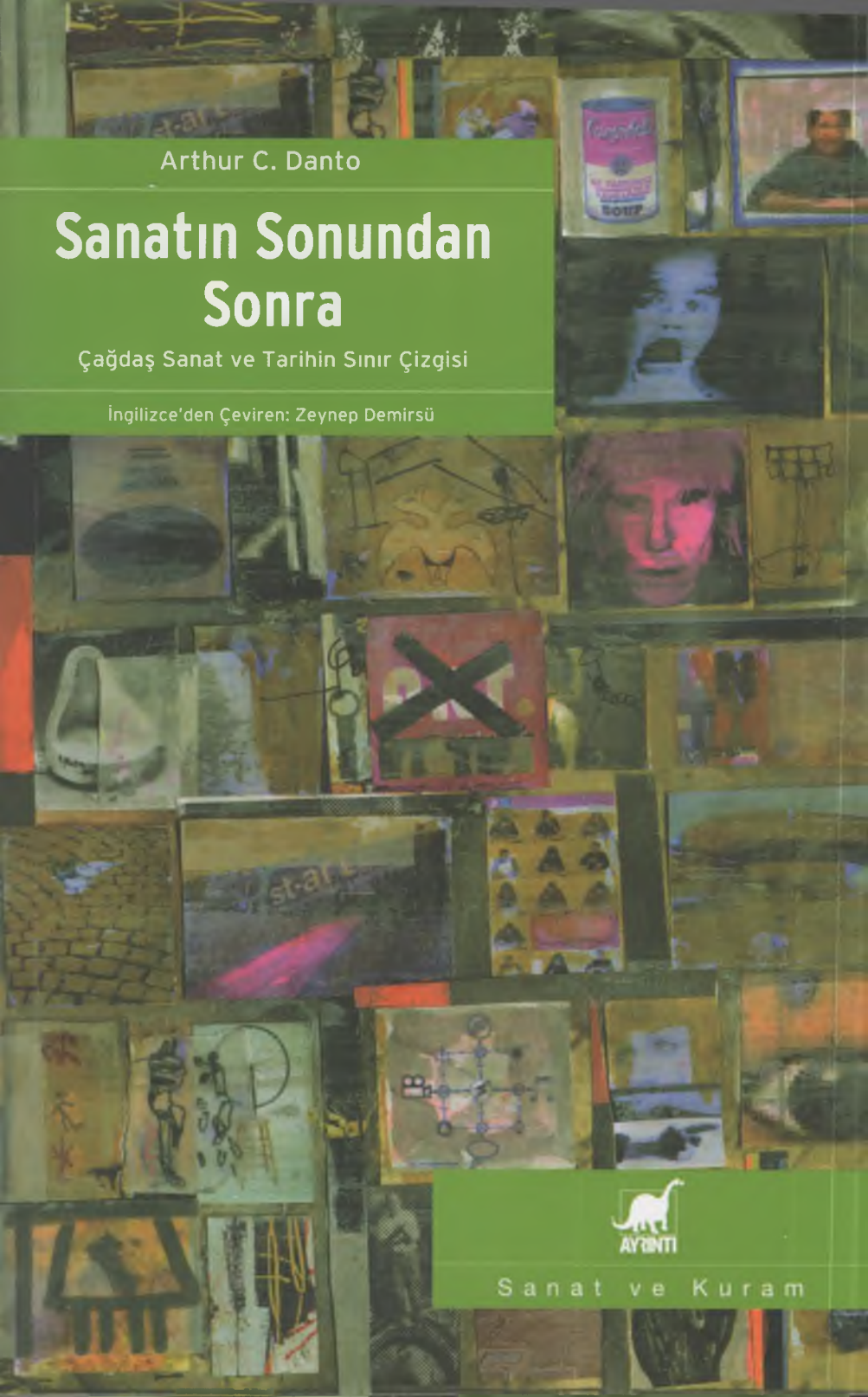


Arthur C. Danto

Sanatın Sonundan Sonra

Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi

İngilizce'den Çeviren: Zeynep Demirsü

AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



Günümüz felsefesinin, özellikle de estetik teorişinin önemli isimlerinden olan Arthur Coleman Danto 1924 yılında ABD, Michigan'da doğdu ve Detroit'te büyüdü. Önce Wayne Üniversitesi'nde, ardından da Columbia Üniversitesi'nde sanat ve tarih öğrenimi gördü. 1949-50 yıllarında Paris'te de sanat felsefesi öğrenimi gördükten sonra yeniden, bu defa hoca olarak Columbia'ya döndü.

Danto, 1984'ten beri *The Nation* dergisinde sanat eleştirisi yazıları yazmaktadır ve ayrıca felsefe ve sanat alanında birçok kitabın da yazarıdır. Bu kitaplardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz: National Book Critics Circle Award for Criticism ödülünü alan *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (Farrar, Straus & Giroux, 1990); *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (Farrar, Straus & Giroux, 1992); *Playing With the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe* (University of California, 1995); *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (Farrar, Straus & Giroux, 2000); *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (Columbia University Press, 2007). Arthur C. Danto halen New York'ta yaşamaktadır.

Arthur C. Danto

Sanatın Sonundan Sonra

Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi

Arthur C. Danto

Ayrıntı: 552
Sanat ve Kuram Dizisi: 26

Sanatın Sonundan Sonra
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

Kitabın Özgün Adı
After the end of Art / Contemporary Art and the Pale of History

İngilizce'den Çeviren
Zeynep Demirsü

Yayıma Hazırlayan
Barış Acar

© 1997 by the Board of the National Gallery of Art, Washington, D.C.
© 1997 by the Board of Trustees of the National Gallery of Art and Arthur C. Danto

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Düzelti
Mehmet Celep

Dizgi
Esin Tapan

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım Mayıs *2010*
İkinci Basım *2014*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-565-4
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No. 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Sanatın Sonundan Sonra

Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi

Arthur C. Danto

Robert Mangold ve Sylvia Plimack Mangold'a
ve Barbara Westman'a



İçine David Reed'in *#328* (1990) tablosu yerleştirilmiş haliyle Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1998) filminden bir kare.

İçindekiler

Teşekkür 11
Önsöz 17
I. Giriş: Modern, Postmodern ve Çağdaş 23
II. Sanatın Sonundan Otuz Yıl Sonra 43
III. Büyük Anlatılar ve Eleştirel İlkeler 65
IV. Modernizm ve Saf Sanatın Eleştirisi:
Clement Greenberg'ün Tarihsel Vizyonu 87
V. Estetikten Sanat Eleştirisine 109
VI. Resim ve Tarihin Sınır Çizgisi:
Saf Olanın Ölümü 131
VII. Pop Art ve Geçmiş Gelecekler 149
VIII. Resim, Siyaset ve Tarih Sonrası Sanat 169
IX. Monokrom Sanatın Tarih Müzesi 189
X. Müzeler ve Susamış Milyonlar 215
XI. Tarihin Kiplikleri: Olasılık ve Komedya 233
Dizin 264

TEŞEKKÜR

Center for Advanced Studies in the Visual Arts-CASVA [Görsel Sanatlarda İleri Araştırmalar Merkezi] Dekanı Henry Millon'dan, beni Ulusal Galeri'de Kırk Dördüncü Andrew W. Mellon Güzel Sanatlar Seminerleri'ni vermeye davet eden, el yazısıyla yazılmış incelikli bir mektup gelinceye dek, sanat üzerine felsefi ya da başka türlü bir kitap yazma niyetim olmamıştı. Konuya ilişkin başlıca kitabım olan *The Transfiguration of the Commonplace*'in [Sıradan Olanın Başkalaşımı] 1981 yılında yayımlanışından ve 1984 yılında *The Nation*'ın sanat eleştirmeni oluşumdan beri felsefi estetiğe ilişkin kavramsal sorulara dair düşüncelerimi söylemeye bolca fırsat buluyordum; bizatihi sanat dünyasındaki belli başlı olay ve değişimlerin pek çoğu hakkında söz sahibi olabilmiştim. Aslında, *The Transfiguration of the Commonplace*'i de sanat üzerine felsefi metinlerden oluşan iki ilave cilt ve derlenen eleştiri makalelerim izledi. Yine de bu saygın seminerlere konuşmacı olarak seçilmenin onuru bir yana, bunun kaçırılmayacak bir fırsat olduğu biliyordum. Zira bir dizi seminer aracılığıyla sürekli bir tarzda ele alınmayı hak ettiğini düşündüğüm bir konum vardı: "Sanatın sonu" biçiminde sloganlaştırdığım bir sanat tarihi felsefesi. On yıllık düşünsel sürecimde, sanatın sonunun ne anlama geldiği hakkında, kavramın zihnimi ilk kurcalamaya başladığı dönemdekinden bambaşka bir bakışa ulaşmıştım.

Kışkırtıcılığı kuşku götürmeyen bu ifadenin, netice itibarıyla sanattaki hâkim anlatıların sonu anlamına geldiğini düşünmeye başlamıştım; salt Ernst Gombrich'in kendi Mellon seminerlerinin teması olarak belirlediği geleneksel görsel görüntü anlatısının ya da bunun ardından gelen ve neredeyse sona eren modernizm anlatısının değil baştan sona tüm hâkim anlatıların sonu. Sanat dünyasının nesnel yapısı tarihsel anlamda kendini ortaya sermiş ve şimdi radikal bir çoğulculuk üzerinden tanımlanmayı bekliyordu; ben de bunun acilen anlaşılması gerektiğini düşünüyordum. Zira bu genel olarak toplumun sanata dair düşünme ve onu kurumsal olarak ele alma biçimlerinde radikal bir revizyon zamanının geldiği anlamına geliyordu. Bu aciliyete bir de şu öznel gerçek eklenmişti: Bu konuyu ele alırken, kendi felsefi düşüncemi sistemli bir biçimde bağlayabilecek, bu düşünüşü başlatan tarih felsefesi ile düşüncelerimin şöyle ya da böyle vardığı sanat felsefesini bir araya getirebilecektim. Tüm bu faydalara karşın, Hank Millon'ın âdeta edilmemiş dualarıma bir yanıt niteliği taşıyan davetinin sunduğu beklenmedik fırsat olmasaydı, bu kitabı yazmaya girişmeyeceğime oldukça eminim. Öncelikle, üyelerinin bu harika merkeze verdikleri adla CASVA'ya, saygın seminer dizisi için bir filozof, hem de dolaysız sanatsal ilgileri bu seminerlerin âdet olan akademik odağının çok uzağına düşen bir filozof, davet ederken sergiledikleri cömertlikten ötürü teşekkürü bir borç bilirim.

Seminerler 1995 baharında birbirini izleyen altı pazar günü boyunca sunulacaktı, tabii ben yedinci ya da sekizinci bir seminer üretecek kadar enerjik değilsem. Bunu ne ben ne benden öncekilerden biri başarabildi. Ama bu dönemin önce ve sonrasında başka seminer olanakları mevcuttu ve ben de bundan yararlanıp, son kertede yaklaşık on bir seminere denk bir kitap

oluşturmayı başardım. Bu on bir seminerin hepsi çeşitli yerlerde sunuldu ve Mellon seminerleri için belirlediğim temanın içerdiği dürtülerin genişleyerek sanata, anlatıya, eleştiriye ve çağdaş dünyaya dair tek bir düşünce çizgisine evrilmesine olanak doğdu. Esas Mellon seminerleri bu kitabın II., III., IV., VI., VIII. ve IX. bölümlerinde yer alıyor. II. ve IV. bölümler, özel ricalar sonucunda daha önce vermiş olduğum seminerlerden doğru; ilgililere buradan teşekkür etmek isterim. II. bölüm, genel hatlarıyla, Münih'teki Siemens Vakfı'nın katkılarıyla Bavyera Bilimler Akademisi'nde Werner Heisenberg Semineri adı altında sunuldu. Takip eden soru-yanıt oturumunda, umumi diyalogların en unutulmazlarını yaşadığım büyük felsefe bilgini dostum Dieter Heinrich'in katılımıyla zenginleşen bu son derece ufuk açıcı etkinliği düzenlediği için Dr. Heinrich Meyer'e teşekkürü bir borç bilirim. IV. Bölüm, Paris'teki Georges Pompidou Merkezi'nde Daniel Soutif tarafından düzenlenen ve Clement Greenberg'ün çalışmalarını konu alan bir bilimsel toplantının konferanslarından biri olarak sunuldu. Toplantının gerçekleşmesinden önce Greenberg ile şahsen tanışma fırsatına nihayet erişmiş ve bir düşünür olarak özgünlüğünden çok etkilenmiştim; o kadar ki bu kitap, bir anlamda John Stuart Mill'in, *An Examination of Sir William Hamilton's Philosophy*'si [Sir William Hamilton'ın Felsefesine Dair Bir İnceleme] ya da C.D.Broad'ın örnek gösterilmeyi hak eden *An Examination of MacTaggart's Philosophy* [MacTaggart'ın Felsefesine Dair Bir İnceleme] adlı yapıtı geleneğinde okunabilir. Okur, zaman zaman bu kitap, *Greenberg'ün Felsefesine Dair Bir İnceleme*'ymiş gibi hissedebilir; Greenberg'ün düşüncesi, kâşifi olduğunu düşündüğüm modernizm anlatısı açısından işte bunca merkezde bir hal almıştı. Ömrü yetip de bu kitabı okuyabilseydi "Clem" ne derdi acaba? Bunu ayrıntılarıyla tasavvur etmek güç. O dönemde, planlandığı üzere eleştirilere yanıt verip bir parça da önemli şahsiyet muamelesi görmek üzere Paris'e yolculuk edemeyecek kadar hastaydı. Ama okuduğu yazılarımın hemen hiçbirine katılmasa da onları okumaktan bir o kadar zevk aldığını söylemişti bana neşeyle; nihayet kendisini anlayan biri çıktığı için minnetle diz çöktüğünü hayal etmek içinse neden yok. Yine de bu kitap onsuz bambaşka olurdu, hatta büyük ihtimalle olanaksız.

I. Bölüm yaşamına Hartford Atheneum'un, küratörü Andrea Miller-Keller rehberliğinde çağdaş sanata özellikle açık davranan Matrix Gallery'nin yirmi beşinci yılını kutlamak amacıyla, kasvetli bir öğleden sonra Hartford Atheneum'da verilen bir Emily Tremaine Semineri olarak başladı. Şaşırtıcı ama ABD'deki deneysel sanat galerilerinin sayısı Avrupa'dakilerden çok daha az; her koşulda bu seminer çağdaş sanatı genel olarak modern sanattan ayırmak ve ilkinin içinde kendine özgü ayrı bir üslup olarak postmodernizm ile uzlaşmayı denemek için uygun bir fırsat gibi görünüyordu.

V. Bölüm Helsinki Üniversitesi'nin katkılarıyla Finlandiya, Lahti'deki Altıncı Uluslararası Estetik Kongresi'nde özel sunum olarak anlatıldı. Konferansın konusu "Uygulamada Estetik"ti ve organizatörü Sonya Servomaa'nın sanat eleştirisini estetik uygulamalarının örneği sayması, benim de bir felsefi disiplin olarak estetik ile onun uygulamalarından biri olarak düşünülebilecek olan eleştiri arasındaki ilişkiyi tartışmak için ideal

bir yerde konumlandığımı düşünmesi mutluluk vericiydi. Hiç kuşkusuz Greenberg de meseleye böyle bakardı; ben de, belki de tahmin edileceği gibi, karşı tarafta yer alırdım. Bu sunum, Jons Hopkins Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nün daveti üzerine gözden geçirilerek Baltimore Sanat Müzesi'nde Rubin Semineri olarak, ardından da Williams College'da George Heard Hamilton onuruna verilen iki seminerden biri olarak sunuldu. Bu kurumların ilkinden Profesör Herbert Kessler'a, ikincisinden Profesör Mark Haxthausen'a gösterdikleri ilgi ve konukseverlikten ötürü ve elbette Sonya Servomaa'ya da girişkenliği ve müthiş organizasyon becerileri için teşekkürü bir borç bilirim. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*'in editörü Philip Alperson'a bu bölümün nihayette derginin başlığındaki iki konuyu birleştiren asıl halini yayımladığı için minnet borçluyum; ne var ki söz konusu yazı elinizdeki kitabın yapısına uygun hale getirildiğinde biraz farklı bir biçim alması mecburiyeti doğdu.

VII. Bölüm The Ohio State University'deki Wexner Merkezi'nin direktörü Sherri Gelden'ın ısrarlarıyla, Roy Lichenstein'ın yapıtlarını içeren bir sergiyle birlikte gerçekleşecek pop art konulu bir dizi seminerden biri olarak yazıldı. Sherri, hayır demeyi neredeyse başaramadığım biridir ama evet dediğimde kendi kendime bir homurtu koyuverdiğimi de söylemeliyim. Yine de metin ortaya çıkmaya başladığında, kitabın bir parçası olacağı da gözümde açıklık kazandı. Bu bölüm olmadan kitap eksik kalırdı; dahası, bu bölüm, kişisel düzeyde benim için çok büyük anlam ifade eden pop akımını da eskiden geliştirdiğimden çok daha geniş bir perspektife oturtmama fırsat tanıdı.

X. Bölüm, "Müzeler ve Susamış Milyonlar" Michigan State University Siyasi Bilimler Bölümü'nün katkılarıyla düzenlenen sanat ve demokrasi konulu bir konferans için özel olarak yazıldı ama metnin temelindeki sav ilk olarak 1994 yılında, Iowa City'deki, University of Iowa'nın Sanat Müzesi'nin yirmi beşinci yılı onuruna düzenlenen, müzenin rolü konulu bir konferansta dile getirildi. Michigan State'den Profesör Richard Zinman'a düzenlediği verimli toplantı ve coşkusu için teşekkürü bir borç bilirim. Bu kitapta yer alan makale, varlığını borçlu olduğu resmi sempozyum yayınından kısmen de olsa farklı.

XI. Bölüm, aslında benim bu kitabı yazma sebebim: Uzun süredir zihnimi meşgul eden tarihsel kiplikler; yani olasılık, olanaksızlık ve gereklilik üzerine felsefi bir inceleme. Bunun yanı sıra dışarıdan doğan sebeplerle yazılmış iki bölüm içeriyor. Şöyle ki: David Carrier, düşüncelerimi destekleyen bir eleştiri yazısı yazmış ve Philip Alperson da *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* için bu eleştirilere karşılık veren bir yazı yazmamı istemişti. Söz konusu eleştiri, içimde öyle derin bir yere temas etmişti ki bu kitabın son tartışmasının ardındaki itici güç olarak da yine ondan faydalandım. Bir de "araştırma"ları The Nation Enstitüsü'nün katkılarıyla gerçekleştirilen sıra dışı sanatçılar Vitaly Komar ve Alexander Melamid üzerine yazdığım bir metinden bazı bölümleri özgürce kullandım. Komar ve Melamid'in sanatın çağdaş durumunu mükemmelen örneklediği ortaya çıktı ve sanatın sonuna ilişkin bir kitabın sonuna uygun düştüğünü hissettiğim komedya tonunu da gayet güzel sağladı.

Görsel Sanatlarda İleri Araştırmalar Merkezi, felsefi olmadığı anlarda hiç tereddütsüz spekülasyona kayabilen ve modern sanat bir yana geleneksel değil çağdaş sanata da aynı şekilde hiç tereddütsüz yaklaşan bu kısmen alışılmadık seminer dizisini baştan sona destekledi; hatta diziye coşkuyla yaklaştı. Seminerlerimin ilki, hayatımda gördüğüm en sıra dışı sergi diyebileceğim, Rönesans kiliselerinin ahşap modellerinden oluşan bir serginin son gününe denk geldi. Modeller gerek ölçek gerek güzellikleri ile soluk kesiyordu. Sergi, Henry Millon'ın bir çalışmasıydı ve bana kalırsa İleri Araştırmalar Merkezi'nin gerçek ruhunu yansıtıyordu; merkez de çok farklı bir ruh ile yazılmış seminerlerimi destekleyerek kendi maceraperestliğini kanıtladı. Hank Millon ve eşi Judy, hayatımda tanıştığım en olağanüstü insanlar arasında yer alıyor ve onları tanıyıp da sevmemek mümkün değil. Dekan Yardımcısı Therese O'Malley bana başından sonuna dek destek sundu ve projemle içtenlikle ilgilendi. Slaytları bulmak gibi pratik hususlarda bana yardımcı olan Abby M.Krain'e ve âdeta bir melek gibi her seminerde benimle buluşup slaytları ayarlamama yardımcı olan Karen Binswanger'a da teşekkürü bir borç bilirim. Projeksiyon görevlisi Paavo Hantsoo ile birlikte, izleyiciler yerini alırken çalınacak müziği seçmekten de büyük keyif aldım. Bizatihi seminer salonunun son derece demokratik düzenlemesine de hayran oldum; herkese açık olan bu salonda, Ulusal Galeri'yi ziyaret edenler, profesyonel izleyici kitlesini oluşturan filozoflar, sanat tarihçileri, küratörler ve sanat dünyasından kişiler ile farkında olmadan yan yana oturuyordu. Amelie Rorty, Jerrold Levinson ve Fransa'daki Fulbright günlerimden yol arkadaşım Richard Arnt'ın tepkileri benim moralimi özellikle yüksek tuttu. İleri Araştırmalar Merkezi'nin kıdemli öğretim üyeleri Elizabeth Cropper and Jean Sutherland Boggs ile yediğimiz mutlu akşam yemeğinden olağanüstü bir zevk aldım.

