilendiren Marksizm geleneğini takip eder. Bu geleneğin, sanat için sanat ile angaje sanat arasındaki alışıldık karşıtlıklara karşı, durmaksızın sanat için başka bir siyasallık savunduğunu görmüştük: Sanat ancak sanat olduğu sürece siyasaldır. Ve yalnızca duyulur dokuları ve alımlanma tarzlarıyla, tüketim nesnelerinin statüsünden radikal biçimde farklılaşan nesneler ürettikçe sanattır.

Kant'a başvuru, duyulurluk çerçevesindeki bu statü farklılığını düşünmek için gereklidir. Güzel, diyordu Kant, kavrama dair olan iyi'den de, duyuma dair olan hoş'tan da eşit ölçüde uzak olmalıdır. Sanat eserleri, diyorlar Adorno ve Lyotard, hoşa gitmemelidir. Tüketim nesnelerine yönelen arzu

onları kendine alet edememelidir. Ve tam da bu yararlanılamazlıkları sayesinde özgül bir varlık/iyi [*bien*] üretirler. Sanat bir uzlaşmazlık pratiğidir. Sanat eserleri kendilerine özgü niteliklerini bir davaya hizmetten değil, bu uzlaşmazlıktan alır ve dışsal bir iyiye bağlanırlar: gelecekteki özgürleşme (Adorno), yüzyılın acil bir gereğine yanıt (Lyotard).

Ama Adorno ile Lyotard arasında bir ters yüz oluş gerçekleşir. Adorno'da uzlaşmazlık "çelişki" olarak adlandırılır. İç çelişki, sanatın üretimlerini ticarî estetiği yöneten eklektizmin karşısına koyar. Esere iki özellik birden verir: erk ve erksizlik – ticarî heteronominin karşıtı olan bir kendine-yeterlik gücü ve aynı zamanda bir erk yokluğu, eserin bu kendine-yeterlikle memnun mesut olmasını yasaklayan, onu emeği keyiften ayıran kurucu yabancılaşmanın tanığı kılan bir yetersizlik. Lyotard'da sanat hâlâ piyasa yasasının hükmettiği dünyadan ayrı, özgül bir duyulur dünya kurmakla yükümlüdür. Ama bu uzlaşmazlık artık çelişki adıyla anılmaz. Onun adı artık "felaket"tir. Ve felaket kökenseldir. Felaket öyle bir yabancılaşmaya delalet eder ki, kapitalizmde emeğin ve keyfin birbirinden ayrı olmasıyla hiçbir ilgisi kalmamış, insan denilen hayvana özgü bağımlılık yazgısıyla bir olmuştur. Avangardın tek yükümlülüğü bu yazgının anısını süresizce taşımaktır.

O halde şimdi, Kant'ın yücesini sanatsal avangardın ve etik heteronomi yasasının birleşik ilkesi yapan bu karşı-okumanın mantığını algılıyoruz. Ama anlamım tam olarak kavramak için, son halkası olduğu yorumlama zincirini baştan kurmamız gerek. Bizim de onu kendi payımıza bir palimpsest* gibi okumamız gerek: Bir ilk Kant okumasına ve orada içerilmiş olan "politika"ya, onları silmek üzere geri dönen bir palimpsest gibi. Sanatın görevinin *aistheton*'un şo-

* Üzerine yazılmış yazıların silinebildiği, yeniden yazı yazılabilen parşömen – e.n.

kunu kayda geçirmek olarak, bu şokunsa "kölelik durumunun" silinemez tanıklığı olarak tahlil edilmesi, bu durumda, Schiller'in "estetik hal"in askıya alınmasında görmüş olduğu yeni özgürlük vaadinin tam olarak ters döndürülmüş halidir.

İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar, çözümlemenin merkezine Kant'ın estetik yargısına damgasını vuran ikili olumsuzlamayı koyuyordu. Estetik yargı *ne* kendi kavramsal belirlenimlerini duyulur deneyime dayatan anlama yetisinin yasasına tabi idi, *ne de* bir arzu nesnesi dayatan duyumsama yasasına. Estetik deneyim, iki yasayı birden askıya alıyordu. Dolayısıyla normal koşullarda bilen, eyleyen ya da arzulayan öznenin deneyimini yapılandıran iktidar ilişkilerini askıya alıyordu. Bu demektir ki, Schiller'e göre, estetik deneyimde yetilerin "uyumu", Lyotard'ın düşündüğü gibi form ile madde arasındaki eski ahenk değildir. Tersine, tahakküm biçimindeki bu eski uyumdan kopuştur. Anlama yetisi ile imgelemin "özgür uyumu" daha şimdiden kendinde bir uyumsuzluk ya da bir uzlaşmazlıktır. Düşünce ile duyulur olanın uyumsuzluğunu, ya da sanatın modern radikalliğini temellendiren çekim ve itim oyununu bulmak için, büyüklük, güç, korku gibi yüce deneyimlere gitmek gerekmez. Güzelliğin deneyimlenmesine, Kant'ın estetik yargısının güzeli algıladığı *ne... ne de*...deneyimine, daha şimdiden çekim ve itimin *double bind*'ı [çifte boyunduruk ya da çifte kısıtlama] damgasını vurmuştur. Güzellik deneyimi, daha şimdiden karşıt terimler olan çeken cazibe ile iten saygı arasındaki gerilimdir. Heykelin özgür görünümü, der Schiller, bizi cazibesiyle çeker ve aynı zamanda kendine-yeterliğinin tüm haşmetiyle iter. Ve bu karşıt güçlerin devinimi, bizi aynı zamanda mutlak bir dinginlik ve mutlak bir çalkantı haline sokar.[23] Öyleyse güzel-estetiği ile yüce-estetiği arasında kopuş yoktur. Uzlaşmazlık, yani düşünce ile duyum arasın-

daki belli bir uyumun bozulması, zaten estetik uyuşmanın ve dinginliğin kalbindedir.

Schiller'in "estetik hal"e, seçkinlerin ince zevki ile sıradan insanların doğal basitliğini birleştirmesi gereken Kant'ın *ortak duyu*'sunda[24] içerilmiş olan basit toplumsal aracılık vaadini aşan bir siyasal anlam atfetmesine izin veren, uyuşma ile uyumsuzluk arasındaki bu özdeşliktir. Ona göre estetik ortak duyu uzlaşmaz [*dissensuel*] bir ortak duyudur. Birbirinden uzak sınıfları yaklaştırmakla yetinmez. Uzaklıklarının temelindeki duyulur-paylaşımını yeniden masaya yatırır. Tanrıça heykeli neden bizi aynı anda hem çeker hem de iter? Çünkü, der Schiller, tanrısallığın ve aynı zamanda tastamam insanlığın karakteri olan şu özelliği dışa vurur: Çalışmaz, oynar. Ne teslim olur, ne direnir. Buyurmanın bağlarından da, boyun eğmenin bağlarından da muaftır. İmdi, bu ahenk hali insan toplumlarına hükmeden halle, yani buyuranlar ile boyun eğenleri, boş zaman insanları ile emek insanlarını, incelmiş kültür insanları ile basit doğa insanlarını ayırarak herkesi kendi yerine yerleştiren halle açıkça karşıttır. Öyleyse estetik deneyimin uzlaşmaz ortak duyusu hem geleneksel düzenin uzlaşısına [*consensus*] hem de Fransız Devrimi'nin benimsetmek istediği düzene ters düşer. Devrim eski tahakküm düzenini başaşağı etmek istemişti. Ama eski mantığı, edilgin maddîliğin karşıtı olarak etkin zekâ mantığını yeniden üretti. Oysa iktidarın askıya alınması, estetik hale özgü *ne...ne de*, yepyeni bir devrimi ilan eder: devlet biçimlerinin basit bir altüst oluşu yerine duyulur varoluşun biçimlerinin devrimi; iktidarın yer değiştirmesi değil, iktidarların başka iktidarları devirmesi ve kendilerinin de devrilmesi yoluyla, bizatihi iktidarın hayata geçme biçimlerini etkisizleştiren bir devrim. Estetik özgür oyun –ya da etkisizleşme– yeni bir evrensellik ve duyulur eşitlik biçimini taşıyan eşi görülmemiş bir deneyim kipini tanımlar.

Adorno'nun estetiğine ve Lyotard'ın yüce anti-estetiğine hayat veren gerilimi tam olarak anlamak için, bu gerilimi ilksel bir sahneye taşımamız gerekiyor: duyulur deneyimin başka biçimlerine hükmeden etkinlik/edilginlik ya da form/madde karşıtlıklarının ortadan kalktığı bir istisnai *sensorium* deneyiminde, hem sanatın özerkliğinin hem de özgürleşmiş insanlık vaadinin temellendirildiği bir sahne. Bu gerilim, Kant'ın yetiler uyumunun kalbine Schiller'in yerleştirdiği şu *double bind*'ın sürekliliği içinde açıklığa kavuşur. Nitekim Kant'ta ortak duyunun aracılığını yeni bir varoluş biçiminin olumlu ilkesine dönüştürmeyi mümkün kılan da bu *double bind* olmuştu. Onun sayesinde estetik "özgür oyun", yüksek kültür ile basit doğa arasındaki bir aracı, ya da ahlakî öznenin kendi kendini keşfindeki aşamalardan biri olmaktan çıkar. Siyasal özgürlüğün çatışkılarını aşabilecek yeni bir özgürlüğün ilkesi olur. Kısacası, yaşanmış duyulur dünyanın biçimlerindeki devrimi devlet biçimlerinin altüst oluşunun karşısına koyan bir politikanın –daha doğrusu metapolitikanın– ilkesi olur.

Adorno'nun estetiğinin kalbindeki çelişki ve Lyotard'ın estetiğinin ortaya attığı "felaket", bu estetik metapolitikanın avatarları olarak anlaşılmalıdır. Bunlar bizzat "insanın estetik eğitimi" fikrinde bulunan kökensel gerilimin aldığı en son biçimlerdir: estetik halde etkinliğin askıya alınması ile estetiğin vaadini yerine getirecek olan kendini-eğitme etkinliği arasındaki; bu deneyimin ötekiliği ile bu eğitimin *kendi*'si ya da kendiliği [*ipséité*] arasındaki; özgür görünümün *kendine-yeterliği* ile görünümü bu kendine-yeterlikten çekip alarak gerçekliğe dönüştürmek isteyen yeni bir insanlığın kendini özgürleştirme hareketi arasındaki gerilim. Çelişki Schiller'in ilksel sahnesinde zaten içerilmiştir. Heykelin taş kütlesinin ötekiliği, olduğu şeyin tersini vaat eder. Emeğin, uğraşların ve düzenlerin bölünmesiyle parçalara ayrıl-

mış insanlığa, artık estetik deneyimin ötekiliğini tanımayacak, ama sanatın formlarının yeniden daha önce oldukları –olmuş olmaları gereken– şey olacakları bir gelecek cemaat vaat eder: ayrışmamış bir kolektif yaşamın formları. Estetik deneyimin karşılaştığı öteki, artık yalnızca kendinden ayrı bir kendi'dir. Bu deneyimin özerkliğinin temelindeki ötekilik ya da heterojenlik silinerek yerini yeni bir seçeneğe bırakmıştır. Uzlaşmaz ortak duyunun *ne...ne de*'si bir *ya...ya da*'ya dönüşür: ya insan öznesinin ikiye ayrılmasının daimiliği, ya da bütünlüğünün yeniden tesisi; ya bu kayıp bütünlüğün cansız mermerdeki temsilini temaşa eden izleyicinin edilginliği, ya da somut hayat içinde bütünlüğün yeniden kazanılmasına, Maleviç'in sözleriyle kolektif yaşam projelerinin "Yunanlı kocamış ev kadınlarının" yerini alacağı yeni bir yaşanmış dünyanın inşasına yönelik etkinlik. Ya görünüm ile gerçekliğin çatışmasına geri getirilmiş uzlaşmazlık, ya da yeni bir uzlaşının inşası, sanatın görünümlerinin ortak yaşamın gerçeklerine dönüştürülmesi, yani aynı zamanda dünyanın insan etkinliğinin ürününe ve aynasına dönüştürülmesi.