Sanatın sonundan söz ederken yalnız olmamam, gözü pek ve bilgili sanat tarihçisi Hans Belting'in de düşüncelerime bağımsız olarak onay vermesi benim için sonsuz bir güven kaynağı oldu. Hans ve ben on yıldan uzun bir süredir aynı kavramsal sularda oynayıp sıçrayan bir çift yunus gibiyiz ve onun altmışıncı doğum günü onuruna yazılan ünlü bir cildin VIII. Bölüm'ünü oluşturan yazımın küçük bir bölümünü de bu kitaba yerleştirebildim. Sevgili dostlarım Richard Kuhns ve David Carrier, Mellon seminerlerinin altısını okuyup bana son derece yardımcı olan derin yorumlarda bulundu. Üçümüzün yıllar boyunca sürekli olarak iletişimde kalması, sanat dünyasındaki yaşamıma sonsuz bir zenginlik kattı. Belirli sanat yazarlarından, özellikle de Michael Brenson, Demetrio Paparoni ve Joseph Masheck'ten çok şey öğrendim. Bizzat sanatçıların düşüncelerime ilgi duyması da bana ayrı bir güven kattı. Sean Scully ve David Reed seminerlerin bir ya da ikisini dinlemek için Washington'a geldi ve kitapta her ikisinin de rolü var; özellikle de bir enstalasyonu, kitabın bütünü için, Proustçu bir ruhla ifade etmek gerekirse, bir nevi uvertür rolü oynayan David Reed'in. Kitabın kapağında *#328*'i kullanmama izin verdikleri için David Reed'e, Max Protetch Gallery'ye ve de Köln'deki Galerie Rolf Ricky'ye teşekkür ederim. Beni, David'in Köln'deki retrospektif sergisi için bir makale yazmaya davet eden Kölnischer Kunstverein'dan Udo Kittelman'a

teşekkür ederim. Tremaine seminerim, Matrix Gallery'nin parlak yaşamına çalışmalarıyla başladığı Sylvia Plimack Mangold retrospektifi ile aynı zamanda denk geldi. Bu kitap da artık eski dost olduğumuz Sylvia'ya ve eşi Robert Mangold'a adanmıştır. Çağdaş sanat, felsefenin desteğini almayan bir hayal gücünün ulaşabileceğinden çok daha zengin sıra dışı deneylerin alanı olagelmiştir. En azından sanata ilgi duyan bir filozof açısından, hayatta olmak için muhteşem zamanlardır. Ben, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Mike Bidlo, Russell Connor, Komar ve Melamid, Mark Tansey, Fischli ve Weiss, Mel Bochner ve bu kitapta adı açık biçimde geçmeyen ama varlıkları ve zaman zaman yaptığımız sohbetler kitabın kimyasının bir parçası olan diğer birçok sanatçının sıra dışı fikirlerinden yararlanma olanağını yakaladım.

Taslakların kitaba dönüştürülmesinde öncelikle Princeton Üniversitesi'nden Elizabeth Powers'a teşekkürü bir borç bilirim. Kendisi seminerlere katıldı ve metnin gözetimi görevini Princeton'ın baş editörü Ann Himmelberger Wald'a teslim etmeden önce son derece değerli önerilerde bulundu. Ann Wald, felsefe geçmişi olan ve estetik ile de özel olarak ilgilenen bir editördür; kitabı hevesle ele alması ise bana apayrı bir güven vermiştir. Metne eşlik eden görselleri düzenlemekte gösterdiği sonsuz sabırdan ötürü Helen Hsu'ya ve kendi profesyonel standartlarını bir parça yumuşatıp, bir yazarın bazı şeyleri kendi yordamıyla ifade etmeye ilişkin hiç kuşkusuz akıldışı saplantısına gösterdiği anlayış ile dengelemesinden ötürü, kitabın yapım sürecini yöneten Molan Chun Goldstein'a da teşekkürü bir borç bilirim.

1995 yılının bahar aylarında altı pazar günü, New York ile Washington arasında mekik dokumak; bir otele yerleşip ardından boş zamanı olup Ulusal Galeri'ye yürümek; seçilen müziğin sesinin kısılıp slayt ekranının önündeki perdenin kalkmasını beklerken Ulusal Galeri'nin harikalarına bakmak ve bir şekilde orada belirmiş olan izleyicilerin önünde konuşmaya başlamak, benim için büyülü bir şeydi. Tüm bunlarda bana eşim, sanatçı Barbara Westman eşlik etti; onun her şeye parıltı katan varlığı tüm deneyimimi daha da zengin kıldı. Onun benzersiz canlılığı, komedi yeteneği, dostluk ve sevgi yetileri, birazdan okuyacağınız metinlerin mayası oldu. Bu kitabı, Mangoldlar ile birlikte ona adıyorum.

Önsöz

Bu kitabın başındaki resimli sayfa için seçtiğim imaj hepimizin bildiği ünlü bir filmden, Alfred Hitchcock'un 1958 tarihli *Vertigo* [Yükseklik Korkusu] adlı filminden, müdahale edilmiş bir *still*. Müdahaleyi yapan ise ressam David Reed. Oteldeki yatak odasının bu fotoğrafında, Hitchcock'un yatağın üzerine sahneye gerçeklik katmak için asmış olabileceği sıradan herhangi bir resmin yerine kendi tablolarından birini, 1990'da yaptığı *#328*'i yerleştirmiş Reed. Hitchcock yatağın üzerine herhangi bir şey asmış mıydı peki? Böyle ayrıntıları hangimiz anımsıyoruz ki? *Still*'in kendisi 1995 yılından.

Reed bu klibi, *Yükseklik Korkusu*'nda Kim Novak'ın canlandırdığı başrol kadın karakter Judy'nin San Francisco'da otel odasındaki eşya kadar sıradan bir televizyonda tekrar tekrar oynayan bir *loop*'a dönüştürmüş. 1958, ucuz otellerin televizyon cihazlarıyla donatılmış olması

için fazlasıyla erken bir tarihti büyük olasılıkla; oysa bugün televizyonlar, yataklarla beraber, bu tür kira odalarının asgari eşyasını teşkil ediyor. Sanatçı, müdahale edilmiş [modified] klibini gösteren televizyonu, filmdeki yatağın bizzat Reed tarafından özel olarak imal edilmiş birebir kopyası [replicate] olmasa, filmdeki kadar alelade kaçacak bir yatağın yanma yerleştirmiş. Bir fazladan öğe ile birlikte bu eşya Reed'in Köln'de bir sanat mekânı olan Kölnischer Kunstverein'deki retrospektif sergisinde yer alan bir enstalasyonu oluşturuyordu. Fazladan öğe, hakiki tablonun, *#328'in* ta kendisiydi ve geçici bir duvara asılmıştı. Burada tablo, iki varlık kipini, ortaçağ filozoflarının *formel* ve *nesnel* gerçeklik diye ayıracağı koşulları barındırmaktadır; hem imge hem gerçeklik biçiminde varolduğu söylenebilir. Hem seyredenin alanını hem bir film karakterinin kurmaca alanını işgal etmektedir.

Müdahale edilmiş bu klip, David Reed'in takıntılarından ikisini temsil ediyor. Reed, *Yükseklik Korkusu*'na öyle bir takıntı besliyor ki bir keresinde Hitchcock'un filminde görünen yerlerden geriye ne kaldıysa âdeta kutsal mekânlarmış gibi ziyaret etmek için San Francisco'ya gitmiş.1992 yılında da San Francisco Sanat Enstitüsü'ne Köln'deki enstalasyonun bir atasını yerleştirmişti: yatak, bir tablo (*#251*) ve bir otel odası için fazlasıyla profesyonel görünümlü bir teçhizat olan çelik bir ayağın üzerine yerleştirilmiş bir video ekranı. Ekran, Hitchcock'un filminde yatağın ortasında ayakta duran Judy'nin âşığına "Madeleine" olarak kimliğini ifşa ettiği sahneyi gösteriyor. 1992 tarihli enstalasyonda, filme müdahale edilmemiş: Bu fikir henüz Reed'in aklına gelmemiş.

Diğer takıntı Reed'in "yatak odası tabloları" olarak adlandırdığı fikre yönelik. Reed'in yol göstericisi Nicholas Wilder, bu ifadeyi John McLaughlin'in tablolarına istinaden kullanmıştı. Bu tabloları satın alanlar onları ilk önce evin daha göz önündeki mekânlarına asıyor ama zaman içinde, Wilder'ın sözleriyle, "Tabloyu, kendisiyle daha mahrem bir biçimde yaşayabilecekleri bir mekân olan yatak odasına taşıyorlardı." Reed ise bir esine karşılık veriyordu âdeta: "Hayattaki emelim bir yatak odası ressamı olmaktı." Müdahale edilmiş video, Judy'nin *#328* ile mahrem biçimde yaşadığını ima ediyor ve Reed *#328*'i seyredenin alanına bir yatak ile beraber sokarak (New York'taki Max Protetch Galeri'de Scotty'nin bornozunun bir kopyası yatak örtüsünün üzerine öylesine atılıvermişti), seyredeni olur da *#328*'i ya da kendi yaptığı başka bir tabloyu edinirse, onunla nasıl ilişki kurması gerektiği konusunda yönlendiriyor.

Reed'in burada sözünü etmeye değer bir takıntısı daha var: maniyerist ve barok resim. Yakın zamanlı işlerinden biri, Baltimore Maryland'deki Walters Sanat Galerisi için hazırladığı *Going for Baroque* [Barok'u Seçmek] adlı bir sergide karşımıza çıkan ve Domenico Feti'nin kayıp bir *sunak panosu* için yaptığı bir tablonun izinden giderek oluşturduğu bir dizi çalışma. *Sunak panosu*, karmaşık bir çerçeve düzeninde, çoğunlukla başka tablolarla bir arada yer alan bir tablo dizisini kapsar. Çerçeve düzeninin amacı, seyredenin değil de kullanıcının tabloyla ilişkisi olarak adlandırmamız gereken durumu tanımlamaktır. Tablo kimi tasvir ediyorsa ona dua etmek âdettendir kuşkusuz. Reed'in düzenlediği enstalasyon ile *sunak panosunun* karmaşık tasarımı arasında bir benzeşme var; zira, kişinin tablo ile ilişkisinin nasıl olması gerektiğini söz konusu enstalasyon da tanımlıyor. Tablonun yatak odasındaki konumunun da ima ettiği gibi kişinin onunla birlikte yaşaması gerekiyor, mahremce.

Tablonun çerçevesi, *sunak panosunun* mimarisi, tablonun içine tıpkı bir mücevher gibi yerleştirildiği enstalasyon; hepsinin de bir filozof olarak çok duyarlı olduğum ortak bir mantığı var: Hepsi de bir tablo karşısında alınması gereken ve bir tablonun kendi başına tanımlamakta yetersiz kalacağı resimsel tavırları tanımlıyor. Ne ki bu mantığı çözümlemenin yeri önsöz değil ve bu durumda amacıma en iyi hizmet eden yol da doğrudan Reed'in yatak, bornoz ve hatta yatak odası enstalasyonunun bir parçası olarak görülen resmin yanı sıra film *loop* aparatını, film seslendirmesi mekanizmasını ve monitörü kullanımının çağdaş sanat pratiği açısından bana göre neyi örneklediğine geçmek. Ressamların tablolarını heykel, video, film enstalasyonu ve benzerleri gibi tümüyle farklı tekniklere ait donanımlar aracılığıyla konumlamaktan artık çekinmediği bir pratik bu. Reed gibi ressamların bunu yapmaya ne derece hevesli olduğu, çağdaş ressamların, tanımlayıcı gündem olarak tekniğin saflığı üzerinde ısrar eden modernizmin estetik Ortodoksluğundan ne kadar uzaklaştığının kanıtıdır. Reed'in modernist zorunluluklara aldırmayışı, ileriki bölümlerden birinde "saf olanın sona erişi" biçiminde söz ettiğim durumun altını çiziyor. Çağdaş sanatın saflığını yitirmiş olduğu ya da saf olmadığı düşünülebilir ama bu yalnızca bir estetik ideal olarak tüm antagonizmiyle modernizmin peşimizi bırakmayan hatırası karşısında böyledir. Dahası, görsel sanatlarda güncel anın örneği olarak David Reed'i seçişim de özellikle dikkate değer; zira bugün yapıtları saf resmin en yüksek erdemlerini örnekliyor görünen tek bir ressam bulunsaydı, o kişi Reed olurdu.

Kitabın kapağına ise Reed'in *#328*'ini bastırdım; enstalasyonun içinde dursaydınız, videonun dışında ve duvarda tüm renkleriyle bu tabloyu görecektiniz. Film düzleminde, kahramanı kendisinin başka biri olduğuna inandıranın gene kendisi olduğunu açığa vurduğu sırada güzel Judy'nin arkasında belli belirsiz görülen tablo budur.

Elinizdeki kitap, 1995 yılı baharında Washington'daki National Gallery'de [Ulusal Galeri] *Contemporary Art and the Pale of History* [Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi] gibi tuhaf bir başlık altında sunduğum 1995 Mellon Güzel Sanatlar Seminerleri'nden doğdu. O tuhaf başlık da şimdi kitabın alt başlığı. Başlığın ilk kısmı seminerlerimde çağdaş sanatı, ki Mellon Seminerleri için tuhaf bir konuydu, ele alacağımı ama bunu çağdaş ile modern sanat arasına keskin bir ayrım koyarak yapacağımı açıklıkla ortaya koyuyordu. Resim tarihinde Reed'in enstalasyonunun eski bir benzerinin bulunduğunu düşünmek özel bir hayal gücü ister; ama bu tür bir yapıta estetik açısından nasıl yaklaşılacağını düşünmek hayal gücünden daha fazlasını gerektiriyor. Saflığa dayanan bir estetik burada geçerli olmayacaktır elbette; neyin geçerli olduğunu söylemek ise modern ve çağdaş sanat yapıtının karşılaştırmalı anatomisini yeterli bir açıklıkla ortaya koymayı gerektirir. Bunu yaparken amaç, örneğin, görünürdeki benzerlikler her ne olursa olsun, Reed'in incelikli ve karmaşık fırça darbelerinin atası sayabileceğimiz geniş el hareketlerinden doğan fırça darbelerini kullanan soyut dışavurumcu bir tablo ile Reed'in yapıtının ne tür farklılıklar sergilediğini görmektir.

Seminer başlığının ikinci kısmı ise sanatın sonuyla ilgili olarak yıllardır ileri sürdüğüm ve önce geleneksel sanatı, ardından da modernist sanatı tanımlayan görkemli büyük anlatıların sona ermesiyle kalınmayıp çağdaş sanatın da artık büyük anlatılarla temsil edilmeye hiçbir şekilde izin vermediğini duyurmanın belki de çarpıcı bir yolu sayılabilecek tuhaf bir tez ile bağdaşıyor. Söz konusu büyük anlatılar, belirli sanat gelenek ve pratiklerini Hegel'in birden fazla kez başvurduğum tabiriyle "tarihin sınır çizgisinin dışında" diyerek kaçınılmaz olarak dışlıyordu. Sanatın çağdaş anının ya da benim "tarih sonrası an" olarak tanımladığım şeyin birçok temel özelliğinden biri de tarihin sınır çizgisi diye bir şeyin artık olmayışıdır. Clement Greenberg, sürrealist sanatın, kendi anladığı haliyle modernizmin bir parçası olmadığını varsayıyordu; oysa bugün hiçbir şey diğerlerinden yalıtılmış ya da ayrılmış değil. Bizimkisi, en azından sanatta, hatta belki de yalnızca sanatta, derin bir çoğulculuk ve topyekûn bir hoşgörü anı. Hiçbir şey hariç bırakılmıyor.

İlk Mellon Seminerleri'nin verildiği yıl olan 1951'de, ki benim seminerlerim dizinin kırk dördüncü setiydi, bugün evrildiği haliyle çağdaş sanatı tasavvur etmek neredeyse olanaksızdı. Reed'in müdahale edilmiş filmi ise bugün bile, bir filozof olarak zihnimi meşgul eden belirli bir tarihsel olanaksızlığı örnekliyor. 1989 yılına ait tablosu, 1958 yılında yatak odalarında yer bulamazdı; en basitinden, tablonun varolması için otuz sekiz yıl daha geçmesi gerekecekti. (*Yükseklik Korkusu* çekildiğinde Reed on iki yaşındaydı.) Ama bu salt zamansal olanaksızlıktan daha önemlisi tarihsel olanaksızlıklardır: 1957 yılında, tabloları ve elbette enstalasyonları, sanat dünyasında yer bulamazdı. Geleceğin sanatını tasavvur etmenin olanaksızlığı, bizi kendi dönemlerimize hapseden sınırlardan biridir. 1951 yılında Mellon Seminerleri ilk verildiği sırada, sanatın bu şekilde evrilip Mellon Seminerleri'nin kırk dördüncü dizisinin de müdahale edilmiş *still*'in içerimlediği bir tür sanata adanacağı kuşkusuz hayal bile edilemezdi. Amacım bu sanatı erbap ruhuyla ya da bir sanat tarihçisinin kaygıları, yani ikonografi ve etki bağlamında ele almak değil tabii ki. İlgilerim spekülatif ve felsefi; meslek yaşamımın önemli bir bölümünü sanat eleştirisine ayırdığım için pratiğe yönelik bir yanları da var. Özellikle de hiçbir anlatının bulunmadığı ve geçerli bir anlamda her şeyin mubah olduğu bir zamanda ne tür eleştirel ilkelerin var olabileceğini belirlemek istiyorum. Elinizdeki kitap sanat tarihi felsefesine, anlatıların yapısına, sanatın sonuna ve sanat eleştirisinin ilkelerine ayrılmıştır. David Reed'inki gibi bir sanatın tarihsel anlamda olanaklı hale nasıl geldiğini ve bu tür bir sanatın eleştirel anlamda nasıl düşünülebilir olduğunu sorma görevini üstlenmektedir. Yazdığım bu metin, bir yandan da modernizmin sonunu ele alıyor; modernizmin, sanata dair geleneksel estetik duruşlara gösterdiği hürmetsizliğe nihayet alışmış duyarlılıkları yatıştırmayı ve tarih sonrası gerçeklikten zevk almanın ne anlama geldiğine dair bir şeyler göstermeyi amaçlıyor. Olayların tarihsel açıdan hangi istikamette ilerlediğini bilmekte belirli bir rahatlık vardır. Önceki dönemlerin sanatını yüceltmek, o sanat hakikaten ne kadar yüce olursa olsun, sanatın felsefi doğasına dair bir yanılsamaya niyet etmektir. Çağdaş sanatın dünyası, felsefi aydınlanma için ödediğimiz bedeldir ama bu da hiç kuşkusuz, felsefeye yapılan pek çok katkıdan biridir. Felsefe, bu katkıdan ötürü sanata borçludur.

New York City, 1996



Mike Bidlo, *Not Andy Warhol (Brillo Box)* [Andy Warhol Değil (Brillo Kutusu)] (1995). Sanatçının ve Zürih, Galerie Bruno Bischofberger'in izniyle yayımlanmıştır.