Bu durumda, Adorno'nun estetiğini düzenleyen ve Lyotard'ın terse döndürdüğü estetik metapolitikanın alternatif biçimi olan bu karşı-Marksizm'in ana projesi, estetik *double bind*'ı yeniden tesis etmek olacaktır. Bu karşı-hareketin ilkesi iki temel noktada özetlenebilir. Öncelikle yeni bir duyulur dünya vaadini taşıyan estetik *ayrılığı* ya da yabancılığı yeniden tesis etmek gerekir. Sanatın özerkliğinin en kararlı savunucularının genelde Marksistler olmasının sebebi, ne uzlaşma ruhudur, ne de sanat sevgisi ile toplumsal özgürleşmenin gerekleri arasındaki içsel bir çelişki. Dogmatik bir Marksizm'in karşısına açık bir Marksizm dikilmiş de değildir. Bir metapolitika biçimi bir başkasının karşısına dikilmiştir. Özgürleşme vaadi burada estetik formun heterojenliğine bağ-

h görünür. Nitekim bu heterojenlik, temsilî sanatların üretimlerini ve ideallerini tahakküm düzenine bağlayan etkin zihinsel formun edilgin duyulur madde üzerindeki iktidarının geri alınması anlamına gelir. Estetik *ne...ne de*'de içerilen budur: sanatın saflığı değil, estetik deneyimin, iktidar oyunları ve tahakküm biçimleriyle arasına koyduğu mesafenin saflığı. Sanatsal otonomiyi siyasal heteronominin karşısına koymak söz konusu değildir. Bir özerklik biçimi daima aynı zamanda bir heteronomi biçimidir. *Mimesis* sanatları, tam da sınırlarını ve hiyerarşilerini tahakküm düzeniyle dayanışmalı kılan düzenin bağrında, özerkti. Estetik çağın sanatı ise, tersine, tahakküm biçimleriyle heterojen olduğunu ileri sürer. Ama bunu, sanat nesnelerini dünyanın nesnelerinden ayırt eden sınırları ortadan kaldırarak yapar. Bu durumda karşıtlık, özerklik ile heteronomi arasındaki bağın iki biçimi arasındadır. Estetik özerklik, büyük sanat icra eden ressamın jestini halkı eğlendiren cambazın performansından, ya da saf bir müzik dili yaratan müzisyeni montaj hattını Fordizm uyarınca rasyonalize eden mühendisten ayıran sınırların olmadığı bir sanatın özerkliğidir. Eğer hayat-sanat metapolitikası "elektrik ve Sovyetler" gibi basit bir devlet formülünde yitip gidiyorsa, alternatif bir metapolitika olarak ötekiliğin korunması da "on iki ses müziği ve Şarlo'nun bastonu" formülünde özetlenebilir: yalnızca kendi yasalarına gönderme yapan müzikal dilin saflığı ile, sokak cambazının yüksek sanat katına yükselmesi; Fordist montaj hattından daha katı bir disipline tabi olan müzikal malzeme ile, otomatikleşmiş jestleriyle mekanikleşmiş hayatın duygusal ve "geçmişe dönük" biçimde reddini ifade eden serseri soytarının gösterisi.

Schönberg ve Şarlo: on iki ses gamında antrenman yapan soytarının bastonu. *Estetik Kuram*'ın uzun ve karmaşık çözümlemelerini özetleyebilecek formül, bu karşı-estetiğe öz-

gü ikinci büyük özelliği de özetler. Estetik deneyimin *double bind*'ı burada eserin iç çelişkisine dönüşür. Schiller'in ikili çekme ve itme –"zarafet" ve "soyluluk" – devinimi bizzat eserin yerçekimi yasasına dönüşür. Sebebi basittir. Adorno, Schiller'in temel derdini paylaşır: emek ile keyfin, zaruret insanları ile kültür insanlarının ayrılması anlamına gelen işbölümünü ortadan kaldırmak. Ona göre sanat eseri, Yunan heykelinin özgür görünümünün sağladığı mutlak çalkantı ve dinginlik halinin vaat ettiği şeyi, yani Batı aklının ilksel sahnesinin simgeleştirdiği emek-keyif ayrımını ortadan kaldırmış bir dünyayı hâlâ vaat eder: Miçolar sıralarında oturmuş, sirenlerin şarkısına kulaklarını tıkamışlar; yelken direğine bağlanmış Odysseus şarkının tadını tek başına çıkarıyor, ama büyücülerin yanına gitmek için emrindekilere kendisini çözmelerini söyleyemiyor. Eser böyle bir barışma vaat eder etmesine, ama yabancılaşmanın devamını gizleyen tüm bağdaşmaları geri iterek, belirsiz bir süre için erteleyerek eder. Eser vaat ise, bütünleşik bir yaşam biçiminin sırrının eserin kendine-yeterliğinde saklı olmasından değildir. Tersine, bizzat kendisi bölünmüş olduğu içindir; ilksel sahneyi, yani yelken direğine bağlı usta hesapçı ile dinleyicilerden yoksun bırakılmış sirenler arasındaki ayrılığı sonsuza dek yeniden yaratmaya yazgılı olduğu için vaattir. Özgürleşmeye giden yol, ayrılığı katlanılmaz kılan, güzel görünümü sunarken kakışmayı da beraberinde veren ve güzel ile hoşlanma arasındaki her türlü bağdaşma biçimini geri iterek uzlaşmazlığın iyisini yeniden olumlayan yoldur. Bu durumda estetik sahne, tam anlamıyla, uzlaştırılamaz olanın sahnesi haline gelir.

İşte Lyotard'ın okuması bu uzlaştırılamaz olanı olumlamayı öyle bir noktaya taşır ki, estetik metapolitika hem nihai olarak gerçekleşir hem de tümden ters döner. Bu ters dönüş "postmodernizm" kategorisi içinde kesinlikle düşünü-

lemez. Lyotard'da postmodern asla sanatsal ve kuramsal bir bayrak olmadı, en fazla betimleyici bir kategori ve bir teşhis işlevi gördü. Ve bu teşhisin aslî bir görevi vardı: siyasal özgürleşmeyi sanatsal modernizmden ayırmak, başka bir tarihsel anlatıya bağlamak. Zira "büyük anlatı"nın ve "mutlak kurban"ın meşhur reddi, hiçbir bakımdan çokkültürlü müşfik ruhların bayıldığı çoklu küçük anlatılar evreninin yolunu açmaz. Yalnızca "büyük anlatı" ve "mutlak kurban" değişir: Batı'nın modern tarihi artık proleterlerin özgürleşmesiyle değil, Yahudilerin programlı soykırımıyla özdeşleştirilir.

Avangard yine göreve çağrılır, sanatın üretimlerini ticaretin nesne, imge ve eğlencelerinden ayıran çizgiyi yeniden çizmesi rica edilir. Ama artık sanatın "özerkliği", ortadan kaldırılacak bir yabancılaşmaya tanıklık eden bir çelişkinin sahnesi değildir. Artık sanatçı bir çelişki oyunu üretmez. Bir şoku kayda geçirir. Şok yine bir yabancılaşmayı sunar, ama aşılamaz bir yabancılaşmadır bu. *Double bind* artık esere ait değildir. Duyulurluk koşuluna tabi olmanın işaretidir: ya size şiddet uygulayan *aistheton*'a tabiyet, ya da *aistheton*'un yokluğu, yani ölüm. Sanat kendini ticaretten ayırmalıdır, ama yalnızca ticarî tüketimin ikram ve vaatlerinin karşısına Öteki'nin yasasına tabi olmuş zihnin ilk "sefaleti"ni koymak için. İndirgenemeyen bir yabancılaşmaya tanıklık etmek için. Öyle bir yabancılaşmadır ki bu, onun nezdinde her türlü özgürleşme iradesi, bizleri tüketim hayatının uykusundan uyandırıp totalitarizmin ölümcül ütopyalarına savuran bir hâkimiyet istencinin tuzağıdır.

Lyotard'ın gerçekleştirdiği Kant karşı-okuması, basbayağı, estetik deneyimin bir ilk siyasal okumasına geri dönüştür. Silmek istediği şey, estetik askıya alma ile özgürlük vaadi arasındaki kökensel bağdır. Derdi, *ne...ne de*'yi bir *ya.. ya da*'ya temelli dönüştürmektir. Schiller'in bir duyulur deneyim formunun istisnalığına mim koyduğu yerde, biz-

den tersine, basitçe ortak durumun kanıtını görmemizi ister. Hâkimiyet biçimlerinin askıya alınması yerine, emperyal bir efendiye köleliği okumamızı ister. Schiller estetik *double bind*'da içerilen özgürleşme vaatlerini devrimin bıçaksırtı formülünün karşısına koymuştu: "Ya özgürlük ya ölüm." Lyotard *double bind*'ı tekrardan ters çevrilmiş bir bıçaksırtına dönüştürür: "Ya kölelik ya ölüm." Schiller Kant'tan yola çıkarak tahakkümün ebedîliği ile isyanın vahşiliği arasında bir üçüncü yol geliştirmişti. Kant'tan estetik deneyimin başka şeye işaret ettiği fikrini almıştı: rasyonel yasama ya da yeni bir duyulur cemaat biçimi. Lyotard göstergenin işlevini korur, ama ters çevirir. Estetik deneyim, köleleşmiş, duyulur olanın kölesi olmuş, özellikle de duyulur olana bağlılığı dolayımıyla Öteki'nin yasasına köle olmuş bir zihnin deneyimidir. Kant'ta özgürlüğün işareti, Schiller'de özgürleşme vaadi olan, duyulur olanın şokunun istisnası, Lyotard'da tam tersini imler: Bağımlılık göstergesi. Yabancılaşmanın ezelî yasasına boyun eğmekten başka yapacak bir şey olmadığını belirtir. Avangardın ödevi ayrılık çizgisini süresizce yeniden çizmektir, ama zararlı özgürleşme rüyasını kovmak için. O halde estetik uzlaşmazlığın anlamı şöyle yeniden ifade edilir: ya bir felaket ya da bir başka felaket. Ya yücenin "felaketi", ki etiğin Öteki'nin ezelî yasasına bağımlılığının "kurban ediliş" ilanıdır; ya da bu felaketin unutulmasından doğan felaket, yalnızca Sovyet ve Nazi kamplarının aleni barbarlığında ya da ticarî kültür ve iletişim dünyasının tatlı totalitarizminde gerçekleşen özgürleşme vaadinin felaketi.

Böylelikle sanat hâlâ metapolitik senaryonun kıskacındadır. Ama bu senaryonun anlamı tamamen ters çevrilmiştir. Sanat artık vaat taşımaz. Hâlâ, Adorno'nun anısına, direniştir. Ama "direniş"in de yepyeni bir anlamı vardır. Direniş artık "Şey"in anımsanmasıdır, Öteki'nin yasasına boyun eğmenin, yazının işaretlerinde, resmin dokunuşlarında

ya da müziğin tınılarında kayda geçirilmesidir. Ya bize şiddet uygulayan Öteki'nin yasasına itaat, ya da bizi ticarî kültürün köleliğine götüren *kendi*'nin yasasına sığınma. Ya Musa'nın yasası ya da McDonald's'ın yasası: Yüce-estetiğinin estetik metapolitikaya kattığı son söz bu. Musa'nın bu yeni yasasının, McDonald's'ınkine karşıt olduğu su götürür. Ancak, estetiği de politikayı da, bugün etik adını alan biricik yasa lehine ortadan kaldırdığı kesindir.[25]

Notlar

1 Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, Le Seuil, 1998, s. 7 (Türkçesi: *Başka bir Estetik*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis, 2009).

2 Alain Badiou, *Petit Manuel d'inesthétique*, *a.g.e.*, s. 9-15.

3 Giambattista Vico, *La Scienza nuova*, ve J. Rancière, *La Parole muette*, Hachette Littérature, 1998.

4 Bkz. Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *The Collected Essays and Criticism* içinde, Chicago University Press, 1986.

5 A. Badiou, *Ahmed philosophe*, Actes Sud, 1997, s. 212-213. Bu çalışmayı *Ahmed se fâche* izledi.

6 *Petit manuel d'inesthétique*, s. 12.

7 A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, s. 38-39.

8 A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, s. 104.

9 A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, s. 105.

10 Bkz. Mallarmé, *Vers de circonstance*, Bertrand Marchal (haz.), Gallimard, "Poésie" kol., 1996.

11 "Evet, dans her defasında pekâlâ bedenin yeryüzüne verdiği yeni bir addır." A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, s. 105. Yeryüzünün *adlandırılmasını* Heidegger'in şiir düşüncesiyle karşılaştırmak ilginç olurdu.

12 Bkz. A. Badiou, *Conditions*, Le Seuil, 1992, s. 108 ve devamı.

13 A. Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, s. 99.

14 André Bazin, "Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation", *Qu'est-ce que le cinéma?* içinde, Le Cerf, 1997, s. 81-106.