I
GİRİŞ: MODERN, POSTMODERN VE ÇAĞDAŞ

Alman sanat tarihçisi Hans Belting ve ben aşağı yukarı aynı anda ama birbirimizin düşüncelerinden epey habersiz bir şekilde, sanatın sonuna dair metinler yayımladık.[1] Sanat dünyasının galeri, sanat okulu,

1. "Sanatın Sonu", editörlüğünü Berel Lang'in yaptığı *The Death of Art* [Sanatın Ölümü] (New York: Haven Publishers, 1984) adlı bir kitabın ana makalesiydi. Kitap, ana makaleyi ve çeşitli yazarların bu makalede sunulan fikirlere verdiği yanıtları içerecek şekilde planlanmıştı. Ben çeşitli makalelerde sanatın sonu düşüncesini ayrıntılandırmayı sürdürdüm. "Approaching the End of Art" 1985 Şubat'ında Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde seminer olarak sunuldu. "Narratives of the End of Art" Columbia Üniversitesi'nde Lionel Trilling Semineri olarak sunuldu; ilk olarak *Grand Street*'te ve ikinci olarak da *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (New York: Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1991) adlı kitabımda yayımlandı. Hans Belting'in *The End of the History of Art*, Çev. Christopher S.Wood (Chicago: University of Chicago Press, 1987) adlı kitabı ilk ola *rak Das*

dergi, müze, eleştiri kurumları ve küratör camiası gibi kurumsal öğelerinin, dışarıdan bakıldığında nispeten istikrar içinde görünmesine karşın, görsel sanatların üretim koşullarında son derece önemli bir tarihsel kayma yaşanmış olduğu yolunda güçlü bir duyguya kapılmışız ikimiz de. O günden bu yana, hayran olunası bir kitap yayımladı Belting; Roma İmparatorluğu'nun geç dönemleri ile M.S. yaklaşık 1400 arasındaki zaman dilimini ele alıp Hıristiyan Batı'daki dinsel imgelerin tarihsel kökenini araştırdığı kitabına çarpıcı bir de alt başlık eklemiş: *The Image before the Era of Art* [Sanat Çağından Önce İmge]. Belting'e göre mesele, söz konusu imgelerin genel anlamda sanat olmaması değildi; ama sanat oluşları da üretim süreçlerine yansımıyordu. Zira, genel bilinçte henüz sanat diye bir kavram tam anlamıyla oluşmamıştı ve bu tür imgelerin, aslında ikonaların, insan hayatındaki rolü, sanat kavramının nihayet ortaya çıkıp da estetik kaygılar gibi bir şeyin sanat eserleriyle kurduğumuz ilişkiye hükmetmeye başlamasının ardından sanat yapıtlarının üstlendiği rolden oldukça farklıydı. Bir sanatçı, yani yüzeylere işaretler koyan biri tarafından üretilmiş olmak gibi temel bir anlamda bile, bu imgelerin sanat eseri olduğu düşünülmüyor, tıpkı Veronica'nın peçesindeki İsa imgesi gibi mucizevi bir kaynaktan gelmiş oldukları varsayılıyordu.[2] O halde, sanat çağının başlangıcından önceki

Ende der rak Das Ende der Kunstgeschichte? (Münih: Deutscher Kunstverlag, 1983) başlığı altında yayımlandı. O günden bu yana Belting 1983 tarihli metnini genişletti ve başlıktaki soru işaretini de çıkararak metni *Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahre* (Münih: Verlag. C.H.Beck, 1995) adıyla yayımladı. İlk dile getirilen ifadeden yine on yıl sonra yazılan elinizdeki bu kitap da benim sanatın sonuna dair kısmen muğlak bir biçimde formüle edilmiş düşünceyi bugüne taşımaya yönelik çabamdır. Bu düşüncenin seksenlerin ortasında varlığını sürdürdüğünden de söz edilebilir. Gianni Vattimo, orijinali *La Fine della Modernita* (Garzanti Editore, 1985) adını taşıyan *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture* (Cambridge: Polity Press, 1988) adlı kitabında "The Death or Decline of Art" adlı bir bölüme yer vermiştir. Belting ile benim ele aldığımız konuyu, Vattimo her ikimizden de daha geniş bir perspektiften görüyor: Sanatın ölümünü genel olarak metafiziğin ölümü ve bunun yanı sıra "teknolojik açıdan gelişkin" bir toplum olmanın doğurduğu estetik sorulara verilen belirli felsefi yanıtlar çerçevesinde ele alıyor. "Sanatın ölümü" Vattimo'nun izlediği düşünce çizgisi ile Belting ve benim bizatihi sanatın içsel koşullarından çıkarmayı amaçladığımız, daha geniş tarihsel ve kültürel belirleyicilerden ayrı olduğu düşünülen düşünce çizgisi arasında bir kesişim yalnızca. Buna bağlı olarak, Vattimo, "Yapıtın statüsünün [içinde] temel olarak belirsiz hale geldiği toprak işleri, beden sanatı, sokak tiyatrosu vb. yapıt artık kendisi için kesin bir değer kümesi dahilinde bir konumu (estetik niteliğe sahip nesnelerin hayali müzesi) olanaklı kılacak bir başarı aramıyor" diyor (s. 53). Vattimo'nun makalesi Frankfurt Okulu'nun düşüncelerinin dolaysız bir uygulamasıdır. Buna karşın, benim asıl vurgulamakta olduğum, perspektif her ne olursa olsun konunun bir şekilde "varlığını sürdürmesi"dir.

2. "Kökenleri düşünüldüğünde, Hıristiyanlık'ta alenen hürmet gören iki tür kült imge belirlenebilir. İlk başta yalnızca İsa imgelerini ve Kuzey Afrika'da Aziz Stephen'ın kumaş baskı bir imgesini içeren tür, "resmedilmemiş", dolayısıyla ya tanrısal kökenlerden gelen ya da modelin yaşamı sırasında mekanik baskı ile üretilmiş özellikle otantik imgeleri içine alır.

sanat pratikleri ile sonrakiler arasında derin bir süreksizlik meydana gelmiş olmalıdır. Zira, sanatçı kavramı, dinsel imgelerin yorumlanmasına dahil bile edilmezken[3], aynı kavram Rönesans'ta, Giorgio Vasari'ye sanatçıların yaşamı üzerine bir başyapıt yazdıracak kadar merkezi bir konuma oturmuştu. Öncesinde, olsa olsa sanatla amatör olarak uğraşan azizlerin yaşamından söz edilebilirdi.

Tüm bunlar akla uygun geliyorsa şayet, sanat çağı boyunca üretilen sanat ile bu çağın sona erişinin ardından üretilen sanat arasında da o kadar derin bir diğer süreksizlik olabilir. Sanat çağı ne 1400'de birdenbire başlayıverdi ne Belting'in Almanca metniyle benim İngilizce metnimin yayımlandığı 1980'lerin ilk yarısından bir süre önce kesin bir şekilde sona erdi. O zamanlar ikimizin de ne söylemeye çalıştığımız konusunda bugünkü, yani on yıl sonraki, kadar net bir fikrimiz yoktu belki. Ama Belting sanatın başlangıcından önceki sanat fikriyle ortaya çıkmış olduğuna göre sanat çağından çıkıp kesin biçimi ve yapısı henüz kavranmamış başka bir düzleme geçiyormuşuz gibi düşünebilir, sanatın sonundan *sonraki* sanat üzerine kafa yorabiliriz.

Ne Belting ne ben gözlemlerimizin zamanımızın sanatına dair eleştirel bir yargı biçiminde algılanmasına niyet etmiştik. Seksenli yıllarda, belirli radikal kuramcılar resmin ölümü temasına merak sarmışlardı; yargılarını gelişkin resim sanatının bir iç tükenişin tüm belirtilerini sergiler göründüğü ya da en azından daha ilerisine taşımanın olanaksız olduğu bir sınıra dayandığı iddiası üzerine temellendiriyorlardı. Akıllarından Robert Ryman'ın neredeyse bembeyaz tabloları ya da belki Fransız ressam Daniel Buren'in agresif, monoton çizgili tabloları geçiyordu; getirdikleri açıklamayı ise hem bu sanatçılara hem genel olarak resim pratiğine dair eleştirel bir yargı olarak almamak kolay değildi. Oysa Belting'in ve benim sanat çağının sonundan anladığımıza göre, sanatın dipdiri çabalar içine girmesi ve iç tükenişe dair hiçbir belirti falan da göstermemesi gerekiyordu. Karmaşık bir pratikler

---

Bu imgeler için, Latincesi *non manufactum* olan *a cheiropoieton* ("elle yapılmamış") terimi kullanıma girmiştir. (Hans Belting: *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Çev. Edmund Jephcott [Chicago: University of Chicago Press, 1994], 49.) Netice itibarıyla, bu imgeler tıpkı parmak izleri gibi fiziksel birer izdi ve bundan ötürü kutsal emanet statüsündeydi.

3. Ama erken dönem kilisenin ihtiyatla izin verdiği ikinci imge sınıfı resmedilmiş imgelerden oluşuyordu ve burada sanatçı tıpkı "inanışa göre, Meryem'in hayatta iken portresini yaptırmak için karşısına oturduğu" Aziz Luka gibi. "...Portreyi bitirme işinin bizzat Bakire'ye düştüğüne ya da Kutsal Ruh'un bir mucizesinin gerçekleşip portreye daha büyük bir gerçeklik kattığına inanılıyordu." (Belting, *Likeness and Presence*, 49). Mucizevi müdahaleler ne olursa olsun, Luka doğal olarak sanatçıların koruyucu azizi oldu ve Aziz Luka'nın Ana ile Oğul'un portresini çizişi de sanatçıların çok tuttuğu bir konu halini aldı.

bütününün, biçimi henüz belirlenmemiş olsa bile, ki *hâlâ* da belirsizdir, nasıl bir diğer karmaşık pratikler bütününe yol açmış olduğuna ilişkin bir iddiaydı bizimkisi. Benim metnim bir kitapta *Sanatın Ölümü* başlığı altında baş makale olarak yayımlandı yayımlanmasına ama Belting de ben de sanatın *ölümünden* söz etmiyorduk. Söz konusu başlık bana ait değildi; ben sanat tarihi içerisinde, kanımca nesnel olarak ayırdına varılmış belirli bir anlatı üzerine yazıyordum ve bana kalırsa, sonu gelmiş olan da o anlatıydı. Bir öykü sona ermişti. Artık sanat olmayacak, ki "ölüm" bunu ima ediyor elbette, gibi bir düşüncem yoktu. Ne ki, ortaya nasıl bir sanat çıkarsa çıksın, güven tazeleyici bir anlatıya sırtını dayayamayacak, böyle bir anlatının içinde öykünün bir sonraki, uygun aşaması olarak görülmeyecekti. Sona eren işte bu anlatıydı, anlatının süjesi değil. Bu noktayı bir an önce açıklığa kavuşturmak istiyorum.

Bir anlamda yaşam, öykünün sona erdiği yerde başlar gerçekten; öyküdeki çiftin birbirlerini bulmuş olmaktan keyif aldığı ve "sonsuza dek mutlu mesut yaşadığı" o noktadır yaşamın başlangıcı.[4] *Bildungsroman* denen Alman anlatı türünde; yani kişiliğin oluşumu ve kişinin kendini keşfetmesi üzerine kurulu roman tarzında, öykü kadın ya da erkek kahramanın giderek kendine dair bir farkındalığa erişmesinin aşamaları üzerinden anlatılır. Bu roman türü kadın kahramanın kim olduğuna ve kadın olmanın anlamına dair bir bilince eriştiği feminist romana zemin hazırlamıştır denebilir. Söz konusu farkındalık öykünün sonuna denk düşer ama New Age felsefesinin artık bayatlamış tabiriyle, gerçekten de kahramanın "hayatının geri kalanının ilk günü"dür bu. Hegel'in erken dönem başyapıtı *The Spirit of Phenomenology*' de bir *Bildungsroman* biçemine sahiptir; zira, kitabın kahramanı *Geist*" bir dizi aşamadan geçerek sırf kendinin ne olduğuna dair bir bilgiye erişmekle kalmaz, bir dizi talihsizliği ve yanlış hevesi tecrübe etmeden bilgisinin kof kalacağını da kavrar.[5] Belting'in savı da anlatıları konu alıyordu. "Çağdaş sanat, belli bir sanat tarihine dair bir farkındalık ortaya koyuyor ama

4. Gençlik yıllarımın en çok satan kitaplarından *Life Begins at Forty*'nin [Hayat Kırkında Başlar] adının gerisinde de bu mantık yatar. Keza yaşamın ne zaman başladığıyla ilgili olarak, ara sıra karşımıza çıkan Yahudi fıkrasında da: "Köpek öldüğünde ve çocuklar evden ayrıldığında."

* G.W.F. Hegel, Tinin Görüngübilimi, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2004. (ç.n.)

** Alm.: Tin. (ç.n.)

5. Bildiğim kadarıyla, Hegel'in erken dönem başyapıtının bu edebi nitelendirmesi ilk olarak Josiah Royce tarafından *Lectures on Modern Idealism*, Der. Jacob Loewenberg (Cambridge: Harvard University Press, 1920) adlı kitabında sunulmuştu.

artık onu ileriye taşımıyor" diye yazıyordu Belting.[6] Dahası, "büyük ve güçlü bir anlatıya, neyin ne şekilde görülmesi *gerektiğine* ilişkin görece yakın tarihli bir inanç yitiminden" de söz ediyordu.[7] Bugünün tarihsel duyarlılığına damgasını vuran ve modern ile çağdaş sanat arasındaki, bana kalırsa, şunun şurasında 1970'lerin ortasında fark etmeye başladığımız o keskin ayrımı, Belting ve ben yanılmıyorsak şayet, tanımlamaya yardımcı olan da bir bakıma bilincimizde huzursuzluk ile neşe arasında bir yere yerleşen bu duygudur: Artık büyük bir anlatıya ait olmama duygusu. Bunun bir slogan ya da logo olmaksızın alttan alta, hiç kimse fark etmeden başlamış olması modernitenin değil ama çağdaşlığın doğasına uygundur. 1913 tarihli Armory Show geçmişin sanatına sırt çevrilmesini kutlamak için logo olarak Amerikan Devrimi'nin çam ağaçlı bayrağını kullandı. Berlin dada hareketi Raoul Hausmann tarafından tasarlanan posterde bir yandan sanatın ölümünü ilan ederken, bir yandan da "Tatlin'in Makine Sanatı"na çok yaşa diyordu. Çağdaş sanatsa, tüm bunların aksine, geçmişin sanatına karşı bir dava gütmüyor; geçmişi kendisinden kopularak özgürleşilmesi gereken bir şey olarak görmüyor, hatta geçmişin sanatının genel anlamda modern sanattan farklı olduğu gibi bir anlayış taşımıyor. Geçmişin sanatının, bugünün sanatçısı ona nasıl bir fayda biçmek istiyorsa o şekilde kullanıma açık olması, çağdaş sanatı tanımlayan öğelerin gereği. Sanatçının kullanımına açık olmayansa, o sanatın üretildiği ruh. Çağdaş paradigması, Max Ernst tarafından tanımlanan haliyle kolaj paradigmasıyla aynı ama bir farkla. Ernst kolajın "iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması" olduğunu söylemişti.[8] Aradaki fark, apayrı sanatsal gerçekliklere yabancı bir düzlemin artık var olmayışı; üstelik, bu gerçeklikler de artık birbirinden o kadar uzak değil. Bunun nedeni, çağdaş ruhun temel algısının, tüm sanatların içinde kendine meşru bir yer bulduğu bir müze ilkesi üzerinden biçimlenmiş olmasıdır. Bu ilkeye göre, sanatın neye benzemesi gerektiği konusunda *a priori* bir ölçüt ya da müzenin barındırdığı yapıtların uygunluk göstermesi gereken bir anlatı yok. Bugün sanatçılar müzeleri ölü sanat yapıtlarıyla değil, capcanlı sanatsal seçeneklerle dolu yerler olarak görüyor. Müze kendini sürekli yeniden düzenlemeye açan bir alan; hatta, müzeyi bir savı önerecek ya da destekleyecek şekilde düzenlenmiş bir nesneler

6. Hans Belting, *The End of the History of Art?*, s. 3.
7. A.g.y., 58
8. Alıntı yapan: William Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* (New York: Museum of Modern Art, 1968), s. 68.

kolajının malzemeleri için bir depo olarak kullanan bir sanat biçimi de belirmekte. Fred Wilson'ın Maryland Tarih Müzesi'ndeki enstalasyonunda ve Joseph Kosuth'un Brooklyn Müzesi'ndeki "The Play of the Unmentionable" [Adı Anılamayanın Oyunu] adlı dikkat çekici enstalasyonunda bu yaklaşımı görüyoruz.[9] Ama bu tarz günümüzde neredeyse basmakalıp bir hale de gelmiş durumda: Sanatçıya müzeyi istediği gibi kullanma hakkı veriliyor; o da müzenin kaynakları arasından, kendi oluşturduğu bağlantılar dışında birbiriyle hiçbir tarihsel ya da formel bağlantısı bulunmayan nesneler seçip bir sergi düzenliyor. Müze, bir anlamda, sanatın tarih sonrası dönemini tanımlayan tavır ve pratiklerin hem sebebi hem sonucu hem de ifadesi; ama şu anda bu konu üzerine yoğunlaşmak istemiyorum. İstediğim, modern ile çağdaş arasındaki ayrıma geri dönüp bu ayrımın bilinçte belirişini ele almak. Gerçekte, sanatın sonu üzerine yazmaya başladığımda aklımdan geçen de belirli bir tür özbilincin ortaya çıkışıydı.

Benim alanımda, yani felsefede, tarihsel bölümlenmeler kabaca şöyleydi: antik, ortaçağ ve modern. Genel olarak, "modern" felsefenin René Descartes ile başladığı ve modern felsefeyi farklı kılanın da Descartes'ın özel içe dönüş manevrası olduğu düşünülüyordu: "Düşünüyorum"a o ünlü dönüş. Burada soru, bir şeyin gerçekte nasıl olduğundan çok, zihni belirli bir biçimde yapılandırılmış birinin, şeylerin oluşu hakkında ne şekilde düşünmeye mecbur kaldığıydı. Şeylerin gerçekten de zihin yapımızın düşünmemizi gerektirdiği gibi olup olmadığı, bizim karar verebileceğimiz bir şey değil. Gerçi, şeyler üzerine başka türlü düşünme seçeneğimiz olmadığına göre, bu çok önemli de değil. Böyle olunca, Descartes ve genel olarak modern felsefe, âdeta içten başlayıp dışarıya doğru ilerleyerek ana yapısı insan düşüncesinin yapısı olan evrenin felsefi bir haritasını çıkardı. Descartes'ın yaptığı, düşüncenin yapılarını bilince taşımaya başlamaktı. Biz de artık bu yapıları bilinç düzleminde eleştirel olarak sorgulayıp aynı anda hem kendimizin hem dünyanın ne olduğunu kavrama noktasına gelebilirdik. Zira, dünya düşünce aracılığıyla tanımlanalı beri o ve biz tam anlamıyla birbirimizin imgesinde var oluyoruz. Antikçağda yaşayanlar, modern felsefenin merkeze oturttuğu o öznel niteliklere aldırmadan doğrudan doğruya dünyayı tarif etme çabasına girişmişlerdi. Antik ve modern felsefe arasındaki farkı belirtmek için Hans Belting'in o harikulade başlığını açımlayıp

9. Bkz.: Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: An Installation Confronting History* (Maryland Historical Society, Baltimore) ve *The Play of The Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (New York: New Press, 1992).

benlik çağından önceki benlikten söz etmemiz de mümkündür. Burada mesele Descartes'tan önce benlik diye bir şeyin olmayışı değildir; ne ki, felsefenin tüm faaliyetleri benlik kavramı üzerinden tanımlanmıyordu. Oysa, Descartes'ın felsefede devrim yaratmasından sonra ve dile dönüş olgusunun benliğe dönüşün yerini almasına dek yaşanan tam da budur. Dahası, "dilbilimsel dönemeç"[10] kim olduğumuz sorusunun yerine nasıl konuştuğumuz sorusunu kesin surette koysa da felsefi düşüncenin bu iki aşaması arasında su götürmez bir devamlılık mevcuttur. Nitekim Chomsky de Descartes'ın içkin düşünce kuramının yerine içkin dilbilimsel yapılar önermesini koyarak ya da Descartes'ın kuramını bu biçimde genişletip, dil felsefesinde kendi yarattığı devrimi "kartezyen dilbilim"[11] olarak tanımlayarak bunu vurgulamaktadır.

Sanat tarihi de yukarıda anlatılanlarla benzerlik gösterir. Sanatta modernizm, öncesinde ressamların insanları, manzaraları ve tarihsel olayları aynı bunların göze görüneceği gibi resmederek, dünyayı onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret eder. Modernizmle birlikte bizatihi temsilin koşulları merkeze oturur; böylece sanat da bir anlamda kendi kendinin süjesi haline gelir. Clement Greenberg 1960 tarihli "Modernist Painting" [Modernist Resim] adlı ünlü makalesinde durumu neredeyse aynen bu şekilde tarif ediyordu. "Modernizmin özü" diyordu Greenberg, "bana kalırsa, bir disipline özgü yöntemlerin tam da disiplini eleştirmek için kullanılmasında yatıyor; disiplinin altını oymak için değil, yetkinlik alanındaki yerini daha da sağlamlaştırmak için."[12] Greenberg'ün, modernist düşüncesinin modeli olarak felsefeci Immanuel Kant'ı seçmesi de ilginçtir: "Eleştirinin bizatihi araçlarını ilk eleştiren Kant olduğu için, onu ilk gerçek modernist olarak tahayyül ediyorum." Kant felsefenin bilgimize katkıda bulunmaktan çok bilginin nasıl mümkün olduğu sorusuna yanıt verdiğini düşünüyordu. Kanımca, resimde buna paralel bir anlayış, şeylerin görünüşlerini temsil etmekten çok resmin nasıl mümkün olduğu sorusuna yanıt vermek olacaktı. Öyleyse sorulması

10. Her biri töz sorusundan XX. yüzyılda *analitik* felsefeye damgasını vuran dilde temsil sorularına devasa kaymanın bir boyutunu temsil eden ve farklı filozofların elinden çıkmış makalelerden oluşan bir derlemenin başlığı olarak, bkz.: Richard Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method* (Chicago: University of Chicago Press, 1967). Rorty, bu yayından kısa bir süre sonra dilbilimsel karşıtı bir dönemece girdi elbette.