15 A. Badiou, *Circonstances II*, Léo Sheer, "Lignes" kol., 2004, s. 103. (Manifestonun daha polemik nitelikteki ilk versiyonu, "İlk Evetlemeci Manifesto için Taslak" başlığı altında, *Utopia 3. La Question de l'art au troisième millénaire*'de yayınlanmıştı, ed. Ciro Giordano Bruni, GERMS, 2002.)

16 Bu metnin ilk versiyonu Ekim 1999'da Bordeaux'da düzenlenen Alain Badiou'nun düşüncesi konulu kolokyumda sunulmuş ve Charles Ramond'nun editörlüğünde *Alain Badiou. Penser le multiple* başlığıyla yayınlanan kolokyumun bildirileri arasında yer almıştı, L'Harmattan, 2002.

17 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée, 1988, s. 147.

18 Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée, 1988, s. 149.

19 *A.g.e.*, s. 150.

20 *A.g.e.*, s. 153.

21 Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Fr. çev. A. Philonenko, Vrin, 1979, s. 97-98.

22 J. F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993, s. 205-206.

23 F. Von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, *a.g.e.*, s. 209.

24 Kant, *Critique de la faculté de juger*, *a.g.e.*, s. 177.

25 Bu bölümün ilk versiyonu, Evanmston'da Northwestern University'de Mart 2002'de düzenlenen *Kant's Critique of Judgment and Political Thinking* kolokyumunda İngilizce olarak sunulmuştu.

Estetiğin ve Siyasetin Etik Dönemeci

Bugün estetik ve siyaseti etkileyen etik dönemecin içerimlerini anlamak için kelimenin anlamını netleştirmek gerek. Zira etik moda bir kelime. Ama çoğu zaman eski ahlak kelimesinin kulağa daha hoş gelen bir tercümesi olarak anlaşılıyor. Yargı ve eylem gibi tikel alanlarda işleyen uygulama ve söylemlerin geçerli olup olmadığına hükmetmeye izin veren genel bir norm belirleyici merci olarak görülüyor. Böyle anlaşıldığında etik dönemeç, siyasetin ya da sanatın bugün giderek ilkelerinin geçerliliği ve uygulamalarının sonuçları açısından ahlakî yargıya tabi oldukları anlamına geliyor. Kimileri, bu etik değerlere dönüşten ötürü bayram ediyor.

Ben bu kadar sevinecek bir durum olduğuna inanmıyorum. Çünkü bugün olup bitenin bu olduğunu düşünmüyorum. Etiğin egemenliği, sanatın işlemleri ya da siyasetin eylemleri hakkında verilen ahlakî yargının egemenliği değildir. Tersine, hem siyasal ya da sanatsal pratiklerin özgüllüğünün eridiği, hem de eski ahlakın özünü oluşturan olgu/yasa, olan/olması gereken ayrımının eridiği, ayrımlaşmamış bir alanın kurulması anlamına geliyor. Etik normun ol-

guda erimesi, tüm söylem ve pratik biçimlerinin aynı ayrımlaşmamış bakış açısı altında toplanmasıdır. *Ethos* kelimesi norm ya da ahlak anlamına gelmeden önce aslında iki şey imler; *ethos* ikamettir ve bu ikamete karşılık düşen var olma tarzı, yaşama biçimidir. Buna göre etik de bir çevre, bir var olma tarzı ve bir eylem ilkesi arasındaki özdeşliği kuran bir düşünüştür. Günümüzün etik dönemeci iki fenomenin benzersiz bileşimidir. Bir yanda, takdir eden ve seçen yargı mercii, kendini dayatan yasanın gücü karşısında alçalmıştır. Diğer yandaysa, seçme hakkı bırakmayan bu yasanın radikalliği, şeylerin belli bir durumunun zorunlu kıldığı kısıtlamaya indirgenmiştir. Bu durumda olgu ile yasanın artan ayrımsızlaşması, sonsuz kötülük, adalet ve telafi üzerine eşi görülmemiş bir dramaturji sergilemektedir.

Yerel bir toplulukta adaletin serüvenlerini konu alan son yıllara ait iki film bu paradoksu anlamamıza yardım edebilir. Bunların ilki, Lars von Trier'in *Dogville*'i (2002). Film küçük kasabanın sakinlerine kendini kabul ettirebilmek için onların hizmetine giren ve bu uğurda önce sömürülen, ardından da, kaçma girişiminden sonra kovuşturulan yabancı kadın Grace'in hikâyesini anlatır. Bu hikâye Brecht'in, kapitalizmin vahşi ormanında Hıristiyan ahlakını egemen kılmak isteyen *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı* hikâyesinin uyarlamasıdır. Ama uyarlama iki çağ arasındaki mesafeyi gayet iyi örnekler. Brecht'in masalı tüm kavramların ikiye bölündüğü bir evrende yer alıyordu. Hıristiyan ahlakı ekonomik düzenin şiddetine karşı mücadelede etkisizdi. Zulme karşı mücadelenin gerekliliklerini ölçüt alarak militan bir ahlaka dönüşmeliydi. Böylelikle zulmedilenlerin hakkı, grev kırıcı polislerin koruduğu, zulmün işbirlikçisi hukukun karşısına konuluyordu. Yani iki şiddetin karşıtlığı aynı zamanda iki ahlakın ve iki hukukun karşıtlığıydı.

Şiddetin, ahlakın ve hukukun bu şekilde bölünmesinin bir

adı var: Siyaset. Siyaset, sık sık söylendiği gibi, ahlakın karşıtı değildir. Ahlakın bölünmesidir. *Mezbahaların Kutsal Johanna'sı* bu iki hukuk ve iki şiddet arasında aracılığın imkânsız olduğunu gösteren bir siyaset masalıydı. Ancak *Dogville*'de Grace'in uğradığı kötülük kendinden başka hiçbir nedene gönderme yapmaz. Grace kötülüğün nedenlerini bilmediği için kafası karışmış güzel ruh değildir artık. Basitçe yabancıdır, dışlanmıştır, kendini cemaate kabul ettirmek ister, cemaaat ise onu önce köle yapar sonra dışına atar. Yanılsamasından uyanışı ve çilesi, kavranması ve ortadan kaldırılması gereken herhangi bir tahakküm sistemine dair değildir. Kendi yeniden üretiminin hem nedeni hem de sonucu olan bir kötülüğe dairdir. Bu nedenle, bu kötülüğün tek uygun karşılığı, eşkıyalar kralından başkası olmayan bir Ağa ve Baba'nın cemaati kökten temizlemesidir. "Şiddetin hüküm sürdüğü yerde yalnızca şiddet işe yarar": Brecht'in verdiği ders buydu. Kötülüğün hakkından ancak kötülük gelir: Bunun, insancıl uzlaşı zamanlarına uyacak biçimde dönüşmüş formülü de budur. Bunu George W. Bush'un diline tercüme edelim: Şer eksenine karşı mücadelede yalnızca sonsuz adalet uygundur.

Sonsuz adalet terimi kimilerinin dişlerini gıcırdatmasına neden oldu ve çabucak dolaşımdan çekilmesi uygun görüldü. İyi seçilmiş bir terim olmadığı söylendi. Belki de aslında fazla iyiydi. *Dogville*'den çıkan dersin skandal yaratması da muhtemelen aynı sebeptendi. Cannes Film Festivali'nin jürisi filmi insancıl olmamakla eleştirdi. Bu insancıl olmama suçlaması, elbette filmde, adaletsizliğe adalet gösterildiği fikrinden kaynaklanır. Buna göre, insancıl bir kurgu, adil olan ile olmayan arasındaki karşıtlığın kendisini silerek bu adaleti silen bir kurgu olmalıdır. Başka bir film, Clint Eastwood'un *Gizemli Nehir*'i (2002), tam da bunu öneriyor. Bu filmde, kızının öldürülmesinden sorumlu olduğuna inandığı eski dostu Dave'i yargısız infaz eden Jimmy'nin suçu ce-

zasız kalıyor. Suçlunun ve arkadaşı polis Sean'ın ortak sırrı olarak kalıyor. Jimmy ile Sean'ın ortak suçu bir mahkemenin yargılayabileceğinin ötesindedir. Çocukken küçük Dave'i tehlikeli sokak oyunlarında yetiştiren onlardı. Dave onların yüzünden, polis rolü yapanlar tarafından kaçırılıp alıkonmuş ve tecavüze uğramıştı. Bu travmadan dolayı Dave problemli bir yetişkin olmuş, yoldan çıkmış davranışlarıyla genç kızın katili olarak ideal bir suçlu portresi çizmişti.

Dogville teatral ve siyasal bir masalı başaşağı çeviriyordu. *Gizemli Nehir* ise sinematografik ve ahlakî bir masalı dönüştürür: özellikle Hitchcock ve Lang'ın örneklerini verdiği "yanlış sanık" senaryosu. Bu senaryoda hakikat mahkemelerin yanılabilir adaletiyle ve kamuoyuyla yüzleşiyor, sonunda daima, başka bir ölümcül sonuçla karşı karşıya kalmak pahasına, kazanıyordu.[1] Bugün ise kötülük, masumları ve suçlularıyla birlikte, kendisi ne masum ne de suçlu tanıyan, suçluluk ve masumiyet arasında, akıl hastalığı ile toplumsal sorun arasındaki ayrımsızlık hali olan bir travmaya dönüşmüş durumda. Jimmy, failleri muhtemelen bir başka travmanın kurbanları olan tecavüzün yarattığı travmanın kurbanı olan Dave'i, işte bu travmatik şiddet içinde öldürmüştü. Ama mesele hastalık senaryosunun adalet senaryosunun yerini almasından ibaret değil. Bizzat hastalığın anlamı değişmiş durumda. Yeni psikanalitik kurgu, Lang'ın ya da Hitchcock'un elli yıl önce imza attıkları kurguların karşıtı: Onlarda tecavüzcü ya da hasta, gömülmüş çocukluk sırrının yeniden etkinleştirilmesiyle kurtarılıyordu.[2] Çocukluk travması, tüm insanlara özgü olan vaktinden önce doğmuş bir hayvan olma talihsizliğine, yani doğum travmasına dönüşmüştür. Hiç kimsenin uğramaktan kurtulamadığı bu talihsizlik, adaletsizliğe adalet gösterildiği fikrini geçersiz kılar. Cezayı ortadan kaldırmaz. Ama cezanın adaletini ortadan kaldırır. Adaleti toplumsal gövdenin korunmasının gerekliliklerine indirger ki

bu da, bilindiği gibi, daima biraz savrulma içerir. Bu durumda sonsuz adalet, travmayı kovarak cemaatin düzenini korumak için gerekli olan şiddetin "insancıl" çehresine bürünür.

Hollywood'da üretilen psikanalitik entrikaların basitliğini herkes eleştiriyor. Oysa bunların yapıları ve tonları, âlimane psikanaliz derslerine oldukça sadık bir biçimde uyarlanmıştır. Lang'ın ya da Hitchcock'un tasvir ettiği başarılı tedavilerden, Clint Eastwood'un sunduğu, derine gömülü sırra ve çözümsüz travmaya giden yolda, Oedipus'un öyküsündeki bilgi entrikasından –bir başka trajik kahraman olan Antigone'nin simgeleştirdiği– bilgi ile yasanın çaresiz bölünmesine geçişi kolaylıkla görebiliyoruz. Oedipus örneğinde travma, yeniden etkinleştirilerek yarayı iyileştirebilecek unutulmuş olaydı. Ama Antigone, Lacan'ın kuramlaştırmasında Oedipus'un yerine geçtiği zaman, hiçbir kurtarıcı bilgiye indirgenemeyen yeni bir sır biçimi ortaya çıkar. *Antigone* tragedyasının özetlediği travmanın başı ve sonu yoktur. Toplumsal düzenin yasalarının, tam da temelleri olan soy bağı, toprak ve gecenin güçleri tarafından altlarının oyulduğu bir uygarlığın huzursuzluğudur.