11. Noam Chomsky, *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought* (New York: Harper and Row, 1966).

12. Clement Greenberg, "Modernist Painting" *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Der. John O'Brian, Cilt 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969* s. 85-93. Paragraftaki tüm alıntılar aynı metindendir.

gereken şuydu: Resim sanatını temsil odaklı gündeminden saptırıp temsil araçlarının temsilin nesnesi haline geldiği yeni bir gündeme sokan ilk modernist ressam kimdi?

Greenberg'ün gözünde Manet, modernist resmin Kant'ı olmuştu: "Manet'nin resimleri, üzerine boyandıkları yassı yüzeyleri açıklıkla ortaya sermeleri sayesinde ilk modernist resimler oldu." Modernizmin tarihi işte buradan hareketle "kullandıkları renklerin tüp ya da kaplardan çıkan boyanın rengi olduğuna dair bir kuşkuya yer bırakmamak amacıyla taslak çizmeye ve vernik kullanmaya tövbe etmiş" izlenimcilere, oradan da "çizim ve tasarımını tualin dikdörtgen formuna daha açık bir şekilde oturtabilmek amacıyla gerçeğe benzerlikten ya da doğruluktan fedakârlık eden" Cézanne'a uzandı. Greenberg, işte böyle adım adım ilerleyerek Vasari'nin tanımladığı geleneksel temsili resim anlatısının yerini alacak bir modernizm anlatısı inşa etti. Yüzeyin yassılığı, boya ve fırça darbelerinin bilincinde olmak, tualin dikdörtgen formu gibi öğeler; yani Meyer Schapiro'nun bu özellikleri dışında hâlâ mimetik sanatın temsilcisi sayılabilecek tabloların "mimetik olmayan özellikleri" diye tabir ettiği nitelikler, gelişimsel bir süreçte ilerleme noktası olarak perspektifi, kısaltma tekniğini ve *chiaroscuro*'yu yerinden etti. "Modernist öncesi" sanattan modernist sanata geçiş, Greenberg'ü takip edecek olursak, resmin mimetik özelliklerinden mimetik olmayan özelliklerine geçişti. Meselenin özünün resmin dış gerçekliğin temsilinden uzaklaşmak ya da soyutlaşmak zorunda kalması olmadığını ileri sürüyordu Greenberg. Resmin temsili nitelikleri, modernist öncesi sanatta birincil iken modern sanatta ikincildi, hepsi bu. Ben ise, kitabımın büyük bölümünde ister istemez Greenberg'ü modernizmin büyük anlatıcısı olarak ele almak durumundayım; zira kitabımın konusu sanat tarihinin anlatıları.

Modernizm kavramı, şayet Greenberg haklıysa, mesela maniyerizmin XVI. yüzyılın ilk otuz yılında başlayan bir üslupsal dönemin adı olmasından farklı olarak, yalnızca XIX. yüzyılın son otuz yılında başlayan üslupsal bir dönemin adı değildir ve bu önemlidir: Maniyerist sanatçı Rönesans resmini takip etmiştir, kendisinin ardından da sırasıyla barok, rokoko, neoklasisizm ve romantizm gelmiştir. Bu akımlar resmin dünyayı temsil tarzında, hatta denebilir ki renklendirme tekniklerinde ve haletiruhiyede meydana gelen derin değişimlerdir. Tarihin ve yaşamın içindeki her türlü sanat dışı güce yanıt vermenin yanı sıra öncellerinden beslenerek, hatta bir dereceye kadar onlara tepki göstererek gelişmişlerdir. Kanımca modernizm romantizmin bu anlamda ardılı değildir ya da yalnızca bu anlamda ardılı değildir: Modernizmin

imi, resme bir tür süreksizlik olarak yansıyan yeni bir bilinç düzeyine yükseliştir; bu anlamda modernizm, temsil araçları üzerinde düşünmenin, bizatihi temsil araç ve yöntemlerinden daha önemli hale geldiğini vurgulamak ister âdeta. Tablolar bir tuhaf ya da zorlama görünmeye başlar (Benim kronolojimde ilk modernist ressamlar Van Gogh ve Gauguin'dir). Netice itibarıyla, Aziz Pavlus'un tabiriyle yetişkinlerin "çocukça şeyleri bir kenara bırakması" gibi, modernizm de kendinden önceki sanat tarihi ile arasına bir mesafe koyar. Mesele şudur: "Modern" yalnızca "en yakın tarihli" anlamına gelmez.

Sanatın yanı sıra felsefede de "modern" daha çok, belirli bir strateji, üslup ve gündem mefhumu demektir. Bu salt zamansal bir mefhum olsaydı, hem Descartes ya da Kant'ın çağdaşı felsefe hem Manet ve Cézanne'ın çağdaşı resim sanatı topyekûn modernist olurdu; oysa gerçekte, Kant'ın tabiriyle "dogmatik" olan, onun geliştirdiği eleştirel programı tanımlayan meselelerle en ufak bir ilgisi bulunmayan bolca felsefi düşünce de sürüp gitmekteydi. Kant'ın çağdaşı olan ama bunun dışındaki bakımlardan "eleştirel öncesi" sayılan filozofların çoğu bugün, felsefe tarihi uzmanlarını dışarıda tutarak, herkesin gözünden ırak duruyor. Müzelerdeyse modernist sanatın çağdaşı olan ama kendisi modernist olmayan resme hâlâ bir yer bulunsa bile, sözgelimi sanki Cézanne hiç yaşamamış gibi davranan Fransız akademik resmi ya da daha sonra ortaya çıkan ve Greenberg'ün örtbas etmek –hatta Rosalind Krauss ve Hal Foster[13] gibi Greenberg eleştirmenlerinin doğal olarak ulandıkları psikanaliz terimiyle "bastırmak"– için elinden geleni yapmış olduğu sürrealizm gibi, modernizmin üzerinden aşıp "soyut dışavurumculuk" (Greenberg bu tanımdan hiç hoşlanmazdı) olarak bilinen akıma, ardından da renk alanı soyutlamasına ulaşan büyük modernizm anlatısında bu resme yer yoktur. Aslında anlatı ille de bu noktada son bulmamıştı ama Greenberg durmuştu. Ona göre, akademik resim gibi sürrealizm de Hegel'de bulduğum bir ifadeyi kullanmak gerekirse "tarihin sınır çizgisinin dışında"* kalıyordu. Sürrealizm cereyan etmişti ama son derece anlamlı bir şekilde, ilerlemenin parçası değildi. Küçültücü yorumlar yapmaya meraklıysanız, ki Greenbergvari sövgü ekolünden gelen eleştirmenler öyleydi, sürrealizm gerçek anlamda *sanat* sayılmıyordu; bu ifade ise sanatın kimliğinin, resmi anlatının parçası olma koşuluna ne derece içsel bağlarla bağlı olduğunu gösteriyordu. Hal

13. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1993); Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge: MIT Press, 1993).

* Orijinal metinde kullanılan "pale" sözcüğü Latince "palus" (kazık) sözcüğünden türemiştir ve "sınır, çit, parmaklık" anlamına gelir. (ç.n.)

Foster şöyle yazar: "Sürrealizm için bir alan açılmış durumda: Eski anlatının içindeki bu *impensé*, söz konusu anlatının çağdaş eleştirisi için ayrıcalıklı bir nokta halini aldı."[14] "Sanatın sonu"ndan kasıt da bir bakıma sınırın ötesinde kalmış olanın serbest bırakılışıdır; bizatihi sınır, yani set düşüncesi burada tıpkı Moğol ordularını dışarıda tutmak için Çin Seddi'nin ya da masum sosyalist nüfusu kapitalizmin toksinlerinden korumak için Berlin Duvarı'nın inşası gibi dışlayıcı bir niyet taşır. (İngilizce'de "sınır" sözcüğünün Irish Pale'ye, yani İrlandalıları kendi topraklarında dışarlıklı kılan bir yerleşim bölgesine atıfta bulunması büyük İrlandalı-Amerikan ressam Sean Scully'yi çok eğlendiriyor.)* Modernist anlatıda, sınırın dışında kalan sanat ya tarihin akışının parçası olmuyor ya da daha önceki bir sanat biçimine dönüş sayılıyor. Kant bir keresinde kendi çağı olan Aydınlanma Çağı'ndan "insanlığın rüştünün ispatı" diye söz etmişti. Greenberg de sanatı bu bağlamda algılayarak sürrealizmi bir tür estetik gerileme, sanatın canavarlarla ve korkutucu tehditlerle dolu çocukluğundan kalma değerlerin bir tür yeniden savunusu olarak görmüş olabilir. Greenberg için olgunluk, aynı Kant'ın *Critique of Pure Reason* [Arı Usun Eleştirisi]** başlığında bu tabirle kastettiği anlamda arılık, saflık demekti. Bu, kendi üzerine uygulanan ve başka süjesi bulunmayan akıldı. Saf sanat da buna paralel olarak, sanata uygulanan sanat demekti. Sürrealizm ise rüyalarla, bilinçaltıyla, erotizmle ve Foster'ın imgeleminde "tekinsiz" ile ilgilendiği için saf olmama durumunun âdeta somutlaşmış haliydi. Ne ki Greenbergcü ölçütlerle bakarsak, çağdaş sanat da saflıktan yoksundur. Nitekim, artık bu konuyu ele almak istiyorum.

"Modern" nasıl "en yakın tarihli" anlamına gelen salt zamansal bir kavram değilse, "çağdaş" da şu anda cereyan eden her şey anlamına gelen salt zamansal bir kavram değildir. Dahası, "modern öncesi"nden moderne geçiş, Hans Belting'in tabiriyle sanat çağından önceki imgeden sanat *çağındaki* imgeye geçiş gibi alttan alta gerçekleşmiştir. Öyle ki sanatçılar modern sanat üretiyorlardı üretmesine ama geriye dönüp de ciddi bir değişimin gerçekleşmiş olduğunu açık ve net bir biçimde görene dek, farklı türde bir şey yaptıklarının ayırdına varmadılar. Modern sanattan çağdaş sanata geçişte de aynen böyle oldu. Kanımca,

14. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 4: xiii.

* "The Irish Pale" XIII. yüzyıldan, İrlanda'nın XVII. yüzyılda tümüyle İngiliz hâkimiyeti altına girmesinde dek, Dublin çevresinde, İngiliz yasalarının geçerli olduğu, çapı 32 kilometreyi bulan bölgeye verilen addır. XV. yüzyılda bu bölgede yaşayan İrlandalıların kendi dillerini konuşması ve geleneksel giysilerini giymesi yasaktı. (ç.n.)

** Immanuel Kant, *Arı Usun Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2008. (ç.n.)

"çağdaş sanat" uzun bir süre *şu anda yapılmakta olan modern sanat*tan başkaca bir anlam taşımadı. Ne de olsa modern, şimdi ile "o zamanki" arasında bir fark bulunduğunu ima eder: Gidişat istikrarını koruyarak büyük ölçüde aynı kalsaydı, bu ifadenin hiçbir işlevi olmazdı. Modern sözcüğü tarihsel bir yapıyı ima eder ve bu açıdan "en yakın tarihli" gibi ifadelerden daha kuvvetlidir. "Çağdaş" ise, en açık anlamıyla, şu anda olmakta olan demektir: Çağdaş sanat da çağdaşlarımızın ürettiği sanat olsa gerektir. Bu sanat, zamanın sınavından henüz geçmemiş olacaktır şüphesiz. Yine de çağdaş sanat bize o sınavdan *geçmiş* olan modern sanatın bile sunamayacağı bir anlam ifade edecektir: Bize yakın duracak, "bizim sanatımız" olacaktır. Ama sanat tarihi içsel olarak evrilirken çağdaş sanat da kanımca, tüm sanat tarihinin daha önce hiçbir evresinde görülmemiş belirli bir üretim yapısı dahilinde üretilmiş bir tür sanatın adı haline geldi. Tıpkı "modern" kavramının salt *yakın tarihli* sanata değil bir üsluba, hatta bir döneme atıfta bulunması gibi, "çağdaş" kavramı da sırf şu anın sanatından daha fazlasına işaret eder oldu. Dahası çağdaş sanat bir dönemden çok sanatın büyük anlatısında dönemlerin tükenişinin ardından ne olacağını gösteriyor bana göre; bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret ediyor. Daha önce görülmemiş üsluplar kullanan bir çağdaş sanat da var kuşkusuz; ne ki tartışmamın bu aşamasında bu konuya girmek istemiyorum. Yalnızca "modern" ile "çağdaş" arasına çok kesin bir çizgi çekme çabamı okurun dikkatine sunmak istiyorum.[15]

Kırklı yılların sonunda New York'a taşındığımda, "bizim sanatımız"ın modern sanat olduğu, Modern Sanat Müzesi'nin de bize ait olup bir yakınlık duygusu çağrıştırdığı dönemde, bu çizginin çok net bir şekilde çekilmiş olduğunu özellikle düşünmüyorum. Henüz söz konusu müzede sergilenmemiş olsa da pek çok sanat yapıtı üretiliyordu kuşkusuz. Ne ki olur da bu konu üzerinde kafa yorarsak, müze, modernliğinden farklı bir anlamda çağdaşmış gibi gelmiyordu bize. Üretilen bazı sanat örneklerinin eninde sonunda "Modern Sanat"a kabul edilmesi tamamen doğal bir seyrin parçasıydı sanki; modern sanat sürekliliğini koruyacak, bu seyir de devam edecek fakat hiçbir biçimde kapalı bir kanon oluşturmayacaktı. 1949'da *Life* dergisi Jackson Pollock'un yaşayan en büyük Amerikalı ressam olabileceğini önerdiğinde bu kanon tabii ki kapalı değildi. Bugün, ben dahil pek

15. "Modern sanatın çağdaş sanat üzerindeki ve karşısındaki statüsü, postmodernizme inanalım ya da inanmayalım genel olarak disiplinin dikkatini gerektiriyor." (Hans Belting, *The End of the History of Art?*, s. xii.)

çok kişinin zihninde kapanmış olması ise o zaman ile bugün arasında bir yerde, çağdaş ile modern arasında bir çizginin belirdiği anlamına geliyor. Artık çağdaş, "en yakın tarihli" olmak dışında modern değildi; modern ise giderek 1880'lerden 1960'lara dek filizlenmiş bir üslup gibi görünüyordu. Modern sanatın, yani modernizmin üslup zorunluluklarına sadık kalan sanatın daha sonraları da ürün vermeye devam ettiği bile söylenebilir; ama bu sanat türü sözcüğün zamansal anlamı dışında herhangi bir anlamda hakikaten çağdaş sayılmayacaktı. Ne de olsa, modern sanatın üslubunun ayrıntılarıyla gün ışığına çıkmasının nedeni çağdaş sanatın modern sanattan çok farklı bir profil ortaya koymasıydı. Bu durum Modern Sanat Müzesi'ni, "bizim sanatımızın" evi olduğu dönemlerde hiç kimsenin öngöremediği bir kıskaca sokuyordu. Sorun, modern sözcüğünün aynı anda *hem* bir tarzı tanımlaması *hem* zamansal bir anlam içermesiydi. Bu ikisinin çatışacağı, yani çağdaş sanatın modern sanat olmaktan çıkacağı kimsenin aklına gelmezdi. Ne var ki yüzyılın sonuna yaklaştığımız bu günlerde Modern Sanat Müzesi bir karar vermek zorunda: Modern olmayan çağdaş sanat yapıtlarını da bünyesinde toplayarak salt zamansal anlamda modern sayılan sanatın mı müzesi olacak, yoksa üretimi artık bir elin parmaklarını geçmeyen ve çağdaş dünyayı artık temsil etmeyen, salt üslup bakımından modern sayılan sanat yapıtlarını toplamaya devam mı edecek?

Her halükârda, modern ile çağdaş arasındaki ayrım yetmişlerle seksenlerin ortalarına dek netleşmedi. Çağdaş sanat uzun süre "çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat" olarak kaldı. Ama "postmodern" terimini icat gereksinimiyle de ispatlandığı gibi, bu düşünce tarzı bir noktada tatmin edici olmaktan çıktı. Postmodern terimi "çağdaş" teriminin bir üslubu aktarmaktaki görece zayıflığını kendiliğinden ortaya koyuyordu. Fazlasıyla salt zamansal bir terim gibi görünüyordu çağdaş. Ama "postmodern" de çağdaş sanatın belirli bir kesimi ile gereğinden fazla özdeşleşmiş, fazlasıyla kuvvetli bir terimdi belki de. Doğrusunu isterseniz, tıpkı barok ya da rokoko tarzının örneklerini tanımayı öğrendiğimiz gibi, "postmodern" terimi de tanımayı gerçekten öğrenebileceğimiz belirli bir tarza işaret ediyormuş gibi geliyor bana. Bir yandan da, Susan Sontag'ın ünlü bir makalesinde "gay" idiolektinden ortak söyleme taşıdığı "camp"* gibisinden bir terim.[16] İnsan Susan Sontag'ın makalesini okuduktan sonra "camp" nesneleri seçmekte epey maharet

*(Fr.) Camp: Bayağı, aşırı, gülünç, aynı zamanda eşcinsel anlamında kullanılan argo sözcük. (y.h.n.)

16. Susan Sontag, "Notes on Camp" *Against Interpretation* (New York: Laurel Books, 1966) s. 277-293.

kazanıyor; bana öyle geliyor ki sınırlarda belki biraz güçlük yaşansa da postmodern nesneler de aynı bu biçimde ayırt edilebilir. Gerçi, bir üslupla bağıntılı olsun olmasın çoğu kavram için ve hem insan hem hayvanlarda var olan tanıma kabiliyeti için aynı şey söylenebilir. Robert Venturi'nin 1966 tarihli kitabı *Complexity and Contradiction in Architecture*'da [*Mimaride Karmaşıklık ve Karşıtlık*] değerli bir formül yer alıyor: " 'Arı' olmaktansa 'melez' olan, 'temiz' olmaktansa uzlaşıya yatkın, 'açık seçik tanımlanmış' olmaktansa 'muğlak', 'ilginç' olmanın yanı sıra sapkın öğeler."[17] Sanat yapıtlarını bu formülü kullanarak sınıflayabiliriz ve ortaya postmodern sanat yapıtlardan oluşan epey homojen bir yığın çıkacağı neredeyse kesindir. Robert Rauschenberg'in yapıtları, Julian Schnabel ve David Salle'in tabloları ve sanırım Frank Gehry'nin mimarisi bunların arasında yer alacaktır. Ama çoğu çağdaş sanat yapıtı, sözgelimi Jenny Holzer'in yapıtları ya da Robert Mangold'un tabloları dışarıda kalacaktır. Belki de yalnızca *postmodernizmler*den söz etmemiz gerektiği de bugüne dek önerilenler arasındadır. Ama bunu yaptığımız anda, tanıma becerimizi, sınıflama yeteneğimizi ve postmodernizmin belirli bir üsluba işaret ettiği yolundaki anlayışımızı yitirmiş oluruz. Çağdaş sözcüğünü büyük harfle yazıp postmodernizmler ayrımıyla aktarılmak istenenleri aktarmasını sağlayabiliriz ama bir kez daha, tanımlanabilir bir üslubumuzun olmadığı, hiçbir şeyin ters düşmediği duygusuyla baş başa kalırız. Gerçi, modernizmin sonundan bu yana görsel sanatlara damgasını vuran da aslında budur: Dönemin üslup bütünlüğünden ya da en azından bir ölçüt seviyesine yükseltilebilecek ve bir tanıma kapasitesi oluştururken temel alınabilecek türden bir üslup bütünlüğünden yoksun oluşu ve sonuç olarak, anlatısal istikametin olanaksızlığı. Benim bu sanata kısaca *tarihsel-sonrası* sanat adını vermeyi tercih etmemin nedeni de bu zaten. Bugüne dek yapılmış olan her şey bugün de yapılabilir ve tarihsel sonrası sanatın örneği sayılabilir. Örneğin, uygunlaştırmacı akımdan Mike Bidlo gibi bir sanatçı, Piero della Francesca'nın tüm yapıtlarını uygunlaştırdığı bir sergi açabilir. Piero, elbette, tarihsel sonrası bir sanatçı değil ama Bidlo tarihsel sonrası olmasının yanı sıra yetenekli de bir uygunlaştırmacı olduğu için kendi Pierolarını Piero'nun tablolarına istediği gibi benzetebilir; aynı Morandilerinin Morandi'ye, Picassolarının Picasso'ya, Warhollarının Warhol'a benzemesi gibi. Yine de ilk bakışta kolayca fark edilmese de Bidlo'nun Pieroları üslup bakımından Piero'nun kendi üslubunu pay-

17. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2. Baskı. (New York: Museum of Modern Art, 1977).

laşan akranlarından çok Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman ve Sherrie Levine'ın yapıtlarıyla benzerlik gösterecektir. Dolayısıyla, "çağdaş" terimi, bir bakıma, bir malumat kargaşası dönemini, kusursuz bir estetik entropiyi de tanımlıyor. Ne ki bir o kadar da mükemmele yakın bir özgürlük dönemi. Tarihin sınırları bugün artık mevcut değil. Her şeye izin var. Ama bu durum modernizm ile tarihsel sonrası sanat arasındaki tarihsel geçişi kavramayı hepten acil kılıyor. Bu demektir ki kendi çapında X. yüzyıl kadar karanlık bir dönem olan 1970'leri kapsayan on yılı acilen kavramaya çalışmalıyız.

Yetmişleri kapsayan on yılda, tarih, yolunu kaybetmiş gibi görünüyordu muhakkak. Yolunu kaybetmişti çünkü fark edilebilir bir istikameti andıran hiçbir şey ortaya çıkmıyordu. 1962 yılını soyut dışavurumculuğun sona erişini imleyen yıl olarak alırsak, sersemletici bir hızla birbirini takip eden çeşitli üsluplar görüyorduk: Renk alanı resmi, sert kenar soyutlama, Fransız yeni gerçekçiliği, pop, op, minimalizm, *arte povera*, ardından Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse ve Barry Le Va'yı kapsayan yeni heykel ve onun ardından da kavramsal sanat. Ardından hareketsiz görünen bir on yıl. Desen ve süsleme gibi münferit hareketler mevcuttu ama hiç kimse bunların altmışların geniş çaplı ayaklanmalarının üslupsal enerjisini yakalayacağını varsaymıyordu. Seksenlerin başında yeni-dışavurumculuk bir anda yükseldi ve yeni bir istikamet bulunduğu duygusunu yaşattı bize. Ardından, en azından tarihsel istikamet adına fazla bir şey olmadığı hissini yeniden yaşadık. En son olarak da istikamet yoksunluğunun yeni dönemin ayırt edici özelliği olduğu, yeni dışavurumculuğun ise bir istikametten çok istikamet yanılsaması olduğunu anladık. Yakın zamanda ise son yirmi beş yılın, yani görsel sanatlarda temel alınıp da ötekilerin dışlanmasına olanak veren tek bir anlatısal istikametin bulunmadığı muazzam bir deneysel üretkenlik döneminin, norm olarak yerleştiğini hissetmeye başladık.

Altmışlarda bir üslup patlaması yaşandı ve bu çekişmeler sürecinde, ilk önce *nouveaux realistes* ve pop sayesinde, sanat yapıtlarının benim "sırf gerçek şeyler" olarak tanımladığım nesneler ile karşıtlık oluşturacak şekilde farklı, belirli ve özel görünmek zorunda olmadığı, bana kalırsa, giderek açıklık kazandı. Nitekim, "sanatın sonu"ndan söz edişimin başlıca gerekçesi de buydu. En sevdiğim örneği vereyim: Andy Warhol'un *Brillo Kutusu* ile süpermarketteki Brillo kutuları arasındaki farkı hiçbir şeyin, dışarıdan belirtmesi gerekmiyor. Dahası, kavramsal sanat bir şeyin görsel sanat yapıtı olması için elle tutulur bir görsel nesne olmasına bile

gerek duyulmadığını gösterdi. Bu artık sanatın anlamını örnekler aracılığıyla öğretemeyeceğimiz anlamına geliyordu. Görünüş açısından, her şey sanat yapıtı sayılabilirdi ve sanatın ne olduğunu keşfedecekseniz duyusal deneyimden düşünceye dönmek zorundaydınız. Uzun sözün kısası, felsefeye dönmek zorundaydınız.

Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth 1969 tarihli bir röportajında zamanın sanatçısının tek rolünün "sanatın kendisinin doğasını sorgulamak" olduğunu iddia ediyordu.[18] Bu iddia, Hegel'in sanatın sonuna dair görüşlerime destek sağlamış olan o satırı ile çarpıcı bir benzerlik içeriyor: "Sanat bizi entelektüel düşünceye davet eder; bunu yaparkenki amacı yeniden sanat eseri yaratmak değil sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmektir."[19] Joseph Kosuth, felsefenin dilini sıra dışı düzeyde kavramış olan, altmışlı ve yetmişli yıllarda yapıt üretip de sanatın genel doğasının felsefi bir çözümlemesini yapmaya girişecek kapasiteye sahip olan az sayıda sanatçıdan biriydi. Açıkçası, o dönemde görece pek az filozof bunu yapmaya hazırdı çünkü filozofların pek azı böylesi baş döndürücü farklılıklar taşıyan böyle bir sanatın üretilebilmesi olasılığını tasavvur edebiliyordu. Sanatın doğasına ilişkin felsefi soru, daha çok, sanatçılar sınırları arka arkaya zorlayıp da bu sınırların geçit verdiğini keşfettiklerinde gene sanatın içinden çıkıyordu. Altmışların tipik sanatçılarının tümünde bu sınır duygusu çok güçlüydü; her biri felsefenin örtük tanımlarınca çizilmiş bu sınırların ortadan kalkması ise bize bugün içinde bulunduğumuz durumu miras bıraktı. Sırası gelmişken, böyle bir dünya, içinde yaşanması en kolay dünya değil ve bu da bugünün siyasal gerçekliğinin neden mümkün olduğunca çok sınır çizip belirlemek üzerine kurulduğunu açıklıyor. Hal böyleyken, örneğin sanatın özde resim ve heykel olduğu gibi salt yerel gerçekler üzerine temellenmeyen ciddi bir sanat felsefesinin bir olasılığa dönüşmesi de ancak 1960'larda gerçekleşti. Sanat hakkında felsefi açıdan düşünebilmek ancak her şeyin sanat olabileceğinin netlik kazanmasıyla mümkün oldu. Ancak o zaman gerçek bir genel sanat felsefesi olasılığı doğdu. Peki ya sanatın kendisi? Kosuth'un, savımızı desteklercesine, bizzat sanat eseri sayılabilecek makalesinin başlığını kullanarak ifade edersek, ya "Felsefeden Sonra Sanat"? Peki ya, "sanatın sonu" derken "kişinin felsefi özeleştiri düzeyine yükselişinden sonra"yı kastettiğim bağlamda,

18. Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", *Studio International* (Ekim 1969), ayrıca Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), s. 155-170.
19. G.W.F.Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Çev. T.M.Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), II.

sanatın sonundan sonra sanat? Ya sanat sayılma serbestisi tanınmış herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabildiği yerde, "Ben neden bir sanat yapıtıyım" sorusu?

İşte bu soruyla modernizmin tarihi sona erdi. Sona erdi çünkü resmi kendi arılığı içinde tanımlamak kadar biçim, yüzey, pigment ve benzeri öğelerle de ilgilenen modernizm fazla yerel ve materyalistti. Greenberg'ün tanımladığı biçimiyle modernist resim, ancak şu soruyu sorabilirdi: "Bende olup da diğer sanat türlerinde olamayacak olan nedir?" Heykel de kendine benzer türde bir soru sormaktaydı. Ne var ki bu bize sanatın ne olduğuna dair genel bir tablo sunmaz; yalnızca bazı sanatların, belki de tarihsel açıdan en önemli sanatların, özünde ne olduğunu anlatır. Peki Warhol'un *Brillo Kutusu* ya da Beuys'un bir kâğıt parçasına yapıştırılmış kare çikolata kopyaları hangi soruyu soruyor? Greenberg'ün yaptığı, belirli bir yerel soyutlama tarzını sanatın felsefi hakikati ile özdeşleştirmekti; felsefi hakikat ise bir kez keşfedildiğinde, ortaya çıkan sanatla olası her şekilde tutarlılık göstermek zorunda kalacaktı.

Benim bildiğim, sanat tarihinin içsel niyeti âdeta kendine dair felsefi bir anlayışa varmakmış gibi, yetmişlerde patlamaların dindiği ve sanat en katı dış kabukları kırmaya çalışıp da bu süreçte bizatihi bir patlama haline geldiği için sanat tarihinin son evrelerinin bir şekilde, değerlendirilmesi en güç dönemler olduğudur. Ama kabuk bir kez kırıldığında ve en azından özbilince dair fikre bir kez erişildiğinde, söz konusu tarih de sona erdirildi. Tarihin külfetinden azat edilmiş sanatçılar istedikleri amaç uğruna ya da hiçbir amaçları olmadan istedikleri biçimde sanat yapmakta özgürdü. Çağdaş sanatın ayırt edici özelliği budur ve modernizmin aksine çağdaş bir tarz diye bir şeyin olmayışı kimseyi şaşırtmamalıdır.

Bana kalırsa modernizm vaktinden önce son bulmadı. Zira, yetmişlerin sanat dünyası sanatın sınırlarını zorlamak ya da sanat tarihini genişletmek için değil de sanatı şu ya da bu kişisel veya siyasi ereğin hizmetine sokmak için harıl harıl çalışan sanatçılarla doluydu. Üstelik sanatçılar avangardın keşfedip de modernizmin bastırmak için elinden geleni yaptığı tüm o muhteşem olasılıkları sanatçının kullanımına sunan avangard tarihini de kapsayan tüm bir sanat tarihini miras almışlardı. Bana kalırsa yetmişlerin sanata başlıca katkısı uygunlaştırılmış imgenin ortaya çıkışı, yani yerleşik bir anlam ve kimliğe sahip imgelerin ele alınarak yepyeni bir anlam ve kimlikle sunulmasıdır. En sevdiğim örneklerden biri Kevin Roche'un New York'taki Jewish Museum'a [Musevi Müzesi] 1992 tarihli eklemesi. Eski Musevi

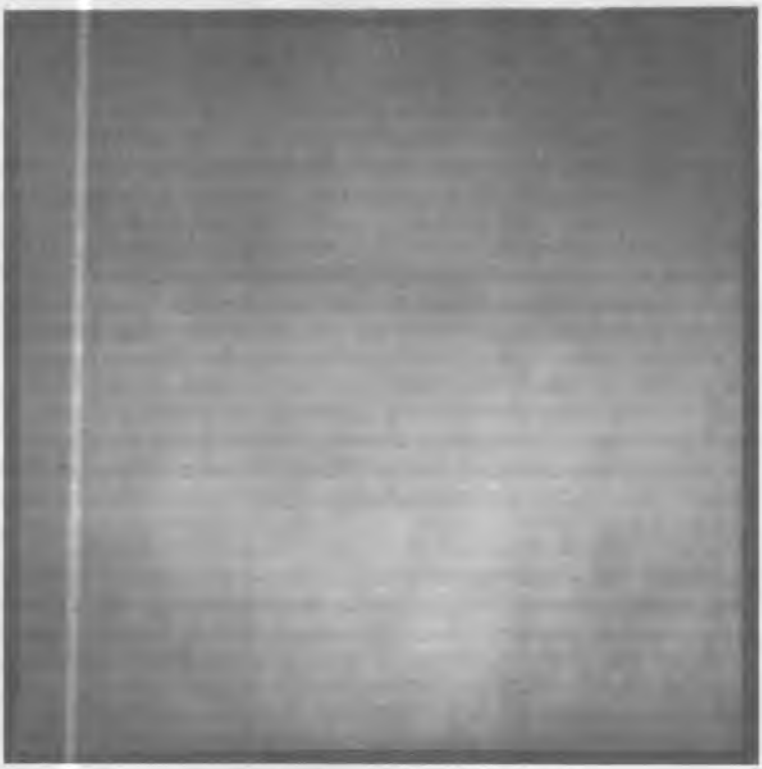
Müzesi Beşinci Cadde'deki, Yaldızlı Çağ'a görkemli göndermeler yapan Warburg Konağı'ndan ibaretti. Kevin Roche dâhiyane bir fikirle eski Musevi Müzesi'nin bir taklidini yapmaya karar verdi; arada en ufak bir fark bile göze çarpmıyordu. Ama yeni yapı tam anlamıyla postmodern çağa aitti: Postmodern bir mimar Maniyerist bir şatoya benzeyen bir yapı tasarlayabilirdi. Bu bir mimari çözümdü ve büyük olasılıkla mütevelli heyetinin geçmiş özlemiyle yanıp tutuşan en muhafazakâr üyesini de en avangard, en çağdaş üyeyi de hoşnut etmişti, tabii apayrı nedenlerden ötürü.

Bu sanatsal olasılıklar altmışlı yılların, sanatın kendine dair kavrayışına geniş çaplı felsefi katkılarının farkına varılıp uygulamaya geçirilmesinden başka bir şey değildir: Sanat statüsünde olma iddiasında bulunmayan salt gerçek şeyler gibi görünen sanat yapıtları düşlenebilir ve hatta üretilebilir; zira bunların ikincisi sanat yapıtları sahip olabilecekleri belirli görsel nitelikler üzerinden tanımlayamayacağımızı icap ettirir. Sanat yapıtlarının nasıl görünmesi gerektiği konusunda *apriori* bir sınırlama yoktur, herhangi bir şey gibi görünebilirler. Sırf bu bile modernist gündeme bir nokta koymuş ama aynı zamanda sanat dünyasının başlıca kurumunu, yani güzel sanatlar müzesini de yerle bir etmiştir. Birinci kuşak büyük Amerikan müzeleri muhteşem bir görsel güzelliğe sahip hazineler barındırdıklarını ve ziyaretçilerin *tresorium*'a giriş sebebinin tinsel hakikatin huzurunda bulunmak olduğunu farz ediyorlardı; görsel anlamda güzel olan her şey bu hakikatin eğretilemesiydi. Modern Sanat Müzesi'nin kusursuz bir örnek teşkil ettiği ikinci kuşak ise sanat yapıtının biçimci bir çerçevede tanımlanması ve belirli bir anlatının perspektifinden takdir edilmesi gerektiğini varsayıyordu. Söz konusu anlatı Greenberg'ün geliştirdiğinden pek de farklı değildi: Ziyaretçinin, üzerinde odaklanarak sanat tarihini takdir etmeyi ve tarihsel sırayı bir arada öğreneceği çizgisel ve ilerlemeci bir tarih. Dikkat tümüyle yapıtların sunduğu biçimsel-görsel merak unsurları üzerine odaklanmalıydı. Tablo çerçeveleri bile dikkat dağıtıcı bir unsur ya da modernizmin artık aştığı, yanılsamalarla dolu bir gündeme verilen bir taviz sayılarak devre dışı bırakılıyordu. Tablolar düş sahnelerine açılan pencereler değildi artık. Yapan kişiler onları birer pencere olarak tahayyül etmiş olsa bile başlı başına birer nesne sayılmayı hak ediyorlardı. Yeri gelmişken, böyle bir deneyim ışığında sürrealizmin neden bastırılmak durumunda olduğunu anlamak güç değildir: Sürrealizm, yersiz bir yanılsamacılığa dayanması bir yana, fazlasıyla dikkat dağıtıcı kaçacaktı. Yapıtlar kendileri dışında her şeyin çıkarıp boşaltıldığı müze koridorlarında bol bol yer buluyordu.

Her koşulda, sanatın felsefi açıdan rüştünü ispatlamasıyla birlikte, aynı güzellik gibi sanatın özü ile pek ilgisi olmadığı düşünülen görsellik de bir kenara itilir. Sanatın varolması için bakılacak bir nesne bile olması gerekmemektedir artık; şayet bir müze koridorunda nesneler mevcutsa, bunlar herhangi bir şeye benzeyebilir. Köklü müzelere yönelik üç saldırı bu bağlamda incelenmeye değer. Kirk Varnedoe ve Adam Gopnick 1990 tarihli "High and Low" sergisiyle pop'un Modern Sanat Müzesi'nin koridorlarına girmesine müsaade ettiklerinde eleştirmenler ortalığı velveleye verdi. Thomas Krens büyük bir kısmı kavramsal yapıtlardan oluşan, bir kısmı da nesne biçiminde varolmayan Panza Koleksiyonu'nun bir bölümünü satın almak için bir Kandinsky ve bir Chagall sattığında gene bir velvele koptu. 1993'te Whitney Müzesi sanatın sonunun ardından sanat dünyasının izlediği yolun tipik örneği olan yapıtlardan oluşan bir bienal düzenlediğinde, korkarım ki benim de payımın bulunduğu eleştiri bombardımanının Bienal polemikleri tarihinde eşi görülmemişti. Sanat, her ne olursa olsun öncelikle bakılmayı gerektiren bir şey değil artık. Dik dik bakılmayı belki ama öncelikle bakılmayı değil. Bu durumda tarih sonrası bir müze nedir ya da ne yapması gerekir?

Ele aldığımız sanat türüne ve onunla kurduğumuz ilişkinin güzellik, biçim ya da benim tabirimle "angajman"dan hangisi ile tanımlandığına bağlı olarak en az üç modelin bulunduğu açıktır. Çağdaş sanat niyet ve farkındalık bakımından tek bir boyut üzerinden anlaşılamayacak kadar çoğulcudur. Hatta şöyle bir sav bile geliştirilebilir: Çağdaş sanat, müzenin getirdiği sınırlamalarla bağdaşmayan yapıtlardan, tümüyle farklı bir küratör kuşağı gerektirecek kadar üretmiştir. Bu yeni küratör kuşağı ise, müzeyi bir güzellik *tresorium*'u ya da tinsel formun kutsal sığınağı olarak kullanmak için bir neden görmeyen kişilerin yaşamlarıyla sanatı bağlayabilme adına, müzeye özgü yapıları tümden pas geçecek olan kuşaktır. Müze, bu tür bir sanatı dahil edebilmek için kendisini diğer iki kipi üzerinden tanımlayan yapı ve kuramların büyük bölümünden feragat etmek zorundadır.

Ne var ki müze er ya da geç sanatın sonuyla ve sanatın sonundan sonraki sanatla ilgilenmek zorunda kalacak olan altyapının yalnızca bir parçasıdır. Sanatçı, galeri, sanat tarihi pratikleri ve felsefi estetik disiplini şu ya da bu şekilde geri adım atıp değişmek, belki de şu ana dek oldukları şeyden bambaşka bir şeye dönüşmek zorundadır. İleriki bölümlerde öykünün felsefe tarafının yalnıza bir kısmını aktarmayı umabilirim. Kurumsal öykü ise bizatihi tarihte neler olacağını beklemek zorunda.



Ad Reinhardt, *Black Painting* [Siyah Tablo] (1962). Tual üzerine yağlıboya. 152.4 cm x 152.4 cm. Fotoğraf: Ellen Page Wilson. Pacewildenstein'ın izniyle yayınlammıştır.

II

SANATIN SONUNDAN OTUZ YIL SONRA

Görsel sanatların durumunu bir tür tarihsel perspektife oturtmaya çabalayan bir makale yayımlamamın ardından, söz konusu makalenin yayımlandığı 1984 yılının, tarihsel öngörünün karanlık sularına dalmaya cesaret eden birini duraklatacak simgesel bir anlam barındırdığını fark etmem için koskoca bir on yıl geçmesi gerekti. Makalemin başlığı, biraz da kışkırtıcı bir biçimde, "Sanatın Sonu"ydu; sanatsal faaliyetlerde o ve ondan sonraki yıllarda gerçekleşen benzersiz yükselişe aşina birine inanılmaz gelebilecekse de sanatın tarihsel gelişiminde belirli bir kapanışın gerçekleşmiş, Batı'da muhtemelen altı yüzyıl sürmüş olan çarpıcı bir yaratıcılık çağının sona ermiş olduğunu ve o andan itibaren nasıl bir sanat üretilirse üretilirsin, ayırt edici özelliğinin *tarih sonrası* olarak adlandırmaya hazır olduğum bir nitelik

olacağını duyurmaya hakikaten niyetliydim. Sanatçıların paradigma niteliğindeki sanatçı yaşam öykülerinin gerektirdiği tanınmamışlık, yoksulluk ve çile dönemlerinden geçmesinin artık hiç de gerekmediği, bunun yerine California Sanat Enstitüsü ve Yale gibi sanat okullarından yeni mezun olmuş sanatçıların anında tanınma ve maddi mutluluk beklediği, gitgide kazançlı hale gelen bir sanat dünyası tablosu karşısında, *benim* iddiam Vahiy Kitabı'nın dünyanın içkin sonuna dair esinlediği aciliyet içeren tahminler kadar gerçeklikten kopmuş görünüyordu muhakkak. 1980'ler ortasının, –o dönemde birtakım gönülsüz ama tümüyle de yanlış diyemeyeceğimiz eleştirmenlerin, Hollandalıların karakteristik eli sıkılığını ve ihtiyatını bir spekülasyon hummasıyla silip süpüren lale çılgınlığına benzettiği– kabına sığmayan, hatta hummalı sanat dünyasının aksine, 1990'lar ortasının sanat dünyası acıklı ve hizaya sokulmuş bir manzara sunuyor. Prenslere yaraşır malikâneler ile lüks restoranlardan müteşekkil bir yaşam tarzını dört gözle bekleyen sanatçılar, gerçekten de çok uzun sürebilecek bir kuraklık döneminin üstesinden gelebilmek için kendilerine birer öğretmenlik pozisyonu bulmaya uğraşıyor.