Lacan, Antigone'nin modern demokratik dindarlığın yarattığı bir insan hakları kahramanı olmadığını söylerdi. O daha ziyade teröristtir, toplumsal düzenin temelindeki gizli terörün tanığıdır. Nitekim siyasal alanda travma terör adını alır. Terör zamanımızın kilit kelimelerinden biridir. Şüphesiz hiç kimsenin inkâr edemeyeceği bir suç ve dehşet gerçekliğidir. Ama aynı zamanda bir ayrımsızlık terimidir. Terör New York'taki 11 Eylül 2001 ya da Madrid'deki 11 Mart 2004 saldırılarını ve bu saldırıların stratejilerini tarif eder. Ama yavaş yavaş bu kelime olayın zihinlerde meydana getirdiği şoku, bu tür olayların yeniden yaşanması endişesini, bu korkuların belirlediği durumu, bu durumun devlet aygıtları vb. tarafından yönetilmesini de tarif etmektedir. Teröre kar-

şı savaş ifadesine başvurmak demek, bu saldırıların biçiminden başlayarak herhangi birimizdeki ıstıraba kadar uzanan tek bir zincir kurmak demektir. Dolayısıyla teröre karşı savaş ve sonsuz adalet ifadeleri, korku duygusu uyandıran ya da uyandırabilecek olan, bir cemaati birarada tutan toplumsal bağı tehdit eden her şeyi karşısına alan, önleyici adaletin ayrımsızlığı içine düşerler. Bu adaletin mantığı, tanımı gereği, doğum travmasına maruz kalmış varlıklarda asla sonlanmayacak olan bir terör sonlanana kadar durmamaktır. Aynı zamanda normunu hiçbir adaletten almayan, kendini her türlü hukuk kuralımn üstüne yerleştirmiş bir adalettir.

Grace'in başına gelenler ve Dave'in infaz edilmesi, etik dönemeç adını verdiğim, deneyimimizin yorumlama şemalarındaki bu dönüşümü oldukça iyi örneklemektedir. Bu sürecin en önemli yanı, ahlakın normlarına erdemli bir dönüş değil elbette. Tersine, ahlak kelimesinin içerdiği bölünmenin ortadan kaldırılması. Ahlak, yasa ile olgunun ayrılığını imliyordu. Aynı zamanda ahlakların ve hukukların bölünmesini, hukuku olgunun karşısına koymanın farklı tarzları arasındaki bölünmeyi imliyordu. Bu bölünmenin ortadan kaldırılmasının ayrıcalıklı bir ismi var: Uzlaşı [*consensus*]. Uzlaşı da zamanımızın kilit kelimelerinden biridir. Ama genel eğilim kelimenin anlamını asgariye çekmek yönünde. Bazıları onu büyük ulusal çıkarlar etrafında iktidar ve muhalefet partilerinin genel bir mutabakata varmasına indirgiyor. Bazıları da onda, çatışmaları çözmek için genel olarak tartışmayı ve müzakereyi tercih eden bir hükümet etme tarzı görüyor. Oysa uzlaşı kelimesi çok daha fazlasını söyler: Siyasetin kalbini oluşturan şeyi –yani uzlaşmazlığı– tahliye eden, cemaatin belirli bir simgesel yapılanma biçimidir uzlaşı. *Siyasal* bir cemaat nitekim yapısal olarak bölünmüştür; yalnızca çıkar grupları halinde ya da farklı kanaatler halinde değil, kendiyle ilişkisinde bölünmüş bir cemaattir. Siya-

sal bir halk asla bir nüfusun toplamı değildir. Daima nüfus ve nüfus kesimlerine ilişkin hesaplamaların ötesinde, eklentili bir simgeleme biçimidir. Ve bu simgeleştirme biçimi daima ihtilaflı bir biçimdir. Siyasal çatışmanın klasik biçimi tek bir halk içinde birçok halkı karşı karşıya getirir: Hukukun ve anayasanın var olan biçimlerinde kayıtlı bir halk vardır, devlette cisimleşmiş olan halk vardır, hukukun tanımadığı ya da devletin hakkını tanımadığı halk vardır, henüz olgularda kayda geçirilmemiş başka bir hukuk adına talepte bulunan halk vardır. Uzlaşı, bu halkların hepsinin, nüfusun ve kesimlerinin sayısına, genel cemaatin çıkarlarına ve partilerin çıkarlarına özdeş olan bir tek halka indirgenmesidir.

Uzlaşı, halkı nüfusa indirgediği gibi hukuku da olguya indirger. Hukukun ve halkın bölünmesini getiren bütün aralıkları durmaksızın tıkar. Bunun sonucu, siyasal cemaatin, tek bir halktan oluşan ve herkesin sayıldığının farz edildiği bir cemaate, *etik* cemaate dönüştürülme eğilimidir. Bu sayım tek bir engelle karşılaşır, o da "dışlanmış" adını verdiği problematik artıktır. Ama bu terimin de ikirciksiz olmadığını görmek gerekir. Dışlanmış, çok farklı iki anlama gelebilir. Siyasal cemaatte dışlanmış, tanınmamış bir hakkın taşıyıcısı, ya da var olan hukukun adaletsizliğinin tanığı olan, cemaate hariçten eklenmiş [*supplémentaire*] siyasal özne olarak dahil olan bir çatışma aktörüdür. Etik cemaatte ise bu eklentinin artık yeri olmadığı farz edilir, çünkü herkes dahil edilmiştir. Dolayısıyla dışlanmış, cemaatin yapılanması içinde statüsü olmayandır. Bir yandan, herkesin herkesle ulvi eşitliğinin dışına kaza eseri düşmüş biridir – "toplumsal bağı" yeniden kurmak için cemaatin hasta, özürlü ya da terk edilmiş bir kişiye yardım eli uzatmasındaki gibi. Diğer yandansa, radikal ötekidir ve onu cemaatten ayıran, yalnızca cemaate yabancı olması, herkesi herkese bağlayan kimliği paylaşmaması, herkesin bu kimliğini tehdit etmesidir. O halde depoliti-

ze edilmiş ulusal cemaat, *Dogville*'in küçük toplumu gibi yapılanmıştır: Yerelde sosyal hizmet ve ötekinin mutlak reddi.

Bu yeni ulusal cemaat figürüne yeni bir uluslararası manzara karşılık düşer. Etik orada hükümranlığını önce insancıllık biçimi altında, sonra şer eksenine karşı uygulanan sonsuz adalet biçimi altında kurdu. Bunu olgu ile hukukun gitgide ayrımsızlaştığı bir süreç içinde yaptı. Ulusal düzlemde bu süreç, uzlaşmazlıkların ve siyasal öznelerin kurulmasını sağlayan hukuk-olgu aralıklarının yitirilmesi anlamına gelir. Uluslararası düzlemdeyse, müdahale hakkı ve hedefli suikast gibi en görünür biçimleriyle, bizzat hukukun ortadan kalkmasında ifadesini bulur. Ama bu yitim dolambaçlı bir şekilde gerçekleşti: Tüm hukukun ötesine geçen bir hukukun, yani kurbanın mutlak hakkının kuruluşu dolayımıyla. Bu kuruluşun kendisi, bir anlamda hukukun hukuku, yani hukukun hukuk-ötesi [*meta-juridique*] temeli olan insan haklarının kayda değer ölçüde ters çevrilmesini imler. İnsan hakları yirmi yıl içinde büyük bir dönüşüm geçirdi. Uzun bir süre boyunca Marksistlerin "biçimsel" haklara yönelik kuşkusunun kurbanı olduktan sonra, Doğu Avrupa'daki muhalif hareketler sayesinde 1980'lerde canlanmışlardı. 1990'ların başında Sovyet sisteminin çöküşüyle birlikte, ulusal uzlaşıların uzantısı olarak, insan hakları temelli bir uluslararası düzene giden bir yol açılmış gibi göründü. Bilindiği gibi bu iyimser vizyon etnik çatışmaların ya da yeni din savaşlarının patlak vermesiyle derhal boşa çıktı. İnsan hakları, muhalifleri silahlandırmış, devletin cisimleştirme iddiasında olduğu halkın karşısına başka bir halk koymuştu. Yeni etnik savaşların kurbanı olan nüfusların, yıkılmış evlerinden kovulan bireylerin, tecavüz edilmiş kadınların ve katledilmiş erkeklerin haklarına dönüşmüştü. Bu durumda iki seçenek vardı: Bu insan hakları ya artık bir hiçti, ya da hiçbir hakkı olmayanların [*le sans-droit*] mutlak haklarına dönüşe-

cekti – her türlü biçimsel hukuk normunun ötesinde, aynı ölçüde mutlak bir karşılık gerektiren haklara.

Ama elbette, hakları olmayanların mutlak haklarını ancak bir başkası uygulayabilirdi. İşte bu aktarım ilk önce müdahale hakkı, sonra da insanî savaş adını aldı. İkinci bir evredeyse, insan haklarını çiğneyene karşı insanî savaş da, kurbanların mutlak hakkını kendi topraklarında savunmak için devreye giren koruyucuyu tehdit eden görünmez ve her yerde hazır ve nazır düşmana uygulanan sonsuz adalete dönüştü. Bu durumda mutlak hak olgusal bir cemaatin güvenlik talebiyle özdeşleşir. İnsanî savaş da teröre karşı bitmeyen savaştır: savaş olmayan bir savaş, sonsuz bir korunma düzeneği, uygarlık fenomeni katına yükselmiş bir travmayı idare biçimi.

Öyleyse artık amaçlarla araçların tartışıldığı klasik çerçevenin içinde değiliz. Onlar da hak ile olgu ya da neden ile sonuç gibi, ayrımsızlığın içinde eridi. Artık terörün şerrinin karşısına konulan şey, var olanın muhafazasından, yani felaketin radikalleşmesinden gelecek bir kurtuluş beklentisinden ibaret.

Siyasal düşüncenin bu ters dönüşü felsefî düşüncenin kalbine iki biçim altında yerleşti: müdahale ordularının hakkını felsefî olarak temellendiren bir Öteki hakkının olumlanması; siyaseti ve hukuku işlemez kılarak geriye yalnızca umutsuzluğun dibinden yükselen Mesihvari kurtuluş umudunu bırakan bir istisna halinin olumlanması. İlk konumu Jean-François Lyotard tam da "Öteki'nin Hakları" başlığını taşıyan bir metinde[3] iyi özetlemişti. Bu metin 1993 yılında Uluslararası Af Örgütü'nün sorduğu bir soruya yanıt veriyordu: İnsanî müdahale bağlamında insan haklarının akıbeti ne olacaktı? Lyotard yanıtında, "ötekinin hakları"na, etiğin ve etik dönemecin ne anlama geldiğini açıklığa kavuşturan bir anlam veriyordu. İnsan hakları, diyordu, insan olarak insanın, çıplak insanın hakları olamaz. Bu argüman te-

melde yeni değildi. Daha önce sırayla Burke'ün, Marx'ın ve Hannah Arendt'in eleştirilerini beslemişti. Onlar çıplak insanın, apolitik insanın hakkı olmadığını göstermişlerdi. Haklara sahip olmak için insan insandan başka bir şey de olmalıydı. Bu "insandan başka olan", tarihte "yurttaş" olarak adlandırıldı. İnsan ile yurttaş ikiliği tarihte iki şeye kaynak oldu: birincisi, daima olmaları gerekenden başka yerde olan hakların ikiliğinin eleştirisine; ikincisi, insan ile yurttaş arasındaki aralığa uzlaşmazlıklarını yerleştiren siyasal eyleme.

Ama uzlaşı ve insanî eylem çağında, bu "insandan başka olan", kökten bir dönüşümden geçer. Artık söz konusu olan, insana yurttaşın eklenmesi değildir. İnsanlıkdışı olan, insanı kendisinden ayırır. Lyotard, insanlıkdışı olmakla itham edilen bu insan hakları ihlallerini, bir başka "insanlıkdışı"nı, olumlu addedilebilecek bir "insanlıkdışı"nı yanlış tanımanın [*méconnaissance*] sonucu olarak görüyor. Bu "insanlıkdışı" içimizdeki kontrol edemediğimiz kısımdır, birçok çehresi ve ismi olan kısımdır: çocuğun bağımlılığı, bilinçdışının yasası, mutlak bir Öteki'ye itaat ilişkisi. "İnsanlıkdışı", insanî olanın, hâkim olamadığı bir mutlak ötekiye radikal bağımlılığıdır. Bu durumda "ötekinin hakkı"na tabi olmaya tanıklık etme hakkıdır. Lyotard'a göre bu hakkın ihlali, hâkim olunamayana hâkim olma iradesiyle başlar. Ona göre bu irade Aydınlanma'nın ve Devrim'in rüyasıydı; Nazi soykırımı, Öteki'nin yasasına zorunlu bağımlılığa tanıklık etme yazgısını taşıyan halkı yok ederek, bu iradeyi amacına vardırmıştır. Ama söz konusu irade, bugün de, iletişim ve şeffaflık toplumu gibi daha ılımlı genel biçimler altında devam etmektedir.

Etik dönemeci belirleyen iki özellik var. Birincisi zamanın akışının ters dönmesidir: Gerçekleştirilecek amaca –ilerleme, özgürleşme, ya da başka bir amaca– doğru dönmüş zamanın yerini, arkamızdaki felakete doğru dönmüş zaman al-

mıştır. Ama bu, aynı zamanda bu felaketin bizzat biçimlerinin tek düzeye indirgenmesidir. Avrupa Yahudilerinin soykırıma uğratılması, bu durumda, liberal ve demokratik varoluşumuzun sıradan halini karakterize eden genel bir durumun apaçık biçimi olarak görünür. Giorgio Agamben'in formülü bunu özetler: Temerküz kampı modernitenin *nomos*'u, yani yeri ve kuralıdır ki, o da radikal istisnayla aynı şeydir. Kuşkusuz Agamben'in perspektifi Lyotard'ınkinden farklıdır. O herhangi bir Öteki hukukunu temellendirmez. Tersine, istisna halinin genelleştirilmesine karşı çıkar ve felaketin dibinden gelen Mesihvari bir kurtuluş bekleyişine çağrı yapar. Ne var ki çözümlemesi "etik dönemeç" dediğim şeyi iyi özetler. İstisna hali, cellatları ve kurbanları farksız kıldığı gibi, Nazi devletinin korkunç suçuyla demokrasilerimizdeki sıradan hayatı da farksız kılar. Kampların gerçek dehşeti, der Agamben, gaz odalarından çok, pek kimsenin ortalıkta olmadığı saatlerde SS'lerle Yahudi *Sonderkommando*'ların* karşı karşıya oynadıkları futbol maçlarıdır. İşte bu oyun, bir maç izlemek için televizyonumuzu her açtığımızda yeniden oynanır. Böylece bütün farklar genel bir durumun yasası içerisinde silinir. Genel durum siyasal uzlaşmazlığa hiçbir yer bırakmayan ve yalnızca pek de olası olmayan bir ontolojik devrimden selamet bekleyen bir ontolojik yazgının tamamlanması olarak görünür.

Etik ayrımsızlık içinde, siyasetin ve hukukun farklarının ortadan kalkması eğilimi, aynı zamanda sanata ve estetik düşünüşe dair güncel bir durumu tanımlamaktadır. Siyasetin uzlaşı ve sonsuz adalet ikilisinde silinmesi gibi, sanat ve estetik düşünce de, sanatı bir yanda toplumsal bağa hizmet etmekle, diğer yanda felakete süresiz tanıklıkla görevli kılan bir sanat vizyonu arasında paylaşılmıştır.

---

* Toplama kamplarında gaz odalarında yakılan esirlerin cesetlerini kaldıran, Yahudi esirlerden oluşan ekipler – e.n.

Bir yandan, bundan otuz-kırk yıl önce, zulmün belirlediği bir dünyanın çelişkisine tanıklık etmek için sanatın kullandığı düzenekler bugün artık ortak bir etik aidiyete tanıklık etme eğilimindedir. Örnek olarak, otuz yıl arayla aynı fikri açımlayan iki eseri karşılaştıralım. Vietnam Savaşı sırasında Chris Burden, öteki tarafın ölülerine, adsız ve amtsız binlerce Vietnamlı kurbana adanmış Öteki Anıt eserini yaratır. Bu adsızlara birer ad verir: Telefon rehberlerinden rasgele seçtiği Vietnamca tınlayan anonim adları anıtın bronz plakları üzerine işler. Otuz yıl sonra, Christian Boltanski daha önce söz ettiğim *Telefon Aboneleri* başlıklı enstalasyonu sunar: ziyaretçilerin oturup keyiflerine göre herhangi birini seçip başvurabilecekleri, bütün dünyadan toparlanmış telefon rehberleri ve iki uzun masadan oluşan iki büyük katlı bir düzenleme. Bugünün enstalasyonu, dünün karşı-anıtıyla aynı biçimsel fikre dayanır. Mesele her ikisinde de adsızlık meselesidir. Ama maddî gerçekleşme tarzları ve siyasal anlamları tamamen farklıdır. Bu, artık bir anıta karşı bir başka anıt meselesi değildir. Bu, ortak mekânın *mimesis*'ine tekabül eden bir mekândır. Ve dün mesele bir devlet gücünün adsız ve hayatsız bıraktıklarına bir ad bulmakken, bugünün adsızları sanatçının dediği gibi yalnızca büyük bir cemaat içinde birlikte bulunduğumuz "insanlık numuneleri"dir. Öyleyse enstalasyon bir yüzyıllık ortak tarihin ansiklopedisi olmak isteyen serginin ruhunu iyi özetliyordu: dünün bölmek isteyen düzenlemelerinin tam tersine, birleştiren bellek manzarası. Pek çok çağdaş enstalasyon gibi, otuz yıl önce eleştirel bir sanata kaynaklık etmiş bir yöntemle oynuyordu: dünyevi âleme ait nesne ve imgelerin sistematik olarak sanatın tapınağına dahil edilmesi. Ama bu karışımın anlamı kökten değişmiştir. Eskiden, heterojen unsurların karşılaşması, sömürünün damgasını vurduğu bir dünyanın çelişkilerinin altını çizmek ve bu çatışmalı dünyada sanatın ve sanat kurumlarının yerini tartışmaya açmak istiyordu. Bugünse,

aynı toplaşma ortak bir dünya üzerinde arşivleme ve tanıklık etme işlevlerine vakfedilmiş bir sanatın olumlu işlemi olarak ortaya çıkıyor. Bu durumda bu biraraya geliş, uzlaşının kategorilerinin damgasını vurduğu bir sanat perspektifine sahiptir: yitirilmiş bir ortak dünya duygusunu yeniden vermek ya da toplumsal bağdaki çatlakları gidermek.

Bu hedef doğrudan ifade bulabilir. Örneğin, her şeyden önce, yeni toplumsal bağ biçimleri geliştirmeye elverişli yakınlık durumları yaratmak isteyen ilişkisel sanat programında. Ama aynı sanatçıların kullandığı aynı sanatsal prosedürlerin geçirdiği anlam değişiminde kendini çok daha geniş bir biçimde hissettirir. Bunu, aynı sanatçının farklı kolaj kullanımlarında gözlemleyebiliriz. Jean-Luc Godard bütün kariyeri boyunca heterojen unsurların kolajına başvurmuştur. Ama 1960'lı yıllarda bunu karşıtların çarpışması biçiminde yapıyordu. Özellikle "yüksek kültür" dünyası ile meta dünyası arasındaki çarpışma: *Nefret*'te, Fritz Lang'ın *Odysseia*'sı ve yapımcısının dehşetengiz sinizmi; *Çılgın Pierrot*'da Elie Faure'un kaleme aldığı *Sanat Tarihi* ve *Scandale* korseleri reklamı; *Hayatını Yaşamak*'ta fahişe Nana'nın küçük hesapları ve Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ının gözyaşları. Godard'ın 1980'lerdeki sineması da görünüşte bu heterojen unsurlar kolajına sadıktır. Ama kolajın biçimi değişmiştir: Görüntülerin çarpışması, görüntülerin kaynaşmasına dönüşmüştür. Ve bu kaynaşma, hem özerk bir görüntü dünyasının gerçekliğine, hem de ortaklık gücüne tanıklık eder. *Çile*'den *Aşka Övgü*'ye ya da *Almanya Yıl 90*'dan *Sinema Öyküleri*'ne, sinema planlarının hayalî müzenin resimleriyle öngörülemeyen karşılaşması, ölüm kampları görüntüleri ve ters amaçla kullanılan edebî metinler, tek amacı insana "dünyada bir yer" vermek olan tek bir görüntü krallığı oluşturur.

O halde bir yandan, polemik sanatsal aygıtların [*dispositifs*] toplumsal aracılık işlevine kayma eğilimi söz konusu-

dur. Toplumsal bağın ya da ortak dünyanın yeniden kurulması perspektifinde sunularak, ayrımlaşmamış bir topluluğa katılımın tanıklıklarına ya da simgelerine dönüşürler. Ama diğer yandan, dünün polemik şiddeti bugün yeni bir çehreye bürünür; temsil edilemeyenin, kötülüğün ve sonsuz felaketin tanıklığına dönüşerek radikalleşir.

Temsil edilemeyen, tıpkı hukuk ile olgu arasında bir ayrımsızlık kategorisi olan terör gibi, estetik düşünüşte etik dönemecin merkezî kategorisidir. Temsil edilemeyen fikrinde iki mefhum birbirine karıştırılır: bir olanaksızlık ile bir yasak. Bir konunun sanatın yordamlarıyla temsil edilemeyeceğini ilan etmek, aslında bir şey söylerken birçok şey söylemektir. Sanatın ya da tikel bir sanatın özgül yordamlarının konunun tekilliğine uygun olmadığı anlamına gelebilir. Daha önce Burke, Milton'ın *Kayıp Cennet*'te yaptığı Lucifer betimlemesinin resimde temsil edilemeyeceğini ilan etmişti. Milton'ın betimlemesinin yüceliği, kelimelerin bize gösteriyormuş gibi yaptıkları şeyi aslında göstermemelerinden kaynaklanıyordu. Ama kelimelerin resimsel eşdeğeri, *Aziz Antuan'ın Baştan Çıkışı*'nı resmeden ressamların eserlerindeki gibi, görülmek üzere sergilendiğinde, pitoresk ya da grotesk bir figüre dönüşüyordu. Lessing'in *Laocoon*'daki argümanı da buydu: Virgilius'un Laocoon'unun ıstırabı heykelde temsil edilemezdi, çünkü heykelin görsel gerçekçiliği, karakterin haysiyetini elinden alarak, sanatın idealliğini ortadan kaldırırdı. Korkunç acı, ilkesi gereği görünür olanın sanatından dışlanmış bir gerçekliğe aitti.

Apaçık ki, soykırımı iki ailenin hikâyesi üzerinden anlatan, bundan yirmi yıl önce adından çok söz ettirmiş olan Amerikan televizyon dizisi *Holocaust*'a temsil edilemeyen adına yöneltilen saldırılarda kastedilen bu değildir. Dizideki "duş odası" sahnesi gülünç bir etki yaratıyor, gibi bir iddiada bulunan yoktu. Söylenen, kampların kurbanlarını ve cellatlarını taklit

eden kurgu ürünü bedenler sunarak Yahudilerin soykırıma uğratılması üzerine bir film yapılamayacağıydı. Bu imkânsızlık ilanı aslında bir yasağı örter. Ama yasak da iki şeyi birbiriyle karıştırır: olaya dair bir yasak ile sanata dair bir yasağı. Bir yandan, deniyordu ki, ölüm kamplarında yapılanların ve çekilen acının, estetik hazza tabi bir taklidinin yapılması yasaktır. Diğer yandan, deniyordu ki, benzeri görülmemiş bir olay olan soykırım, yeni bir sanatı, temsil edilemeyene ilişkin bir sanatı gerektirir. Bu durumda, bu sanatın görevi ile modern sanata modern sanat normunu veren temsil-karşıtı bir gereklilik fikri birbirine iliştiriliyor.[4] Böylece Maleviç'in resimde figürasyonun ölümüne imza atan *Siyah Kare*'sinden (1915), soykırımda temsil edilemeyeni ele alan Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmine (1985) giden bir düz çizgi çiziliyor.

Ancak, bu filmin hangi anlamda temsil edilemeyenin sanatı olduğunu sormak gerek. Nitekim tüm başka filmler gibi o da bize kişiler ve durumlar sunuyor. Başka pek çok film gibi o da bizi daha baştan şiirsel bir manzaranın dekoruna yerleştiriyor: çayırlar arasında kıvrılan bir dere, üzerinde nostaljik bir şarkının ritmiyle salınan bir kayık. Ve yönetmen bu pastoral epizodu bizzat kendi sesiyle, filmin kurgusal niteliğini olumlayan kışkırtıcı bir cümleyle takdim ediyor: "Bu hikâye bizim zamanımızda Polonya'daki Ner nehrinin kıyılarında başlar." Öyleyse temsil edilemeyenden kasıt, bu hunharca gerçekliğin hikâyesini anlatmak için kurguya başvurmanın imkânsızlığı olamaz. Gerçek sunum ile sanatsal temsil arasındaki mesafeye dayanan, *Laocoon*'daki argümanla hiçbir ilgisi yoktur. Tersine, soykırımın temsili sorunu, her şeyin temsil edilebilir olmasından ve kurgusal temsil ile gerçeğin sunumunu birbirinden ayıran hiçbir şey olmamasından kaynaklanır. Sorun temsil etmenin mümkün olup olmadığını bilmek, temsil etmeli mi etmemeli mi sorusuna yanıt vermek değil, neyi temsil etmek istediğini ve bu amaçla hangi

temsil tarzını seçmek gerektiğini bilmektir. Lanzmann'a göre soykırımın aslî özelliği, organizasyonunun kusursuz akılcılığı ile bu programlamayı açıklayabilecek herhangi bir gerekçenin yetersizliği arasındaki mesafedir. Soykırımın icrası kusursuzca rasyoneldir. İzlerinin yok oluşuna kadar her şeyi öngörmüştür. Ama bu rasyonalite nedenlerle sonuçların rasyonel olarak eklenmesine bağlı değildir. İşte *Holocaust* tipi kurguyu yetersiz kılan, bu iki rasyonalite arasındaki mesafedir. Bu dizi bize sıradan insanların ve saygın yurttaşların insan müsveddelerine dönüşümünü gösterir. Böylelikle, karakterlerin kişilikleri ve peşinde koştukları amaçlar çerçevesinde birbirleriyle çatışmaya girdikleri ve durumlara bağlı olarak dönüşüm geçirdikleri klasik temsil mantığına uyar. Oysa böyle bir mantık, hem bu rasyonalitenin tekilliğini hem de sebepsizliğinin benzersizliğini kaçınılmaz olarak ıskalar. Buna karşı, Lanzmann'ın anlatmak istediği "hikâye"ye mükemmelen uyan başka bir kurgu tipi vardır: *Yurttaş Kane*'in prototipi olduğu kurgu-soruşturma – kavranamaz bir olay ya da bir kişinin etrafında dönen ve sırrın anlamsızlığıyla ya da nedensizliğiyle karşılaşmak pahasına sırrı ele geçirmeye çabalayan anlatı biçimi. *Kane*'de, bir billur kürenin içinde yağan kar ve bir çocuk kızağının üzerinde yazılı isim. *Shoah*'da her türlü rasyonalize edilebilir sebebin ötesinde bir olay.