Piyasa piyasadır, arz ve taleple güdümlenir ama talepler kendilerine özgü ve geçici nitelikte belirleyici faktörlere tabidir ve 1980'lerde sanat yapıtı edinmeye yönelik açlığı açıklayan, geçici nitelikteki belirleyici faktör bileşkesinin bir daha asla o on yıldaki haliyle şekillenmeyeceği yani çok sayıda bireyi sanat yapıtı sahipliğini anlamlı bir yaşam tarzı vizyonunun gereği olarak düşünmeye yönlendirmeyeceği düşünülemez değildir. Bilebildiğimiz kadarıyla, XVII. yüzyıl Hollanda'sında lale soğanının fiyatını rasyonel beklentilerin ötesine itecek şekilde bir araya gelen faktörler bir daha asla aynı biçimde bir araya gelmedi. Hiç kuşkusuz lalenin bir piyasası olmaya devam etti, laleler bahçıvanların gözünde değer kazanıp yitirdikçe bu piyasa da dalgalanmalar geçirdi; bu yüzden, sanatın da daima bir piyasası olacağını, beğeni ve moda tarihi öğrencilerinin aşina olduğu türden bireysel şöhret yükselişleri ve düşüşleri yaşanacağını varsaymak için yeterli sebep mevcuttur. Sanat koleksiyonculuğunun tarihi bahçeciliğinki kadar geriye uzanmıyor olabilir ama büyük olasılıkla koleksiyonculuk da insan ruhuna bahçecilik kadar derinden işlemiştir; neticede çiftçilikten değil bir sanat biçimi olarak bahçecilikten söz ediyorum. Ne ki 1980'lerin sanat piyasasının bir daha asla oluşmaması olasılık dahilindedir ve dönemin sanatçı ile galericilerinin beklentileri bir daha asla makul görünmeyebilir. Farklı bir nedenler kümesi dışarıdan bakıldığında benzer bir piyasa oluştu-

rabilir hiç kuşkusuz ama benim vurgulamak istediğim, piyasa mefhumunun gereği olan doğal yükseliş ve düşüş döngülerinin aksine böylesi bir olayın önceden tahmininin tümüyle olanaksız oluşudur; tıpkı bir meteorun güneş sistemini oluşturan gezegenlerin düzenli yörüngelerinin arasına bir anda girivermesi gibi.

Buna karşın, sanatın sonu tezinin piyasalarla ya da 1980'lerin hızlı sanat piyasasının ortaya çıkışının örneklediği türden tarihsel bir kaosla en ufak bir ilgisi yok. Her ne kadar yanlış bir yorumla tezimin onayı sayılabilecekse de söz konusu piyasanın bu on yılda sonlanmasının nasıl tezimle bir ilgisi yoksa, 80'lerin atak piyasası ile tezim arasındaki akortsuzluk için de aynısı geçerlidir. Öyleyse, tezimi onaylayacak ya da çürütecek olan ne? Bu soru 1984'ün dünya tarihindeki simgesel önemine dönmemi gerektiriyor.

Dünya tarihinin vakayinameleri ve diğer kayıtları 1984'te ne yaşandığını kaydetmiş olursa olsun, o yılın açık arayla en önemli olayı dağın fare doğurması türünden bir şeydi: Tıpkı M.S. 1000 yılının en önemli olayının, vizyonerler Vahiyler Kitabı'nın aksini garantilediğini düşünse de dünyanın sona ermeyişi olduğu gibi. 1984 yılında *olmayan*, dünya siyasetinde George Orwell'in *1984* adlı romanında kaçınılmazlıkla öngördüğü türden bir durumun gelişmemesiydi. Gerçekten de 1984 yılı *1984*'ün öngördüğünden o kadar farklıydı ki insan, bir on yıl sonra, merak etmeden duramıyor: Sanatın sonuna ilişkin bir öngörü, ortaya atılmasından bir on yıl sonra deneyimlediğimiz haliyle tarihsel gerçeklik karşısında nasıl görünüyor? Sanata ilişkin üretim ve talep eğrilerinin durulması bu teze karşı çıkmıyorsa, çıkan nedir? Orwell, hükümetlerin özel işlere birtakım açıktan müdahalelerine istinaden romanının okurlarının hiç güçlük çekmeden kullanabildikleri yeni bir benzetme soktu dile: "1984 gibi." Ama o yıl gelinceye dek, söz konusu benzetme "*1984* gibi" biçiminde yeniden ifadelendirilmek zorunda kalınacaktı. Bu tıpkı tarihin kendinden ziyade romandaki temsili gibi bir şeydir; ikisi arasındaki çelişki ise romanın öngörüsünün dünya tarihinin siyasi dokusuna, totaliteryan bir geleceğin soğuk, insansılığını yitirmiş dehşetinin hiçbir şeyin engelleyemeyeceği, durduramayacağı bir yazgı gibi görünmesine neden olacak denli işlemiş olduğu 1948 (1984'ün son iki rakamı yer değiştirmiş hali) yılında Orwell'i hayrete düşürürdü muhakkak. Duvarların yıkılacağı ve Avrupa siyasetinin 1948 yılında kurmacada bile hayal edilemeyecek bir istikamete yöneleceği 1989 yılının siyasi gerçekliği, 1984 yılının dünyasında henüz fark edilebilir olmanın uza-

ğındaydı; yine de bizatihi bu dünya daha kolay, daha az tehditkâr bir yerdi. Nükleer denemelerin, hasmane süper güçlerden biri bir diğerinin tehdit olarak algıladığı bir şey yaptığında sinyaller göndermekte kullanılan ürkütücü dili, yerini izlenimci ve izlenimcilik sonrası tabloların değiş tokuş edildiği sergilerin bir o kadar sembolik diline bırakmıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, ulusal hazinelerin resmi olarak sergilenmesi herkesçe kabul gören bir jestti; uluslar düşmanlıkların sona erdiğini ve birbirlerine o paha biçilemez nesneleri çekinmeden teslim edebilecek kadar güvendiklerini bu şekilde ifade ediyordu. Belirli bir tablo çeşidinden hem daha kolay kırılabilir hem daha değerli bir nesne düşünmek güçtür: Van Gogh'un *Irises* [Zambaklar] adlı tablosunun 1987 yılında 53.9 milyon dolara satılması, değerli tuallerin kısa süre önce bunlar: zorla alıp rehin tutacak ellere teslim edilmesindeki güven imasını vurgular. (Parantez içinde, bir ulusun bir diğerinin ellerine teslim edeceği ulusal bir hazinesi bulunmasa bile, sergilerin jest niteliğinin öneminden bir şey yitirmediğini belirtmek istiyorum: Bugün dünyadaki uluslar topluluğunun parçası olma arzusu, bienallere sponsor olunarak kanıtlanmaktadır. Güney Afrika'da apartheid* son bulduğu anda Johannesburg bu türden ilk sergisini duyurdu ve dünya devletlerini, ahlâken kabul edilebilirliğini teslim etmek üzere sergilerin sponsoru olmaya çağırdı.[1]) 1986 yılında Ulusal Müzemizden kırk adet izlenimci ve izlenimcilik sonrası yapıt o zamanın Sovyetler Birliği'nde turneye çıktı ve yine aynı yıl, insanın Sovyetler Birliği'nin dışında görmeyi ümit edemeyeceği, benzer kalitede yapıtlar belli başlı Amerikan müzelerinde estetik birer elçi olarak hizmet verdi. Orwell'in Büyük Birader'i giderek siyasi bir olasılık olmaktan çıkıyor ve daha çok 1948 yılında tarihsel bir kaçınılmazlık olarak görünen bir durumdan esinlenen kurmaca bir varlık halini alıyordu. Orwell'in kurgusal öngörüsü, ortaya atıldığı 1948 yılında, tarihsel gerçeğe benim sanat-tarihsel öngörümün 1984 yılında göründüğünden çok daha yakın görünüyordu; *1984* ise o zamana gelindiğinde tarih tarafından kati surette yanlışlanmıştı. Bunun aksine, 1994 yılında çökmüş bir sanat dünyasının koşulları sanatın sonuna ilişkin bir tezi gayet destekler görünüyordu; ama açıklamaya çalıştığım gibi, bu

* Apartheid: Güney Afrika'da 1994'e dek yürürlükte kalan ve beyaz olmayanlara karşı ayrımcılık yapan politik tutuma verilen ad. Uluslararası terminolojide "ırkçı politika"yı tanımlamak için kullanılır. (y.h.n.)

1. Güney Afrika ilk kez 1995 yılında, ilk Venedik Bienali'nin yüzüncü yılında bienal sponsoru oldu. Ama tiksindirici siyasi sistemini benimsemesinden sonra ilk olarak 1993 Vededik Bienali'ne davet edilmişti. Sergi daveti almak, ulusal ahlâk kodunda bienal sponsoru olmakla aynı anlamı taşır.

çöküş nedensel olarak sanatın sonunu açıklayan şeyden bağımsızdır ve aynı çökmüş piyasanın gürbüz bir sanatsal üretim dönemiyle uyumlu olması düşünülebilir bir şeydir.

Her koşulda, benim düşündüğüm haliyle sanatın sonu 1980'ler piyasasının tasavvur edilebileceği günlerin çok öncesinde geldi. "Sanatın Sonu"nu yayımlayışımdan tam yirmi yıl önce geldi sanatın sonu. Bu, yıkılan duvarların Batı'da komünizmin sona erişine damgasını vurması gibi dramatik bir olay değildi. Herhangi bir durumu müjdeleyen ya da sonlandıran pek çok olay gibi, o dönemi yaşayanların gözünde büyük oranda görünmezdi. 1964 yılında *The New York Times*'da bir baş sayfa yazısı ya da akşam haberlerinde "şu anda alınan bir habere göre" diye bir uyarı falan yoktu. Ben bizatihi olayların farkına varmıştım elbette; ama söylediğim gibi, 1984 yılına dek bunlar sanatın sonunu imliyormuş gibi algılamadım. Tarihsel algıda bu hep böyledir. Olayların gerçekten önemli betimlemeleri çoklukla, hatta tipik olarak, o olayların cereyan ettiğini görenler için mevcut değildir. Petrarca'nın, elinde Aziz Augustinus'un bir nüshasıyla Ventoux Dağı'na çıktığını bilenlerden kim, bu olay ile Rönesans'ın başlamış olduğunu bilebilirdi ki? Warhol'un işlerini görmek için Manhattan'ın doğusundaki 74. Cadde'deki Stable Gallery'yi ziyaret edenler arasından kim sanatın sona ermiş olduğunu bilebilirdi ki?[2] *Brillo Kutuları*'nı ve pop art'ın simgelediği her şeyi küçümseyen birileri bunu eleştirel bir yargı olarak telaffuz etmiş olabilir. Ama sanatın sonu asla eleştirel bir yargı olarak öne sürülmemişti; nesnel bir tarihsel yargıydı. Anlatısal bir çerçevede anlamlandırılmış tarihsel temsili neredeyse tanımlayan birtakım başlangıç ve sonlardan müteşekkil yapıyı, geriye dönük olarak bile uygulamak zordur. Kübizm Picasso'nun *Le demoiselles d'Avignon*'u [Avignon'lu Genç Kızlar] ile mi başladı? Yoksa Alain Bois'nin *Painting as Model* [Model Olarak Resim] adlı kitabında iddia ettiği gibi, 1912 yılında küçük, kâğıttan gitar heykeliyle mi?[3] 1960'ların sonunda, soyut dışavurumculuğun 1962'de sona erdiği söyleniyordu ama onun sona erdiği söylenen 1962'de kimse buna inanıyor muydu? Kübizm ve soyut dışavurumculuk birer akımdı kuşkusuz; Rönesans ise bir dönemdi. Bu

2. Bu tür betimlemelere *anlatı cümlesi* diyorum; bunlar bir olayı, çağdaşlarının bilemeyeceği daha sonraki bir olaya gönderme yaparak betimleyen cümlelerdir. Anlatı cümlelerine örnekler ve bunların çözümlemeleri *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965) adlı kitabımda bulunabilir.

3. "Bu yüzyılın sanatındaki ana kopuş gerçekten de kübizmden geldiyse, bu kopuşun nedeni büyük olasılıkla *Avignonlu Genç Kızlar* ya da analitik kübizm değil Grebo maskesi ile *Gitar* arasındaki çarpışmaydı" (Yves-Alain Bois, *Painting as Model* [Cambridge: MIT Press, 1990], s. 79).

tür zamansal varlıkların her ikisi söz konusu olduğunda da bunların birer sonu olduğunu söylemek en azından bir anlam ifade eder. Öte yandan benim iddiam aslında *sanat* hakkında. Ama bu, benim de sanatın kendisi hakkında, bir pratikten çok belli zamansal sınırları bulunan bir akım, hatta bir dönemmiş gibi düşündüğüm anlamına geliyor. Bu, hiç kuşkusuz, epey uzun bir akım ya da dönemdir; ne ki insan faaliyetleriyle bunca evrensel bir biçimde bütünleşmiş olmalarından dolayı bazen haklarında tarihsel düşünmeyi unuttuğumuz ama bunu bir kez yaptığımızda şu ya da bu sona vardıklarını tahayyül edebileceğimiz, bilim ve felsefe gibi çok sayıda tarihsel olarak sürekli dönem veya akım vardır. Bilim ya da felsefenin sona ermesi ille de insanların felsefe ya da bilim üretmeyi bırakmasını gerektirmez. Ne de olsa, bunlar *başlangıçlara* ermiştir. Hans Belting'in büyük metni *Likeness and Presence: The Image before the Era of Art*'ın [Sanat ve Mevcudiyet: Sanat Çağından Önce İmge] alt başlığına bakalım. "Sanat Çağı" Belting'e göre M.S. 1400 civarında başladı; bu dönemden önceki yapıtlar "sanat" olmasına sanattır ama bu biçimde tasavvur edilmiyor, sanat kavramı da dünyaya gelmelerinde hiçbir rol oynamıyordu. Belting M.S. (yaklaşık) 1400 tarihine dek imgelerin kutsal sayıldığını ama estetik açıdan takdir edilmediklerini savunmuş ve bunun ardından estetiği bariz bir biçimde sanatın tarihsel anlamının içine kalıcı olarak yerleştirmiştir. İleriki bölümlerden birinde, XVIII. yüzyılda zirveye vuran estetik kaygıların "sanatın sonundan sonraki sanat" tabir edeceğim, yani 1960'ların sonundan itibaren üretilmeye başlanan sanat üzerinde hiçbir özsel geçerliliği olmadığını savunacağım. Sanatın "Sanat Çağı"nın hem öncesinde hem sonrasında mevcut oluşu sanat ile estetik arasındaki bağlantının sanatın özünün gereği değil tarihsel bir rastlantısallık olduğunu gösterir.[4] Ama öykümde çok ilerilere sıçrıyorum.

Bu sorunları 1984 yılından benim için son derece önemli ama dünya tarihi için bir o kadar önemsiz bir diğer olay ile bağlamak istiyorum. O yılın ekim ayında yaşamım profesyonel felsefeden doksan derecelik bir sapma gösterdi; *The Nation*'a sanat eleştirisi yazmaya başladım. Bu, kendim için öngörebileceğim herhangi bir yoldan öyle keskin bir biçimde ayrılıyordu ki sanat eleştirmeni olmak gibi bir niyetin sonucu

4. *Transfiguration of The Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981) adlı kitabımın dördüncü bölümünde ve *The Philosophical Disenfanchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986) adlı kitabımın ikinci bölümünde bunu felsefi açıdan ispatlamaya çalıştım.

olamazdı. Neredeyse yüzde yüz rastlantının hâkim olduğu bir dönemdi ama bu mesleğe bir kez başladığımda karakterimin derinlerinde bir yerde bir itkiye yanıt verdiğini keşfettim; o kadar derinlerinde ki rastlantı araya girmeseydi, sanırım asla yüzeye vurmazdı. Bilebildiğim kadarıyla, "Sanatın Sonu"nu yayımlamam ile sanat eleştirmeni olmam arasında, birer olay olarak ciddi bir nedensel bağlantı yoktu; ama başka türden bağlantılar var. İlkin, sanatın sonunu ilan edip ardından sanat eleştirisinde bir kariyere adım atmanın nasıl mümkün olduğu sorusu soruldu: Tarihsel iddia doğru ise pratik de konu fakirliği nedeniyle kısa zamanda olanaksız hale gelecekti sanki. Ama ben hiçbir anlamda, *sanat yapmanın bırakılacağı* iddiasında bulunmamıştım elbette! Sanatın sonundan bu yana, tabii bu gerçekten sanatın sonuysa, çok büyük miktarda sanat üretildi; tıpkı Hans Belting'in tarihsel vizyonunda, sanat çağından önce çok büyük miktarda sanat üretilmiş olduğu gibi. Dolayısıyla, tezimin ampirik olarak çürütülmesine ilişkin soru, sanatın üretilmeye devam ettiği gerçeğine yaslanamaz; olsa olsa bunun ne tür bir sanat olduğu sorusuna ve ardından da bu soruşturmada bir zamanlar ustam olarak gördüğüm filozoftan, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'den ödünç alınacak bir terimle ifade etmek gerekirse, bu sanatın içinde üretilmiş olduğu *tin* hakkında ne söylenebileceği sorusuna yaslanabilir. Her koşulda, sanatın sona erdiği savı, sanatın mevcudiyetini sürdürüyor olması gerektiği savı ve dolayısıyla da eleştirmen olarak hakkında yazı yazacak bol miktarda sanat olacağı savıyla tutarlıydı.[5] Ne ki uygulaması meşru bir zemine oturacak olan eleştiri türü, benimkinden başka tarih anlayışlarının, örneğin belirli sanat biçimlerini tarihin dayatması olarak tanımlayan tarih anlayışlarının yetkilendirdiği eleştiri türlerinden farklı olmalıydı. Söz konusu anlayışlar, tarihin anlamının derinden bağlı olduğu varsayılan, tabiri caizse, seçilmiş bir halka ya da tarihsel yazgının taşıyıcısı olmaya yazgılı proletarya gibi belirli bir sınıfa tekabül eder ve bununla kıyaslandığında, hiçbir diğer sınıf ya da halk, yahut sanat, herhangi bir nihai tarihsel anlama sahip değildir. Bugün hiç kuşkusuz başına çok dert açacak bir pasajda Hegel Afrika'dan "Dünya-tarihsel bir bölge değildir... Aslında Afrika ile anladığımız şey, Tarihsiz, açınmamış, henüz doğal tine kısıtlı bir tindir?"[6] *biçiminde*

5. Hiç kuşkusuz sanatın sonundan önce düzenlenmiş çok sayıda sanat sergisi vardır.

* Aziz Yardımlı çevirisidir. G.W.F.Hegel, *Tarih Felsefesi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2006. (ç.n.)

6. G.W.F. Hegel, *The Philosophy of History*, Çev. J.Sibree (New York: Wiley Book Co., 1944), s. 99.

söz eder. Keza bir o kadar kapsayıcı biçimde Sibirya'yı da "tarihin sınır çizgisinin dışında" diyerek bir kenara atar. Onun tarih vizyonu, dünyanın ancak belirli bölgelerinin, onların da ancak belirli anlarda gerçek anlamıyla "dünya-tarihsel" olmasını; böylece dünyanın başka bölgelerinin ya da başka anlarda aynı bölgenin tarihsel anlamda cereyan edenlerin gerçekte parçası olmamasını icap ettiriyordu. Bundan bahsetmemin nedeni, kendi sanat tarihi anlayışım ile karşıtlığını belirlemek istediğim anlayışların da keza, yalnızca belirli sanat türlerini tarihsel anlamda önemli görüp geri kalanları da mevcut anda tam anlamıyla "dünya-tarihsel" değil diye tanımlayarak gerçekten ele almaya değmez saymasıdır. Bu tür sanat, örneğin ilkel sanat, halk sanatı, zanaat, tam da Hegel'in sözleriyle "tarihin sınır çizgisinin dışında" kalmasından ötürü, tarafgirlerin karakteristik olarak söylediği gibi gerçekten sanat değildir.

Bu tür kuramlar modernist dönemde özellikle öne çıkmış ve belirli bir eleştiri biçimi tanımlamışlardır; ben de onun karşısında kendiminkini bir an önce tanımlamak istiyorum. 1993 yılında Maleviç, Matyuşin'e, "Resim için tek anlamlı istikamet Kübo-fütürizm"[7] diyerek güvence vermişti. 1922'de Berlin dadaistleri Tatlin'in *Maschinekunst*'u* dışında tüm sanatın sonunu kutladılar. Aynı yıl Moskova'daki sanatçılar gerek soyut gerek figüratif şövale resminin tarihsel olarak aşılmış bir topluma ait olduğunu duyurdular. Piet Mondrian 1937'de, "Hakiki sanat hakiki hayat gibi *tek bir yol* izler" diye yazdı.[8] Mondrian kendisinin sanatta olduğu gibi hayatta da, sanatta öyle olduğu için hayatta da o yolda olduğunu düşünüyordu. Diğer sanatçıların, yaptıkları sanat yanlış bir rota izliyorsa sahte bir hayat sürdüğüne inanıyordu. Clement Greenberg "soyut sanat için tarihsel bir özür" olarak nitelendirdiği "Toward a Newer Laocoön" adlı denemesinde "[soyut sanat yapma] zorunluluğu tarihten gelir" iddiasında ve sanatçının "mevcut anda ancak hırslarını terk edip yavan geçmişe dönerek kaçabileceği bir mengenede" tutulduğunda ısrarlıydı. Bu metnin yayımlandığı yıl olan 1940'ta, sanat için tek "hakiki yol" soyutlamaydı. Bu, modernist ama tümüyle soyutlamacı olmayan sanatçılar için bile geçerliydi: "Gelişme mantığı öylesine çetin bir mantıktı ki sonunda onların işleri de soyut

7. Maleviç (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), s. 8.
* (Alm.) Maschinekunst: Makine sanatı. (ç.n.)
8. Piet Mondrian, "Essayi, 1937", *Modern Arts Criticism* (Detroit: Gale Research Inc., 1994), 137.



I.Uluslararası Dada Sergisi, Berlin 1921, enstalasyon fotoğrafı. Fotoğraf: John Blazejewski.

sanat yolunda bir diğer adım inşa etmiş oldu."[9] 1962'de Ad Reinhardt "Sanat hakkında söylenecek tek şey onun tek bir şey olduğudur" yazıyordu. "Elli yıllık soyut sanattan oluşan bu tek bir nesne, sanat olarak sanatı sunacaktır, başka hiçbir şey olarak değil... Onu daha saf ve daha boş, daha mutlak ve daha kendine özel kılacaktır."[10] "Yalnızca bir sanat vardır" sözünü tekrar tekrar yazdı Reinhardt; *kendi* tablolarının, siyah, mat, kare tablolarının sanat özde ne ise o olduğuna şiddetle inanıyordu.

Sanatın son bulduğunu iddia etmek bu tür eleştirinin artık meşru olmadığı anlamına gelir. Artık hiçbir sanat bir diğer sanat karşısında tarihsel olarak dayatılmamaktadır; hiçbir şey bir diğer şeyden tarihsel olarak özellikle daha yanlış değildir. Bu nedenle, sanatın son bulduğu inancı, en hafifinden, hangi eleştirmen türünden olamayacağımızı belirtir, tabii eleştirmen olacaksak: Artık, tüm diğer şeylerin sınır çizgisinin dışında kalmasından ötürü tarihsel olarak dayatılmış hiçbir sanat biçimi olamaz. Diğer yandan, böyle bir eleştirmen olmak az önce dile getirdiğim türden tüm sanat tarihi anlatılarının şu andan itibaren

9. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, I: 37.
10. *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Der. Barbara Rose (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1991), s. 53.

yanlış olması gerektiği sonucunu doğurur. Bunların felsefi gerekçelerden ötürü yanlış olduğu söylenebilir ve bu da belirli bir yorumu gerektirir. Bu anlatıların her biri, yani Maleviç'inki, Mondrian'ınki, Reinhardt'ınki ve geri kalanlar, örtük birer manifestodur ve manifestolar da XX. yüzyılın başlıca sanatsal ürünleri arasındadır. Öncülleri XIX. yüzyılla ve özellikle de Pre-Rafaelitler ve Nazarenler* ile bağlantılıdır. Şahsen tanıdığım bir tarihçi, Phyllis Freeman araştırma konusu olarak manifestoyu seçmiş ve yaklaşık beş yüz manifestoyu gün ışığına çıkarmıştır; bunların bir kısmı, örneğin sürrealist manifesto ve fütürist manifesto neredeyse geçerli kılmayı amaçladıkları yapıtlar kadar ünlüdür. Manifesto belirli bir tür akımı ve belirli bir tür üslubu tanımlar; şöyle ya da böyle, bunların tek önemli sanat türü olduğunu ilan eder. XX. yüzyılın bazı büyük akımlarının bariz birer manifestodan yoksun oluşu yalnızca bir rastlantıdır. Örneğin hem kübizm hem fovizm sanata yeni bir düzen getirmekle uğraşıyor; yandaşlarının, kendilerinin keşfettiklerini (ya da yeniden keşfettiklerini) varsaydıkları temel hakikati ya da düzeni gölgeleyen her şeyi iskartaya çıkarıyorlardı. Kübistlerin "rengi, duyguyu, duygulanımı ve resme izlenimciler tarafından sokulan her şeyi terk edişinin nedeni buydu" diye açıklamıştı Picasso Françoise Gilot'ya.[11] Bu akımların her biri sanata ilişkin bir felsefi hakikat algısıyla güdüleniyordu: Sanat özünde A'dır ve A dışındaki hiçbir şey sanat değildir ya da özünde sanat değildir. Dolayısıyla, bu akımların her biri kendi sanatını yitirilmiş ya da belli belirsiz kabul edilmiş bir hakikatin canlanması, ifşaatı ya da gün ışığına çıkarılması olarak görüyordu. Her biri tarihin anlamını hakiki sanatı içeren bir son durum üzerinden tanımlayan bir tarih felsefesinden destek alıyordu. Özbilinç düzeyine çıkarıldığı anda, bu hakikat önemli olan tüm sanatlarda mevcudiyetini açığa vuracaktır: Greenberg bir noktada, "Bu dereceye dek, sanat değiştirilemez olarak kalır" yorumunu yapar.

Öyleyse karşımızda şöyle bir tablo var: Sanatta her yerde ve daima aynı olan bir tür tarih-aşırı öz vardır ama bu öz kendini yalnızca tarih vasıtasıyla açığa vurur. Bu kadarını akla uygun buluyorum. Akla uygun bulmadığım, bu özün ister monokrom ister soyut isterse başka bir şey olsun belirli bir sanatsal üslupla özdeşleştirilmesi ve tüm diğer üsluplaların sanatının yanlış olduğunun ima edilmesi. Bu, tüm sahte kılıklardan ya da "sanat olarak sanat"ın özüne ait olmayan tarihsel kazalardan

* Hıristiyan sanatının ruhaniliğini canlandırmak isteyen XVIII. yüzyıl Alman romantik ressamlar grubu. (ç.n.)

11. Françoise Gilot, Carleton Lake, *Life with Picasso* (New York: Avon Books, 1964), s. 69.

kurtulduğumuzda tüm sanatın özde aynı olduğu, mesela tüm sanatın özde soyut olduğu tarih dışı bir tarih okumasına yol açar. Bu durumda eleştiri de bu sahte kılıkların içine sızıp iddia edilen öze varmayı içerir. Ne yazık ki gündemdeki ifşayı kabullenemeyen her tür sanatı reddetmeyi de içermiştir. Hangi gerekçeyle olursa olsun Hegel, sanat, felsefe ve dinin Mutlak Tin'in üç anı, böylece özde birbirinin dönüşümü ya da özdeş bir motifin farklı akorlardaki modülasyonu olduğunu iddia etmişti. Modern dönemdeki sanat eleştirmenlerinin davranışı bunu tekinsizce teyit eder gibidir, zira bu eleştirmenlerin şerhi, tabiri caizse, bir *auto-da-fé*, yani iman yasası* halini almıştır; bu belki de "manifesto"nun, kurallara uymayanın heretikler gibi yok edilmesi imasını da içeren alternatif bir anlamıdır.** Heretikler tarihin gelişimine sekte vurur. Eleştiri pratiği bağlamında sonuç, çeşitli sanat akımları kendi manifestosunu yazmadığında onlar için manifesto yazmanın eleştirmenin görevi oluşudur. *Artforum, October, The New Criterion* gibi etki sahibi sanat dergilerinin çoğu, sanat dünyasını önemli olan sanat ile diğerleri biçiminde bölen, tefrika halinde basılmış bir dolu manifestodur. Dahası, manifesto yazarı eleştirmen inandığı bir sanatçıyı, (sözgelimi Twombly'yi) övmeyi bir diğerini (sözgelimi Motherwell'i) yermeden başaramaz genellikle. Modernizm, baştan sona Manifestolar Çağı'ydı. Manifestolara bağışık olmak ve tümüyle eleştirel bir pratiği gerektirmek, sanat tarihinin tarih sonrası anının gereğidir.

Bu noktada, bu şekilde anlamlandırılmış haliyle modernizmi daha geniş biçimde ele almam imkânsız: O, sanat tarihinin sanatın sonundan önceki son çağıdır, sanatçı ve düşünürlerin sanatın felsefi hakikatini netlikle tanımlamaya çabaladığı çağdır, bu ise sanatın doğasının bilindiğinin şu ya da bu şekilde peşinen kabul edildiği önceki sanat tarihinde tam anlamıyla hissedilmeyen bir sorun ve Thomas Kuhn'un bilim tarihini bir sisteme oturma yolundaki büyük çabasından bu yana paradigma olarak bilinen şeyin çökmesiyle zorunlu hale gelen bir faaliyettir. Görsel sanatların büyük geleneksel paradigması aslında mimesisin paradigması olagelmiş ve yüzyıllar boyunca sanatın kuramsal ereklerine hayran olunası bir biçimde hizmet vermişti. Bunun yanı sıra, modernizmin icap ettirdiğinden oldukça farklı bir eleştirel prati-

* Ortaçağda İspanyol ve Portekiz engizisyon mahkemelerinin verdiği ceza. En yaygın haliyle, halkın önünde ateşte yakılmayı çağrıştırır. İngilizce'ye Portekizce'deki alternatif kullanımı olan *auto-da-fé* girmiştir. (ç.n.)

** Manifesto sözcüğü Latince *manifestus*, yani "kanıt" sözcüğünden türemiştir. XVII. yüzyılda İtalya'da "halk önünde, geçmiş eylemleri açıklayan ve gelecektekilerin saikini bildiren beyanat" anlamında kullanılıyordu. (ç.n.)

ğin tanımını getirmişti; modernizm ise yeni bir paradigma bulup rakip paradigmaları yok etmek zorundaydı. Yeni paradigmanın gelecekteki sanata mimesisin geçmişteki sanata verdiğince yeterli bir hizmet sunacağı varsayılıyordu. Ellilerin başında Mark Rothko, David Hare'e akranlarının "bin yıl sürecek bir sanat üretmekte" olduğunu söyledi.[12] Bu görüşün aslında ne denli tarihsel olduğunu fark etmek önemlidir: Rothko bin yıl dayanacak, zamanın sınavına direnecek yapıtlar üretmekten değil; bin yıl boyunca, mimetik paradigmanın belirlediği uzunlukta bir dönem boyunca, sanatsal üretimi tanımlayacak bir *üsluptan* söz ediyordu. Picasso, Braque ile klasik sanatın kurallar listesinin yaptığı ama Picasso'ya göre izlenimcilerin bozduğu şeyi yapacak "yeni bir düzen getirmeye"[13] giriştiklerini işte bu ruhla anlattı Gilot'ya. Erken dönem kübizmin tablolarının anonim ve imzasız oldukları için de bariz biçimde birey-karşıtı oluşu, yeni düzenin evrensel doğasının işaretiydi. Bu özellikle uzun sürmedi elbette. XX. yüzyılın manifestolu akımları, fovizm örneğinde olduğu gibi birkaç yıllık, hatta yalnızca birkaç aylık bir ömre sahipti. Etkileri doğal olarak daha uzun sürüyordu, tıpkı soyut dışavurumculuğun bugün bile yandaş bulması gibi. Ama bugün hiç kimse bu akımı tarihin anlamı olarak kutlamaya hazırlanmış olmayacaktır!

Manifestolar Çağı'na ilişkin esas nokta, bir şeyin felsefe sayılabilmesi için gerekli çabaları sanatsal üretimin merkezine yerleştirmiş olmasıdır. Sanatı sanat olarak kabul etmek, ona serbesti tanıyan felsefeyi kabul etmek anlamına geliyordu; burada felsefenin kendisi sanatın hakikatine ilişkin şartlı bir tanım barındırıyor ve sıklıkla da sanat tarihinin, bu felsefi hakikatin keşfi olarak taraflı bir okumasını içeriyordu. Bu bağlamda, benim meseleye dair kendi kavrayışım bu kuramlar ile birçok ortaklık içeriyor. Ne ki bu kuramların içerimlediği eleştirel pratik benimkinden ister istemez farklıdır ve bu fark da onların birbirinden farkından ayrı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Kuramımın bu kuramlar ile ortak noktası, ilkin, felsefi bir sanat kuramına, daha iyi bir ifadeyle, sanatın doğasına dair doğru felsefi sorunun ne olduğuna ilişkin bir kurama dayanmasıdır. Ayrıca, benim kuramım da tarih hakkında felsefi açıdan doğru düşünmenin biçimine ilişkin sorunun, ancak tarih bu soruyu olanaklı kıldığında; yani sanatın felsefi doğası bizatihi sanat tarihinin içinden bir soru olarak yükseldiğinde olanaklı olduğunu düşünen bir sanat tarihi okumasına dayanmaktadır. *Fark* burada yatmaktadır; ne

12. James Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), s. 431.

13. Gilot, ake, *Life with Picasso*, s. 69.

ki bu noktada onu ancak şematik olarak ifade edebiliyorum: Benim düşünceme göre, sanatın sonu sanatın hakiki felsefi doğasına ilişkin bir farkındalığa erişilmesini içerir. Bu tastamam Hegelci bir düşüncedir ve Hegel'in bu düşünceyi bildirdiği pasaj da ünlüdür:

> Sanat, kendi en yüksek belirlenimi yönünden bizim için geçmiş bir şeydir. Sanat yapıtlarının artık bizde uyandırdığı salt dolaysız haz değil aynı zamanda yargı yeteneğidir zira (i) sanatın içeriğini ve (ii) sanat yapıtının sunum araçlarını ve her ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu entelektüel irdelememize tabi kılarız. Bu nedenle sanat felsefesi, günümüzde, bizatihi sanatın tam tatmin sağladığı çağlarda olduğundan çok daha fazla ihtiyaçtır. Sanat bizi entelektüel irdelemeye davet eder; bunu yaparkenki amacı ise yeniden sanat eseri yaratmak değil sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmektir.*[14]

"Günümüzde" sözcüğü, Hegel'in en sonuncusu 1928 yılında Berlin'de gerçekleşen muazzam güzel sanatlar seminerleri dönemine işaret eder. Bu, Hegel'in vargısına dair kendi yorumuma eriştiğim 1984 yılının öncesinde gerçekten de çok uzun zaman geçmiş demektir.

Müteakip sanat tarihi, Hegel'in öngörüsünü muhakkak yanlışlarmış gibi görünecektir elbette; az önce Manifestolar Çağı olarak adlandırdığım dönemde sanatsal farklılıklardaki çoğalmanın da gösterdiği gibi, o öngörüden sonra ne kadar çok ve farklı türde sanat üretildiğini düşünmek bile yeter. Öyleyse, benim öngörümün nerede durduğu sorunsalı göz önüne alındığında, Hegel'in irkiltici beyanının başına gelenin aynısının, benim neticede neredeyse Hegel'inkinin bir yinelemesi olan beyanımın da başına geleceğini varsaymak için birtakım gerekçeler yok mudur? Müteakip yüz elli yıl, tıpkı Hegel'in dönemini takip eden dönem gibi sanatsal faaliyetlerle dopdolu olursa, öngörümün nasıl bir statüsü olacak?

Pekâlâ, Hegel'in tezinin müteakip sanatsal faaliyetler aracılığıyla yanlışlanması pek çok şekilde ele alınabilir. Bunlardan biri, sanat tarihinin bir sonraki döneminin, sözgelimi 1824'ten 1964'e uzanan dönemin, ne denli farklı olduğunun ayırdına varmaktır. Bu dönem tam olarak özniteliklerini saptadığım aralığı, modernizmin Manifestolar Çağı olarak yorumladığım dönemini kapsıyordu. Ama her manifesto sanatı felsefi olarak tanımlama yolunda ayrı bir çaba güttüğüne göre, olanlar

---

* İlk cümlenin çevirisi, Ömer Naci Soykan'ın "Hegel Sisteminde Tarih Felsefesi: Betimleyici-Eleştirel Bir Giriş" makalesinden alınmıştır. Ömer Naci Soykan, "Hegel Sisteminde Tarih Felsefesi: Betimleyici-Eleştirel Bir Giriş", Felsefelogos, Sayı 9, 2000/1. (ç.n.)

14. Hegel, *Aesthetics*, II.

Hegel'in söylediğinden ne kadar farklıdır gerçekten? "Dolayımsız haz" sağlamak yerine bu sanatın neredeyse tümü, duyulara değil de Hegel'in burada yargı yetisi dediği şeye ve bu yüzden de sanatın ne olduğuna ilişkin felsefi inançlarımıza seslenmiyor mu? Öyleyse sanat dünyasının yapısı tamı tamına "yeniden sanat yaratmak" yerine *alenen sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek amacıyla sanat üretmek* amacını içeriyor değil midir? Filozofların icra ettiği haliyle sanat felsefesi düşünüldüğünde, Hegel'den sonraki dönem, Nietzsche ve Heidegger'i elbette dışarıda tutarak, eşi görülmedik derecede çoraktı. Heidegger ise 1950 tarihli "Origins of Artwork" [Sanat Eserinin Kökeni] adlı makalesinin son bölümünde, Hegel'in düşüncesine doğru veya yanlış demek için çok erken olduğunu savunuyordu:

> Hegel'in bu ifadelerde dile getirdiği yargıdan, Hegel'in estetik üzerine seminerlerini son kez verdiği 1828-1829 kışından bu yana... pek çok yeni sanat eserinin ve sanat akımının ortaya çıkışını gördüğümüzü belirterek kurtulamayız. Hegel bu olasılığı inkâr etme niyetinde değildi. Buna karşın soru hâlâ ortadadır: Sanat hâlâ tarihsel varoluşumuz için belirleyici olan hakikatin içinde vuku bulduğu özsel ve gerekli bir yol mudur, yoksa sanat artık bu özelliğini yitirmiş midir?[15]

Hegel'den sonraki sanat tarihi çoraktı belki ama kendine dair bir felsefi kavrayışa varma çabasındaki sanat son derece zengindi: Bir diğer deyişle, felsefi spekülasyonun zenginliği sanat üretiminin zenginliği ile bütünleşmişti. Hegel'den önceki çağlarda böyle bir şey hiç olmamıştı. XVI. yüzyılda İtalya'da *disegno** ile *colorito*** arasında ya da Hegel'in söylemi döneminde Fransa'da Ingres ile Delacroix'nın ekolleri arasında *üslup savaşları* vardı elbette. Ama modernist dönemde sanatsal zorunluluklar adına yürütülen felsefi tartışmaların ışığında, bu farklılıkların ufak ve önemsiz olduğu ortaya çıktı: Resimsi temsilin nasılına dair farklılıklardı bunlar, tartışmacıların sorgusuz sualsiz kabul ettiği tüm bir temsil öncülünü irdeleyen farklılıklar değil. Bu yüzyılın ilk on yılında New York'ta büyük üslup savaşı Robert Henri öncülüğündeki Bağımsızlar ile akademi arasında yaşandı. Didişmenin sebebi tarz ve içerikti; ama zeki bir eleştirmenin 1911 yılında, Stieglitz'in Gallery

15. Martin Heidegger, "The Origin of the Artwork" Çev. Albert Hofstadter, Albert Hofstadter, Richard Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty* (Chicago: University of Chicago Press, 1964), s. 701-703. [Sanat Eserinin Kökeni, Çev. Fatih Tepebaşılı, İstanbul, Babil Yayınları, 2003.]