Shoah ile *Holocaust* arasında, temsil edilemeyenin sanatı ile temsil sanatı arasındaki gibi bir karşıtlık yoktur. Temsilin klasik düzeninden kopuş, temsil edilemeyenin sanatının ortaya çıkışı değildir. Tersine, Laocoon'un acısını ya da Lucifer'in yüceliğini temsil etmeyi yasaklayan normlardan özgürleşmedir. Temsil edilemeyeni tanımlayan, yine bu temsil normlarıydı; bazı sahnelerin temsilini yasaklar, şu konu için şu formun seçilmesini buyururdu; eylemleri, karakterlerin kişiliklerinden ve durumun verilerinden hareketle gerçeksi psikolojik saiklerle ve nedenleri ve sonuçları bağ-

layan bir silsile içinde çıkarsamayı zorunlu kılardı. Oysa bu kuralların hiçbiri *Shoah*'nın ait olduğu sanatta geçerli değildir. Eski temsil mantığının karşısında olan şey, temsil edilemeyen değildir. Tersine, temsil edilebilir konular ile onları temsil etme araçları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır. Temsil-karşıtı bir sanat, temsil etmeyi bırakmış bir sanat değildir. Ne temsil edilebilecek olanlar bakımından ne de temsil etme araçları bakımından sınırlı olmayan sanattır. Yahudilerin soykırıma uğratılmasının, kişilere atfedilebilir herhangi bir saikten ya da herhangi bir durum mantığından çıkarsanmaksızın, gaz odaları, infaz sahneleri, cellatlar ya da kurbanlar göstermeksizin temsil edilebilmesi, bunun sayesindedir. Yine bunun sayesinde, soykırım istisnasını infaz sahneleri olmaksızın temsil eden bir sanat, yalnızca çizgilerden ya da renkli karelerden oluşan bir resimle olduğu kadar, metanın ve sıradan hayatın dünyasından alınmış nesneleri ya da imgeleri yeniden sergilemekten ibaret bir yerleştirme sanatıyla da çağdaştır.

Temsil edilemeyenin sanatı gibi bir iddiada bulunmak için, bu temsil edilemeyenin sanattan başka bir yerden gelmesini sağlamak, yasaklanmış olan ile imkânsız olanı örtüştürmek gerek ki, bu da ikili bir zorlama gerektirir. Yahudilerin tanrısını temsil etme yasağını, Yahudi halkının soykırıma uğratılmasını temsil etmenin imkânsızlığına dönüştürerek, sanatın içine dinsel yasağı sokmak gerekir. Ve temsil düzeninin yıkılışında içsel olan temsil fazlasını karşıtına dönüştürmek gerekir: bir temsil kusuru ya da imkânsızlığı. Bu da, bütün modern sanatı, kuruluşu gereği sunulamayana tanıklık etmeye yazgılı bir sanat yaparak, yasağı imkânsızın içine yerleştiren bir sanatsal modernite kavramının inşasını varsayar.

Bu operasyona büyük hizmet etmiş olan bir kavram var: "Yüce". Lyotard'ın onu bu amaçla nasıl yeniden işlediğini gör-

dük. Bu yeniden işlemenin koşullarını da gördük. Lyotard'ın yalnızca temsil-karşıtı kopuşun anlamını değil, bizzat Kant'ın yücesinin anlamını ters çevirmesi gerekti. Modern sanatı yüce kavramı altına yerleştirmek, temsil edilebilir olanın ve temsil araçlarının sınırsızlığını tam karşıtına, yani duyulur maddîlik ile düşünce arasındaki temel uyumsuzluğun deneyimine dönüştürmektir. Bu da sanatın işlemlerini, daha baştan imkânsız bir gerekliliğin dramaturjisiyle özdeşleştirmektir. Ama bu dramaturjinin anlamı da aynen ters dönmüştür. Kant'ta duyusal yeti olarak imgelem, düşünceyle arasındaki uyuşmanın sınırlarını deneyimliyordu. Yetersiz kalışı kendi sınırını çiziyor, aklın sınırsızlığına kapı açıyordu. Aynı zamanda estetik alanından ahlak alanına geçişi belirliyordu. Lyotard, sanatın alanının dışına çıkışı, sanatın yasası yapar. Ama bunu rolleri ters çevirmek pahasına yapar. Artık duyusal yetinin aklın gereklerine uymakta yetersiz kalması söz konusu değildir. Tersine, yetersiz kalan zihindir, maddeye yaklaşmak ve duyulur tekilliği kavramak gibi imkânsız bir vazifeye çağrılır. Ama bu duyulur tekilliğin kendisi, tek bir borcun tekrar tekrar ifade edilen deneyimine indirgenir. Bu durumda sanatsal avangardın görevi, ilk olarak duyulur niteliğin başkalık olarak beliren, ama daha sonra Freud'un "Şey"inin ya da Musa'nın yasasının ele alınamaz gücüyle özdeşleşen bir başkalığın şokunu kayda geçiren jesti tekrarlamaktan ibarettir. Yücenin "etik" dönüşümünün anlamı tastamam budur: estetik özerkliğin ve Kant'ın ahlakî özerkliğinin tek bir heteronomi yasasına dönüştürülmesi, karşı konulmaz buyruğun radikal olgusallıkla aynı şey olduğu bir yasa. Böylelikle sanatın jesti, zihnin, hem Musa'nın tanrısının düzeni hem de bilinçdışının olgusal yasası olan bir yasaya olan sonsuz borcuna süresizce tanıklık etmek olur. Maddenin direnci olgusu, Öteki'nin yasasına tabiyete dönüşür. Ama bu Öteki'nin yasası da, vaktinden önce doğmuş olma haline tabiyettir.

Şu kesin ki estetiğin etiğe kayışı, sanatın postmodern hale gelişi şeklinde düşünülemez. Modern ile postmodernin basitçe karşıtlaştırılması, şimdinin dönüşümlerini ve ikisinin meselelerini anlamayı engeller. Nitekim modernizmin kendisinin, sanatın özerkliğini gelecek bir cemaatin müjdelenmesine bağlayan, dolayısıyla bu özerkliği kendini ortadan kaldırma vaadine bağlayan ortak bir çekirdekten hareketle birbirine karşıt iki estetik siyaset arasındaki uzun çelişkiden başka bir şey olmadığını unutur. Bizzat avangard kelimesi, sanatın özerkliği ile sanattaki özgürleşme vaadi arasındaki düğümün iki karşıt biçimini gösteregeldi – kimi zaman birbiriyle karıştırılan, kimi zaman açıkça antagonistik olan, iki karşıt şeyi. Bir yandan, avangard, sanatın formlarını dönüştürmeyi, onları sanatın artık ayrı bir gerçeklik olarak var olmadığı yeni bir dünyanın inşasının formlarıyla özdeş kılmayı hedefleyen hareket oldu. Diğer yandansa, sanat alanını her türlü iktidar pratiğiyle, siyasal mücadeleyle ya da kapitalist dünyada hayatın estetizasyonuyla içli dışlı olmaktan koruyan hareket oldu. Bir yanda, fütürist ya da konstrüktivist bir rüya olarak sanatın yeni bir duyulur dünyanın oluşumu içinde kendi kendini ortadan kaldırması; diğer yanda, sanatın özerkliğini metanın ya da iktidarın her türlü estetizasyonundan koruma mücadelesi; onu yalnızca sanat için sanatın saf hazzı olarak değil, estetik vaat ile zulüm dünyasının gerçekliği arasındaki çözülmemiş çelişkinin kayda geçirilmesi olarak korumak.

Bu siyasetlerden biri Sovyet rüyasında kayboldu; ama yeni şehirler tasarlayan mimarların, yeni bir kentsel mobilyadan hareketle bir cemaati yeniden icat eden tasarımcıların, ya da fakir banliyölerin peyzajına beklenmedik bir nesne, görüntü ya da yazı dahil eden ilişkisel sanatçıların daha mütevazı çağdaş ütopyalarında yaşamaya devam ediyor. Buna, estetiğin etik dönemecinin *soft* [yumuşak] versiyonu diyebi-

liriz. Estetik, bilmem hangi postmodern devrimle ortadan kaldırılmış değildir. Postmodern karnaval, ikinci modernizmin, artık estetik özgürleşme vaadinin yumuşatılmış ve toplumsallaştırılmış bir versiyonu olmaktan çıkmış, onun tastamam ters döndürülmüş hali olan bir "etik"e dönüşmesini gizleyen duman perdesinden ibaretti – sanatın hususiyetini, gelecekteki özgürleşmeye değil, ezelî ve ebedî bir felakete bağlayan bir etik.

Sanatı temsil edilemeyene ve dünün soykırımına, şimdinin bitmek bilmez felaketine ya da uygarlığın ezelî travmasına tanıklık etmeye yazgılı kılan söylem tam da buna delalet etmektedir. Lyotard'ın yüce-estetiği bu dönüşü en kısa yoldan özetler. Adorno'nun geleneğini sürdüren Lyotard, avangardı has sanat eserleri ile kültür ve iletişimin katışık karışımları arasındaki ayrımı tekrar tekrar çizmeye çağırır. Ama artık özgürleşme vaadini korumak için değil. Tersine, her türlü özgürleşme vaadini, ancak sonsuz suç biçiminde gerçekleştirilebilecek bir yalan kılan ezelî yabancılaşmaya tanıklık etmek için... ve sanatın buna cevabı, sonsuz bir yas çalışmasından ibaret olan bir "direniş"tir.

Böylelikle avangardın iki çehresi arasındaki tarihsel gerilim, toplumsal bağı onarmaya yazgılı bir yakınlık sanatı [*art de proximité*] ve tam da bu bağın kökenindeki onulmaz felakete tanıklık eden bir sanat şeklindeki ikilide erir gider. Bu dönüşüm, hak ile olgu arasındaki siyasal gerilimi uzlaşı ve sonsuz şerre uygulanan sonsuz adalet ikilisinde eriten dönüşümün kopyasıdır. Hatta çağdaş etik söylemin, yeni tahakküm biçimlerine verilen şeref sayısı olduğu bile söylenebilir. Ama bu, aslî önemde bir noktayı kaçırmak olur: Uzlaşının ve yakınlık sanatının *soft* etiği, dünün estetik ve politik radikalliğinin güncel koşullara uyarlanmasıysa, sonsuz şer ve onulmaz bir felaketin bitmek bilmez yasına yazgılı bir sanatın *hard* etiği de bu radikalliğin tam bir ters yüz oluşudur. Bu

ters yüz oluşu mümkün kılan, etik radikalliğin modernist radikallikten miras aldığı zaman kavrayışıdır – kati bir olayla ortadan ikiye kesilen bir zaman fikri. Bu kati olay, uzun zaman boyunca gelecek devrim idi. Etik dönemeçte bu doğrultu tam tersine döndü: Tarih artık onu önümüzde değil, arkamızda kesen bir radikal olaya göre belirlenmekte. Nazi soykırımı, kampların ortaya çıkışından kırk-elli yıl sonra, felsefî, estetik ve politik düşüncenin merkezine yerleştiyse, bunun nedeni yalnızca hayatta kalanların ilk kuşağının sessizliği değildir. Soykırım bu yere, 1989 civarlarında, o zamana kadar siyasal ve estetik radikalliği tarihsel zamandaki bir kopuşa bağlamış olan devrimin son kalıntılarının çöktüğü anda oturdu. Bu radikallik için elzem olan zamandaki kopuşun yerini alarak anlamını değiştirdi, onu çoktan vuku bulmuş, yalnızca bir tanrının bizi kurtarabileceği bir felakete dönüştürdü.

Bugün siyasetin ve sanatın tamamen bu vizyona boyun eğdiklerini söylemek istemiyorum. Karşıma kolaylıkla bu başat akımdan bağımsız ya da ona düşman siyasal eylem ve sanatsal müdahale biçimleri konulabilir. Ben de zaten onu böyle anlıyorum: Etik dönemeç, tarihsel bir zorunluluk değildir. Sebebi basit: Tarihsel zorunluluk diye bir şey yoktur. Ama bu hareket gücünü, dün radikal bir sanatsal ya da siyasal dönüşüm hedefleyen düşünme biçimlerini ve tavırlarını yeniden kodlama ve ters çevirme yeteneğinden almakta. Etik dönemeç, siyasetin ve sanatın uzlaşmazlıklarının uzlaşı düzeninde yatıştırılmasından ibaret değil. Daha ziyade bu uzlaşmazlıkları mutlaklaştırma iradesinin aldığı en son biçim olarak belirmekte. Sanatın özgürleştirme potansiyelini kültürel ticaretle ve estetize edilmiş hayatla kirlenmekten arındırmak isteyen Adorno'nun katı modernizmi, sanatın temsil edilemez felaketin etik tanıklığına indirgenmesine dönüşüyor. Siyasal zorunluluğu toplumsal zorunluluktan

ayırdığını iddia eden Arendt'in siyasal pürizmi, uzlaşı düzeninin zorunluluklarının meşrulaştırılması haline gelmiş durumda. Kant'ın ahlak yasasının özerkliği, Öteki'nin yasasına etik tabiyete dönüşmüş durumda. İnsan hakları, intikamcının ayrıcalığına dönüşmüş durumda. Ortadan kesilmiş dünya efsanesi, teröre karşı savaş haline gelmiş durumda. Ama ters dönüşün merkezî unsuru kuşkusuz belli bir zaman teolojisidir: dünün şanlı, bugünün felaket getiren bir içsel zorunluluğun gerçekleşmesine yazgılı zaman olarak modernite fikri. Kurucu ya da gelecekteki bir olay tarafından kesilen zaman kavrayışı. Bugünün etik konfigürasyonundan çıkmak, sanatın ve siyasetin müdahalelerinin farklılıklarını iade etmek, aynı zamanda saflık fantazmasını da reddetmektir, bu icatlara daima muğlak, nazik ve ihtilaflı kopuşlar olma niteliklerini geri vermektir. Bu onları her türlü zaman teolojisinden, her türlü kökensel travma ya da gelecek selamet düşüncesinden koparmayı gerektirir.[5]

Notlar

1 Bkz. Alfred Hitchcock, *Lekeli Adam* (1957); Fritz Lang, Öfke (1936) ve *Günahsız Katiller* (1937).

2 Bkz. A. Hitchcock, Öldüren Hatıralar (1945) ve F. Lang, *Kapının Ardındaki Sır* (1948).

3 J.-F. Lyotard, "*The Other's Rights*", Stephen Shute ve Susan Hurley (haz.), *On Human Rights. The Oxford Amnesty Lectures* içinde, New York, Basic Books, 1993, s. 136-147.

4 Bkz. Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Verdier, 1998.

5 Bu metin Mart 2004'te Barselona'da düzenlenen "Çağdaş Düşüncenin Coğrafyaları" konulu Caixa Forumu'nda sunulmuştu.

DİZİN

11 Eylül olayları 113

Adorno, Theodor 13, 19, 43-45, 96, 97, 100, 101, 103, 105, 128, 129
  Yeni Müziğin Felsefesi 96
Agamben, Giorgio 119
aisthesis 13, 16, 77, 79
aistheton 25, 46, 93, 94, 97, 104
alegori 31, 50, 51, 81
  alegorik sanat 53
Alman İdealizminin En Eski Programı 41
Althusserci 81
Amerikan rüyası 54
angaje sanat 47, 96
anlaşılır (olan) 8
  anlaşılabilirlik kipleri 32
  anlaşılırlık [*intelligibilité*] 49; rejimi 16
anti-estetik 12, 65, 71, 88
Antigone 113
antik Yunan 14, 19
  Yunan tragedyası 84, 85
Aragon, Louis 53
  Paris Köylüsü 53
Arendt, Hannah 118, 130
Aristoteles 28, 76-77
  Aristotelesçi 67
  Poetika 77
Arts and Crafts 42
avangard 26, 46, 89, 90, 95, 97, 104, 105, 127, 128; *manifestolar* 7; *Marksist* 42; *sanatsal* 42, 44, 45, 95, 97, 126; *siyasal* 44
  avangardizm 8; *trans-* 24, 90, 95
Aydınlanma 118

ayrım [*distinction*] 7, 9, 10, 18, 33, 35, 44, 56, 66, 67, 71, 75, 85, 88, 89, 103, 109, 128
  ayrımlaşmamış 32, 109, 110, 122
  ayrımsanamaz 87
  ayrımsanmazlık 50
  ayrımsızlaşma 110, 116
  ayrımsızlık [*indistinction*] 20, 24, 49, 68, 85, 88, 89, 112-114, 117, 119, 122
Aziz Antuan'ın Baştan Çıkışı 122

Badiou, Alain 8, 9, 65, 68, 71-89
  "Evetlemeci Manifesto" 88
  Petit manuel d'inesthétique 8, 65
  "Sanat ve Felsefe" 66, 73
Balzac, Honoré de 52, 69, 80, 87
  Fizyolojiler 69
  Sönmüş Hayaller 52
Barney, Matthew 61
  Kremaster Dizisi 61
Baudelaire, Charles 19
Bauhaus 42
Bazin, André 85
Bazin, Philippe 24
Beecroft, Vanessa 61
Beethoven, Ludwig 60
Benjamin, Walter 29, 53
Beuys, Joseph 24, 42
Bildung 75
Bizet, Georges 60
Boltanski, Christian 58, 59, 61, 120
  Telefon Aboneleri 58, 120
Bourdieu, Pierre 7, 9, 18
Brecht, Bertolt 50, 51, 52, 54, 110, 111

Arturo Ui 50
Mezbahaların Kutsal Johanna'sı 110
yabancılaştırma etkisi 52
Broodthaers, Marcel 24
Burden, Chris 120
Öteki Anıt 120
Burke, Edmund 118, 122
Bush, George W. 111
büyük anlatı 85, 104
büyülü gerçekçilik 61

Cannes Film Festivali 111
Cattelan, Maurizio 56
Celan, Paul 24
Chateaubriand, François-René de 11
Courbet, Gustave 55
Dünyanın Kökeni 55
Crewdson, Gregory 61
cumhuriyetçi 12, 46

çağdaş sanat 27, 31, 53; *sanatçı* 53
çıkarsız tatmin 52; *yargı* 7, 9; *zevk* 90
çıplak insan 117, 118

Dadaizm 54
dans 12, 13, 26, 27, 30, 78-80, 82-85
Debord, Guy 43, 56, 86
deha 18; *kuramı* 11; *kavramı* 15
demokrasi 30, 37, 43, 119; *anti-* 43
sanat demokrasisi 62
devrim 15, 16, 36, 37, 40, 41, 46, 69, 99, 100, 105, 129; *estetik* 19, 40, 41, 42; *ontolojik* 119; *postmodern* 128; *sanatsal* 95; *siyasal* 39, 41; *toplumsal* 20, 23
devrimci 51; *kopuş* 89; *proje* 42; *yağma* 14
doğanın devrimci hükmü 19
Fransız Devrimi 12, 14, 33, 36, 99, 118
sanatın modern devrimi 70
Sovyet Devrimi 42
dışlanmış 115
Dijkstra, Rineke 61
direngen form 43, 46, 47, 53; *eser* 40; *görünüm* 48
eserin direngenliği 38
Dominique Gonzales-Foerster 59
double bind 98, 100, 101, 103-105
Dreyer, Carl Theodor 121
Jeanne d'Arc 121
Dupont, Pierre 9
Du, Wang 55
Duve, Thierry de 24
duyulur [*sensible*] 8-10, 13, 14, 16, 24, 26, 29-31, 34-38, 41, 43-46, 48, 60, 68, 69, 72-75, 77, 79, 90-94, 96-102, 105, 126, 127; *deneyim* 20, 27, 28, 31, 33, 35, 36, 49, 94, 98, 100, 104; *heterojenlik* 49, 52; *rejimi* 68; *-paylaşımı [partage du sensible]* 18, 29, 30, 34, 35, 39, 47, 99, *-olma* 68
duyulurluk 96, 104

Eastwood, Clint 111, 113
Gizemli Nehir 111, 112
eklektizm 95-97
eksiltme [*subtraction*] (Badiou) 77, 79

eleştirel(lik) 25, 57
egemen temsillerin eleştirisi 61
eleştirel kışkırtma 62; *mesafe* 51, 32; *sanat* 48, 49, 51, 53, 57, 58, 120; *sanatçı* 56; *şok* 57
sanatın özeleştirisi 54; *siyasal eleştiri işlevi* 60
emperyalist 56
emperyal efendi 105; *yağma* 14
empresyonist 51
entertainment 32, 56
envanter 56-58
estetik eğitim 37, 39, 41, 100
estetik sanat rejimi 14, 16, 31, 33, 36, 40, 42, 43, 45, 47, 76, 78, 79, 86, 87; *sanat tanımı* 73; *şiir rejimi* 80
sanatın estetik tanımı 69, 74
estetik spekülasyon 65, 66
spekülatif estetik 8, 16, 65
estetizasyon 127
estetize edilmiş hayat 44, 129

hayatın estetizasyonu 127
siyasetin estetize edilmesi 29
ticarî estetizasyon 23, 95
etebûrûnme 24, 25
ethos 110
etik dönemeç 109, 110, 114, 117-119, 122, 127, 129
etik imgeler rejimi 32

Faure, Elie 121
felaket 42, 46, 47, 86, 91, 97, 100, 105, 117-119, 122, 128-130; *sanatı* 91
Feldmann, Hans-Peter 58
felsefî mutlak 8, 20, 23
fenomenoloji 92
figürasyon 13, 90, 123
figüratif 14, 24, 36, 45, 90, 95, 96
Filliou, Robert 58
Fischli, Peter 58
Flaubert, Gustave 43, 70
Fordizm 102
formalizm 42
Freud, Sigmund 126
Fu, Shen 10
fûtûrist 42, 92, 127

gayri maddîlik[*immatérialité*] (Lyotard) 92, 93
gaz odaları 119, 125
genre resmi 11, 14, 87
Godard, Jean-Luc 60, 121
Adı Carmen 60
Almanya Yıl 90 121
Aşka Övgü 121
Çılgın Pierrot 121
Çile 121
Hayatını Yaşamak 121
"metaforların kardeşliği" 60
Nefret 121
Sinema Öyküleri 121
gösteri [*spectacle*] (Debord) 43, 56, 58, 86
Greenberg, Clement 31, 96
güzel sanatlar 12, 13
güzel-estetiği 89, 98; *-sanatı* 91

Haacke, Hans 54
Haaning, Jens 59
habitus (Bourdieu) 7
Heartfield, John 50
hedonist 73
Hegel, G.W. Friedrich 11, 13, 14, 17, 19, 41, 52, 69, 74, 80, 87, 91
Estetik Üzerine Dersler 14
Hegelci 82
Heidegger, Martin 77, 84
Herder, Johann Gottfried 15
heteronomi 44, 70, 102; *siyasal* 102; *ticarî* 97; *yasası* 95, 97, 126
heteronom eser 45; *sanat* 36
sanatın heteronomisi 69, 88
Hıristiyanlık 24, 25, 38
Hıristiyan ahlakı 110
ökaristi 25, 31
Pazar Ayini 38
hiçbir hakkı olmayanlar [*le sans-droit*] 116, 117
Hitchcock, Alfred 112, 113
Hitler, Adolf 50
Hollywood 84, 113
Holocaust (TV dizisi) 122, 124
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 41
Huyghe, Pierre 25, 59
Hybert, Fabrice 58

İdea 9, 11, 72-80, 82, 84, 86, 89, 92, 94
idealizm 73
idealist estetik 9
ilişkisel sanat 25, 28, 33, 59, 121; *estetik* 26; *sanatçı* 29, 127
inestetik (Badiou) 65, 66, 71, 83, 87-89
insan doğası 13, 17, 18, 19
insan hakları 113, 116-118, 130
insancıllık 111, 113, 116
insancıl uzlaşı 111
insanî savaş 117
insanlıkdışı 44, 118
istisna 47, 105, 119, 125; *hali* 117, 119

Judd, Donald 24
Junon Ludovisi 31, 33, 53

Kant, Immanuel 7, 11, 13-16, 23, 34, 73, 89-100, 104, 105, 126, 130
Yargı Gücünün Eleştirisi 89
kapitalizm 44, 50, 97, 110
kapitalist dünya 127; *işbölümü* 44; *kitlesel tüketim* 44; *şiddet* 54; *yaşam* 43
karara-bağlanamayan 57, 81
karara-bağlanamazlık 56, 62, 63
karşılaşma 8, 28, 50, 56-59, 89, 120, 121
katışıklaştırma [*impurification*] (Badiou) 84-87
katışıklık 84-87, 128
katışıksız 86
katışıksızlaştırma 87
Kawara, On 58
kavramsal sanat 59, 62; *form* 92; *motif* 95
kendine-yeter(lik) 26, 43, 76, 97, 98, 100, 103
Kock, Paul de 70
kolaj 49, 50, 52, 54, 56, 121
konstrüktivist 42, 127
kötülük 111, 112, 122; *sonsuz* 110
kültür(ler) 10, 19, 46, 50, 90, 96, 128
çokkültürlü(lük) 104
kültürel ayrım 7; *ticaret* 129; *ürün* 46
kültür insanları 35, 99, 103
meta kültürü 45; *tüketim* 56
popüler kültür 51; *ticarî* 105, 106; *yüksek* 100, 121

La Fontaine, Jean de 77
Lacan, Jacques 95, 113
Lang, Fritz 112, 113, 121
Odysseia 121
Lanzmann, Claude 123, 124
Shoah 123-125
Lavier, Bertrand 62
Martinler Salonu 62
Lessing, Gotthold Ephraim 71, 122
Laocoon 122, 123
Levi, Primo 24
logos 81
Lyotard, Jean-François 9, 24, 25, 45, 65, 89-98, 100, 101, 103-105, 117-119, 125, 126, 128
L'Inhumain 89
"Öteki'nin Hakları" 117

Mahler, Gustav 19
Birinci Senfoni 19
Maleviç, Kazimir 43, 101, 123
Siyah Kare 123
Mallarmé, Stephane 37, 38, 42, 60, 72, 76-81, 83-85
Des Esseintes İçin Düzyazı 81
Igitur 72
Kahredici Bulutta 81
Sonnet en X 72, 76
Şiir Krizi 76
Zarla Şans Dönmeyecek 72
Manet, Édouard 24
Marx, Karl 41, 118
Marksizm 37, 96, 101; *karşı-* 101
Marksist(ler) 101, 116; *avangard* 42
meşruiyetsizleştirme 55, 57
metapolitika 20, 37, 41-43, 46, 100-102; *estetik* 37, 42, 100, 101, 103, 106
hayat-sanat metapolitikası 102; *direngen formun* 46; *sanatın* 40
Michelangelo 90
Milton, John 122
Kayıp Cennet 122
mimesis 13, 16, 67, 68, 70, 71, 76, 77, 82, 84, 102, 120
anti-mimesis 71, 72, 76, 84
anti-mimetik 75, 76, 77
mimetik form 72; *rejim* 76, 77; *sanat* 77; *yasama* 13
mizah 55, 57
mizahî 32
modern 14, 72, 76, 79, 84, 114, 127; *çağ* 84; *demokrasi* 30; *kargaşa* 70; *hopuş* 77; *sanat* 24, 25, 49, 84, 123, 125, 126; şiir 76, 77; */postmodern karşıtlığı* 53; *radikallik* 98, 129
modernist 71-73, 75, 76, 82-85, 88; *İncil* 92; *gelenek* 95; *paradigma* 31, 73, 84, 85; *yanılsama* 9

modernizm 31, 32, 36, 40, 65, 70-73, 76, 83, 88, 89, 127-129; *sanatsal* 104
modernite 24, 45, 47, 51, 70, 71, 72, 76, 77, 119, 125, 130
modernlik 72
sanatın modern devrimi 70
postmodern 31, 40, 88, 104, 127; *çağ* 85; *devrim* 128; *dönemeç* 62; *kopuş* 40, 45, 51; *sanat* 8
postmodernizm 85, 95, 103
postmodernite 45, 47
Murillo, Bartolomé Esteban 11
Musevilik 25
müzler 11, 13, 19

Nazi devleti 119; *iktidarı* 50; *kampları* 105; *soykırımı* 118, 129
ekspresyonist 62
neo-ekspresyonizm 90
Newman, Barnett 24, 25, 33
Vir Heroicus Sublimis 33
Nietzsche, Friedrich 13, 84
nihilizm 90
nihilist 24, 65
nomos 119
Novalis 80

Odysseus 103
Oedipus 113
on iki ses (müziği) 71, 102
otonomi *bkz.* özerklik
oyun 31, 32, 34, 35, 43, 50, 53, 54, 56-58, 60, 74, 85, 86, 88, 91, 98, 104; özgür 19, 31, 34, 36, 41, 92, 94, 99, 100
dil oyunları 58; *iktidar* 102
oyuncu 28, 34
oyunsu 25, 32

ölüm kampları 121, 123
Öteki 9, 26, 31, 46, 89, 94, 104-106, 115-120, 126, 130
ötekilik 45, 100-102
özerk(lik) 9, 30-32, 39-41, 44, 45, 66, 92, 102, 121; *ahlakî* 126; *estetik* 36, 102, 126; *sanatsal* 61; *yasası* 94
özerkleşme 70
özerk sanat 86
sanatın özerkliği 31, 40, 44, 68, 70, 75, 82, 88, 96, 100-102, 104, 127, *ahlak yasasının* 130; *eserin* 31, 44; *estetik deneyimin* 45, 101; *estetik oyunun* 94; *formun* 93; *şiirin* 79; *yasa koyucu aklın* 94
sanatın özerk formları 62
otonomi *sanatsal* 102; *estetik* 69
otonom sanat 36; *eser* 45
özgür görünüm (Schiller) 31, 33-36, 38, 39, 98, 100, 103; *form* 36, 43, 92 *ayrıca bkz.* oyun
özgürleşme 25, 37, 40, 47, 97, 101, 103, 104, 118, 124, 128; *rüyası* 8, 105; ütopyası 8; *vaadi* 40, 44-46, 96, 101, 105, 127, 128

Panofsky, Erwin 72
Paris Komünü 51
Pessoa, Fernando 81
Platon 9, 28, 30, 35, 66, 72, 81
Devlet 30, 35
Platoncu(luk) 9, 11, 72-75, 82, 83, 87, 88, 89; *anti-* 9, 73, 74, 82; *neo-* 72, 73; *ultra-* 72, 75
poiesis 13, 16, 67, 79
polemik 54, 56, 58, 121, 122
pop 56
popüler kültür 51
postmodern *bkz.* modern
pozitivist 90
Proust, Marcel 11, 70, 80
Kayıp Zamanın Peşinde 70
püristler 52
siyasal pürizm 130

Ray, Charles 56
Ribalta, Francisco 24
Rimbaud, Arthur 70, 74, 80, 81, 87
romantizm 8, 9, 73; *Alman* 68
romantik 8, 10, 75; *estetik* 16; *Platonculuk* 75; *sanat* 74
romantikler 82

Rosler, Martha 50, 55
Bringing War Home 55
Rönesans 72

sahte Ossian 15
Saint-Beuve, Charles Augustin 70
sanat için sanat 36, 38, 47, 96, 127
sanat-olmayan 40, 45, 49, 53, 54, 68, 69, 71, 75, 83, 84, 86-88
saptırma [*détournement*] 57, 60
Scapin'in Dolapları [Molière] 73
Schaeffer, Jean-Marie 8, 10, 15
Schelling, Friedrich 11, 15, 41, 84
Schiller, Friedrich 13, 19, 31-34, 36, 38, 43, 56, 98-100, 103-105
İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar 31, 39, 98
Schlegel, August 17
Edebiyat ve Sanat Üzerine Dersler 17
Schopenhauer, Arthur 13
Schönberg, Arnold 44, 102
sembolizm 61
sembolist(ler) 42, 61, 62, 82, 86, 92
sembolik sanat 80, 91
sensorium 17, 31, 33, 34, 44, 100
simülakr 46, 66, 67
situasyonist *dérive* 32, 43
siyasal sanat 38
soap-opera 86
Sonderkommando 119
sonsuz adalet 111, 113, 114, 116, 117, 119, 128
sosyal sanat 42
Sovyetler 102
Sovyet Devrimi 42; *kampları* 105; *rüyası* 127; *sistemi* 116
Sovyetik yaratı 43; *yaşam* 43; *yeni hayat* 36
soykırım *bkz.* Yahudilerin soykırımı
soyut (resim) 24, 29, 36, 40, 45, 90, 95, 96
Stendhal, Marie-Henri Beyle 10-12
Vie de Henry Brulard 10
sunulamaz olan [*imprésentable*] 24, 90, 96
süprematist 42
sürrealist 50, 52

Şarlo 102

tahakküm 34-36, 40, 47, 48, 54, 56, 98, 99, 102, 105, 111, 128
taklit 33, 62, 66, 67, 71, 122
taklitçi 35
tanımsızlaştırma [*désidentification*] 69
tanımsızlaşma 70
Taylor-Wood, Sam 61
tekhnai 67
Tel Quel 72
temerküz kampı 119 *ayrıca bkz.* gaz odaları; ölüm kampları
temsil edilemeyen 122-125, 128
temsilî rejim 13; çağ 84, 85; *değer* 14; *eser* 14; *eylem düzenlemeleri* 67; *sanat rejimi* 33; *sanatlar* 102; *statü* 33
temsil-karşıtı 84, 85, 123, 125, 126
terör 113, 114, 117, 122
teröre karşı savaş 113-114, 117, 130
terörist 60, 113
Tiravanija, Rirkrit 59
toplumsal bağ 59, 114, 115, 119, 121, 122, 128
topyekün sanat eseri 61, 85
totalitarizm 42, 104, 105
totaliter dehşet 8; *felaket* 42; *proje* 23; *ütopya* 9
travma 112-114, 117, 128, 130
Trier, Lars von 110
Dogville 110-112, 116

Uluslararası Af Örgütü 117
uzlaşı [*consensus*] 63, 66, 71, 99, 101, 111, 114-116, 118, 119, 121, 128-130; *insancıl* 111
uzlaşısal [consensuelle] 65
uzlaşmaz(lık) [*dissensuel/dissensus*] 29, 37, 41, 42, 44, 47, 49, 61, 97-99, 101, 103, 105, 114, 116, 119, 129

ütopya(lar) 8, 26, 29, 36, 47, 104, 127; *estetik* 9, 23-25; *totaliter* 9
ütopya-sonrası 23, 26
ütopyacı 42

Varèse, Edgard 11
Vico, Giambattista 15, 69
Vietnam Savaşı 50, 55, 120
Viola, Bill 61
Virgilius 122
Voltaire 18, 35, 45
Vostell, Wolf 54

Wagner, Richard 61
Warhol, Andy 54
Weiss, David 58
Werkbund 42
Wodiczko, Krzysztof 54
Wolf, Friedrich 15
Woolf, Virginia 60
Dalgalar 60

yabancılaşma 97, 103-105, 128
yabancılaştırma etkisi (Brecht) 52, 55
Yahudilerin soykırımı 104, 119, 122-125, 128, 129
Nazi soykırımı 118, 129
yakınlık sanatı [*art de proximité*] 128
yanlış tanıma [*méconnaissance*] 118
yapısalcılık 72
yararlanılamazlık 92, 97
Yunan tragedyası 84, 85
Antigone 113
yurttaş 118, 124
Yurttaş Kane 124
yüce(lik) [*sublime*] 9, 19, 23, 24, 29, 31, 38, 40, 55, 89-91, 93, 94, 97, 98, 100, 105, 122, 124-126
yüce-estetiği 26, 28, 45, 89, 90, 98, 106, 128; *-sanatı* 90, 91
yüksek sanat 50-52, 54, 56, 60, 102; *kültür* 100, 121

Zola, Emile 51
Paris'in Karnı 51