* (İt.) Disegno: çizim. (ç.n.)

** (İt.) Colorito: renk. (ç.n.)

291'inde Picasso'nun bir sergisini gördükten sonra belirttiği gibi "zavallı Bağımsızlar rekabette geriye düşmemek için çaba göstermeli. Şimdiden eskimiş durumdalar ve böyle giderse yakında pek fena muamele gören eski Ulusal Tasarım Akademisi ile birleştiklerini göreceğiz."[16] Picasso bunlardan, bunların birbirleriyle ayrıldıklarından çok daha radikal bir biçimde ayrılıyordu. Dahası, Matisse ve sürrealistlerden de tıpkı bir felsefi konumun bir diğerinden ayrıldığı gibi ayrıydı. Bu yüzden, Hegel'in beyanını müteakip sanat tarihini, onun öngörüsünün yanlışlaması değil doğrulaması olarak görmek basbayağı mümkündür.

"Sanatın sonu" tezinin olası bir andırımı Alexandre Kojève'nin bir savında bulunabilir; Napolyon'un 1806 Jena Muharebesi zaferiyle tarihin son bulduğunu savunuyordu Kojève.[17] Tarihten kastı, kuşkusuz, Hegel'in tarih felsefesi konulu kitabında tasarladığı ve içinde tarihin gerçekte özgürlüğün tarihi olduğu büyük anlatıydı. Ve bu tarihsel başarının kati evreleri vardır. Kojève'nin kastettiği şuydu: Napolyon'un zaferi yalnızca birkaç kişinin özgür olduğu ve toplumun siyasi yapısını eşitsizliğin tanımladığı aristokratik hükmün tam ortasında Fransız Devrimi'nin değerlerinin, yani özgürlük, eşitlik ve kardeşliğin zaferini pekiştiriyordu. Kojève'nin tezi bir anlamda delice görünür. Tarihsel olarak, Jena'nın ardından pek çok şey cereyan etmiştir: Amerikan İç Savaşı, iki dünya savaşı, komünizmin yükselişi ve düşüşü. Ama Kojève bunların yalnızca, sonunda Afrika'yı bile dünya tarihine sokan bir süreç olan evrensel özgürlüğün tesisi olduğunda ısrar ediyordu. Başkalarının ezici bir çürütme göreceği yerde Kojève tarihin itici kuvveti özgürlüğün insanlığın kurumlarında gerçekleşmesinin muazzam bir onayını görüyordu.

Hegel sonrası görsel sanatların tümü manifesto güdümlü sanat ile aynı biçimde felsefi değildir kuşkusuz. Bu sanatın büyük bölümü gerçekten de Hegel'in "dolayımsız haz" olarak adlandırdığı ve benim de felsefe kuramı ile dolayımlanmayan hazzı kastettiğini düşündüğüm şeyi uyandırıyor. XIX. yüzyıl sanatının büyük bölümü, ki özellikle izlenimcileri düşünüyorum, ilk başta yol açtığı velveleye rağmen dolayımsız bir zevk verir. İzlenimcileri takdir etmek için felsefeye değil, olsa olsa ilk seyircilerinin izlenimciliği olduğu gibi görmesini engelleyen

16. Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde* (New York: Abbeville Press, 1991), s. 84.

17. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, 2. Basım (Paris: Gallimard, 1968), 436n, Çev. J.H. Nichols, Jr., *Introduction to the Reading of Hegel* (New York: Basic Books, 1969), s. 160.

yanıltıcı felsefenin devre dışı bırakılmasına ihtiyaç vardır. İzlenimci bir yapıt estetik anlamda zevk verir, bu da avangard sanatın özellikle yandaşı olmayanların izlenimciliği niçin bunca yaygın olarak beğendiğini ve izlenimci yapıtların neden bu kadar pahalı olduğunu kısmen açıklar: İzlenimci yapıt, eleştirmenlerin öfkeden deliye dönüşünün anısını taşımanın yanı sıra öylesine zevklidir ki koleksiyoncularına müthiş bir entelektüel ve eleştirel üstünlük duygusu verir. Ama felsefi açıdan bir şeyin vurgulanması gerekir; tarihte keskin açılar, aniden fren yapıp durmalar yoktur. Soyut dışavurumculuk akımının sona erişinin ardından ressamlar uzun bir süre soyut izlenimci üslupta çalıştı çünkü ona inanıyor ve hâlâ geçerli olduğunu hissediyorlardı. Kübist yaratıcılığın muazzam döneminin sona ermesinden uzun bir süre sonra bile kübizm, XX. yüzyıl resminin çok büyük bir bölümünü tanımlamayı sürdürdü. Kuramların manifestoların diyaloğundaki tarihsel rolünü oynayıp bitirmesinden sonra bile, sanat kuramları modernist dönemdeki sanatsal faaliyetlere anlam katmaktadır. Komünizmin bir dünya-tarihsel hareket olarak sona ermiş olduğu gerçeği dünyada hiç komünist olmadığı sonucunu getirmez! Fransa'da monarşistler, Illinois, Skokie'de Naziler ve Güney Amerika cangıllarında komünistler hâlâ vardır.

Keza sanat tarihinin sonundan bu yana sanatta modernist felsefi deneyler de hâlâ mevcuttur; sanki modernizm son bulmamış gibidir ki ona inanmaya devam edenlerin zihninde ve uygulamalarında gerçekten de son bulmamıştır. Ama bana öyle geliyor ki tarihsel halihazırın derin hakikati, Manifestolar Çağı'nın manifesto güdümlü sanatın altında yatan öncülün felsefi açıdan savunulamaz oluşundan ötürü son bulmuş olmasında yatıyor. Manifesto, dile getirdiği akım sanki sanatın özde ne olduğuna ilişkin felsefi keşfi başarmış gibi, gerekçelendirdiği akımı hakiki ve tek sanat olarak ayırır. Oysa hakiki felsefi keşif, kanımca, diğerlerinden daha hakiki bir sanatın olmayışı ve sanatın hiçbir tek biçime bürünmek zorunluluğu bulunmayışıdır. Sanatın tümü, eşit derecede ve kayıtsızca, çıkarsızca sanattır. Tıpkı belirli felsefi akımlarda çabaların gerçek soruları sahte sorulardan ayıracak bir ölçüt bulmaya yönelmesi gibi manifestolarda ifade bulan zihniyet de gerçek sanatı sahte sanattan ayırmanın felsefi yolu varsaydığı şeyi arıyordu. Sahte sorular gerçek ve can alıcı görünür ama ancak en yüzeysel gramatik anlamda sorudur. Örneğin Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*'unda, "Felsefi konular üzerinde yazılmış tümce ve soruların çoğu yanlış değil,

tersine (daha çok) yok-anlamlıdır (sinnlos). Bu yüzden, genellikle bu çeşit soruları yanıtlayamayız; tersine, onların yok-anlamlılığını saptayabiliriz"[18] diye yazar. Saçmalığını gösterip ispatlamak suretiyle tüm metafiziğin kökünü kurutmaya ant içmiş mantıksal pozitivizm akımı, bu görüşü bir savaş narasına dönüştürdü. Wittgenstein değil ama pozitivistler, metafiziğin doğrulanamaz oluşundan ötürü saçma olduğunu iddia ediyordu. Onlara göre anlamlı önermeler bir tek biliminkilerdi ve bilimi diğerlerinden ayıran da doğrulanabilirliğiydi. Bu bizatihi felsefenin ne yapacağı sorusunu yanıtlamıyordu elbette ve hakikatte olan şuydu: Doğrulanabilirlik ölçütü kaçınılmaz olarak savunucularının karşısına dikildi ve kendini bir saçmalık olarak feshetti. Wittgenstein'a göre felsefe geride yalnızca kendi saçmalığını ispatlama faaliyetini bırakarak yok olmuştu. Sanatta buna paralel bir görüş, kendine kalsa ortalıkta bir tek özsel olarak sanat oluşundan ötürü anlamlı tek sanat olarak monokrom tuali bırakırdı; tıpkı Ad Reinhardt'ın kahramanca vizyonundaki gibi tekrar tekrar kare, yassı, mat, siyah ya da beyaz olan tual. Başka hiçbir şey sanat değildi; gerçi, sanat değilse ne olduğunu bilmek de güç. Ama rekabet halindeki manifestolar döneminde bir şeyin sanat, *gerçekten* sanat olmadığını bildirmek standart eleştirel duruştu. Eğitim hayatımın erken dönemlerinde bunun felsefedeki karşılığı bir şeyin gerçekten felsefe olmadığına dair bildirilerdi. Bu tür eleştirmenler Nietzsche'nin, yahut Platon veya Hegel'in şair olabileceğini kabul ederdi en fazla. Sanattaki muadilleriyse gerçekten sanat olmayan bir şeyin illüstrasyon, süsleme veya ikincil bir şey olduğunu kabul edebilirdi olsa olsa. "İllüstrasyonumsu" ve "dekoratif" sözcükleri Manifestolar Çağı'nın eleştirel sıfatları arasındaydı.

Kanımca, sanatın görünüşte ve özsel olmayan bir şekilde ne olduğu sorusu karşısındaki haliyle sanatın gerçekte ve özde ne olduğu sorusu, felsefi sorunun bürünmemesi gereken yanlış bir biçimdi; çeşitli makalelerde sanatın sonuna dair ortaya attığım görüşler sorunun gerçek biçiminin ne olması gerektiğini önermeye çabalar. Bana göre, sorunun biçimi şudur: Aralarında hiçbir ilgi çekici algısal farklılık yokken bir

---

* Oruç Aruoba çevirisidir. Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, Metis Yayınları, 2008. (ç.n.)

18. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1933), önerme 4.003. Bir aşağılama terimi olan "sahte soru" mantıksal pozitivist söylemin olağan bir parçasıydı; Rudolph Carnap'ın "The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language" adlı metninde de rastlanan "sahte-ifade" terimi gibi. "The Elimination of Metaphysics through Logical Analysis of Language" Çev. Arthur Pap, A.J. Ayer, *Logical Positivism* (Glencoe, Ill: Free Pressi 1959), s. 61 ve devamı.

sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan şey arasındaki farkı oluşturan nedir? Buna uyanmamı sağlayan, Andy Warhol'un 1964 Nisan'ında Manhattan'ın doğusundaki 74. Cadde'deki Stable Gallery'deki o olağandışı sergisinde *Brillo Kutusu* heykellerini sergilemesiydi. Hâlâ Manifestolar Çağı olan bir dönemde o kutular gibi ortaya çıkmak ve düzeni devirmek adına ne çok şey yapmıştı; o dönemde, Warhol'un yaptığının gerçekte sanat olmadığını söyleyen birçok kişi vardı ve o dönemden kalanlar, bugün hâlâ aynı şeyi söylüyor. Ama ben bu işlerin sanat olduğuna ikna olmuştum ve benim için ilgi çekici soru, gerçekten derin olan soru, Warhol'un *Brillo Kutusu* heykelleri ile süpermarket deposunun Brillo paketleri arasındaki farklardan hiçbiri gerçeklik ile sanat arasındaki farkı açıklayamıyor iken, bu ikisi arasındaki farkın nerede yattığıydı. Tartışmış olduğum üzere, tüm felsefi sorular bu biçimi taşır: Dışarıdan bakıldığında birbirinden ayırt edilemez görünen iki şey, farklı, hatta önemli ölçüde farklı kategorilere ait olabilir.[19] Bunun en ünlü örneği, Descartes'ın Birinci Meditasyon'unda modern felsefe çağının ta kendisinin başladığı örnektir; Descartes burada düş ile uyanık haldeyken yaşanan deneyimleri birbirinden ayırt etmekte kullanılabilecek hiçbir iç işaret bulunmadığını keşfeder. Kant, ahlâklı bir eylem ile onu tam olarak andıran eylem arasındaki farkı açıklamayı dener ama ahlâk ilkelerine bağlı kalmaktan öteye geçemez. Heidegger otantik oluş ile otantik olmayış arasındaki fark ne kadar mühim olabilecekse olsun, otantik bir yaşam ile otantik olmayan bir yaşam arasında dışarıdan bakıldığında bir fark olmadığını gösterir kanımca. Bu liste felsefenin kendi sınırlarına dek uzatılabilir. XX. yüzyıla dek aslında sanat yapıtlarının daima teşhis edilebilir olduğu düşünülüyordu. Şimdi felsefi sorun bunların neden sanat eseri olduğunu açıklamaktır. Warhol ile birlikte, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna veya çorba konservesine benzeyebilir. Ama Warhol bu derin keşfi gerçekleştiren bir grup sanatçıdan yalnızca bir tanesidir. Warhol'un büyük buluşunun çağdaşı olan müzik ile gürültü, dans ile hareket, edebiyat ile salt yazı ayrımlarının tümü, Warhol'un buluşunu her bakımdan kopya eder.

Bu felsefi buluşlar sanat tarihinde belirli bir anda ortaya çıktı; sanat felsefesinin ise sanat felsefesine belli bir biçimde esir oluşu; yani sanatın doğasına ilişkin felsefi sorunun, sorulması tarihsel anlamda mümkün hale gelinceye, *Brillo Kutusu* gibi yapıtların var olması tarihsel açıdan

19. *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy* (New York: Harper and Row, 1999) adlı kitabımda bu kavramı uzun uzadıya geliştiriyorum.

mümkün oluncaya dek sorulamaması ise beni hayrete sürüklüyor. Tarihsel bir olasılık halini alana dek, felsefi bir olasılık değildi: Ne de olsa filozoflar bile tarihsel anlamda mümkün olan tarafından kısıtlanır. Bu soru sanatın tarihsel akışının belli bir döneminde bilince yükseldiğinde yeni bir felsefi bilinç düzeyine varılmış demektir. Bu ise iki anlama gelir. İlkin, kendini bu bilinç düzeyine getirmiş olan sanat artık kendi felsefi tanımının sorumluluğunu taşımak zorunda değil demektir. Bu, daha ziyade, sanat filozoflarının görevidir. İkinci olarak, sanat yapıtlarının herhangi bir biçimde görünmek zorunda olmadığı anlamına gelir, zira sanatın felsefi bir tanımı her tür ve yaklaşımdan sanat ile uyum göstermelidir: Hem Reinhardt'ın saf sanatı hem illüstratif, dekoratif, figüratif ve soyut, antik ve modern, Doğu ve Batı, ilkel ve ilkel olmayan sanat bunlar birbirinden ne kadar fark gösterebilse de uyumlu olmalıdır. Felsefi bir tanım her şeyi barındırmak zorundadır ve bu böylece hiçbir şeyi dışlayamaz. Ama bu da sonunda, sanatın bu noktadan itibaren takip edebileceği herhangi bir tarihsel istikamet olamayacağı anlamına gelir. Geride bıraktığımız yüzyıl boyunca sanat, felsefi bir bilince doğru çekildi ve bu zımnen, sanatçılar sanatın felsefi özünü somutlaştıran bir sanat üretmelidir biçiminde anlaşıldı. Artık bunun bir yanlış anlama olduğunu görebiliriz; daha berrak bir kavrayış ise beraberinde şunu tanımayı getirir: Sanat tarihinin izleyebileceği daha ileri bir istikamet yoktur. Sanat, sanatçı ve hamiler nasıl olmasını istiyorsa öyle olabilir.

1984 yılına ve Orwell'in romanındaki yıkıcı vizyonun öngördükleri karşısında o yıldan çıkarılabilecek derslere dönelim. Orwell'in öngördüğü ürkütücü monolitik devletler üç örneğin en az ikisinde manifesto güdümlüydü ve manifesto da manifestoların en ünlüsü, Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'suydu. Asıl 1984 yılı o belgede somutlaşan tarih felsefesinin çöktüğünü ve tarihin Marx'ın *Kapital*'in ilk baskısının önsözünde yazdığı gibi "kaçınılmaz sonuçlara doğru katı bir zorunlulukla işleyen"* tarihsel yasaları somutlaştırma olasılığının giderek düştüğünü gösterdi. Marx ve Engels tarihin "kaçınılmaz sonucu"nu negatif anlamı, yani tarihin itici gücü olagelmiş sınıf çatışmasının olmayacağı üzerinden nitelemek dışında tam anlamıyla karakterize etmemişti. Sınıf çatışmalarının tümü çözüldüğünde tarihin bir anlamda duracağını ve tarih sonrası dönemin belirli bir anlamda ütopik olacağını hissediyorlardı. *Alman İdeolojisi* adlı yapıtlarının ünlü bir pasajında, biraz da ihtiyatla, tarih sonrası topluma dair bir vizyon sundular.

* Alattin Bilgi çevirisidir. Karl Marx, *Kapital, Kapitalist Üretimin Eleştirel Bir Tahlili*, Birinci Cilt, Çev. Alattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara, 1975. (ç.n)

Bireylerin "belirli ve dışlayıcı bir faaliyet alanına" girmeye zorlanması yerine "her biri arzu ettiği tüm dallarda başarılı olabilir" diye yazıyorlardı. "Bu da benim için, bugün bu işi, yarın başka işi yapmak, hiçbir zaman avcı, balıkçı ya da eleştirici olmak durumunda kalmadan sabahleyin avlanmak, öğleden sonra balık tutmak, akşam hayvan yetiştiriciliği yapmak, yemekten sonra eleştiri yapmak olanağını tanır."[20]* Warhol 1963 tarihli bir röportajında bu harikulade öngörünün ruhunu şöyle açıklıyordu: "Herhangi bir üslubun bir diğerinden daha iyi olduğunu nasıl söyleyebilirsiniz ki? Herhangi bir şeyden vazgeçtiğinizi hissetmeden gelecek hafta bir soyut dışavurumcu ya da bir pop sanatçı veya bir gerçekçi olabilmelisiniz."[21] Bu çok güzel dile getirilmiştir. Manifesto güdümlü sanata bir tepkidir ki uygulayıcılarının diğer sanatlara yönelik temel eleştirisi bu sanatların doğru "üslup"ta olmadığıdır. Warhol bunun artık bir anlam ifade etmediğini söylemektedir: Tüm üsluplar eşit değerdedir, hiçbiri diğerinden "daha iyi" değildir. Söylemeye bile gerek yok, bu eleştirinin seçeneklerini açık tutar. Tüm sanatın eşit ve kayıtsızca, çıkarsızca iyi oluşunu gerektirmez. İyi ya da kötü oluşun doğru üsluba aitlik ya da doğru manifestonun kategorisine girme meselesi olmadığı anlamına gelir yalnızca.

Sanatın sonundan kastettiğim budur. Sanat tarihinde yüzyıllar içinde gelişmiş ve Manifestolar Çağı'nda kaçınılması mümkün olmayan belirli çatışmalardan kurtulmuş bir biçimde kendi sonuna erişmiş belirli bir anlatının sonunu kastediyorum . Hiç kuşkusuz, çatışmadan kurtulmanın iki yolu var. Bir yol, kişinin manifestosuna uymayan her şeyi tam anlamıyla ortadan kaldırmasıdır. Bu, siyasetteki biçimini etnik temizlikte bulur. Hiç Tutsi kalmadığında Tutsiler ile Hutular arasında hiçbir çatışma olmayacaktır. Hiçbir Bosnalı kalmadığında Bosnalılar ile Sırplar arasında çatışmalar olmayacaktır. Diğer yol, temizliğe gereksinim duymadan hep birlikte yaşamak, ister Tutsi ol ister Hutu, ister Bosnalı ister Sırp, ne olduğun ne fark eder demektir. Ahlâki eleştiri çoğulculuk çağında da hayattadır, tıpkı sanat eleştirisi gibi.

Benim öngörüm ne ölçüde bilfiil sanat pratiğinden doğdu? Etrafınıza bir bakın. Tarihsel halihazırın çoğulcu sanat dünyasının gelecekteki siyasi olayların müjdecisi olduğuna inanmak ne muhteşem olurdu!

---

20. Karl Marx, Friedrich Engels, "The German Ideology", Robert C.Tucker, Der., *The Marx-Engels Reader* (New York: W.W.Norton, 1978), s.160.

* Sevim Belli çevirisidir. Karl Marx, Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi [Feuerbach]*, Çev. Sevim Belli, 4. Basım, Sol Yayınları, Ankara, 1999. (ç.n.)

21. G.R.Swenson, "What is Pop Art?: Answers from 8 Painters, Part I" *Art News 64* (Kasım 1963), s. 26.



Daniel-Henry Kahnweiler (1910). Ressam: Pablo Picasso, İspanyol, 1881-1973. Tual üzerine yağlıboya. 100.6 x 72.6 cm. Mrs. Gilbert'ın Charles B.Goodspeed anısına armağanı, 1948. 561. Fotoğraf©1996, Chicago Sanat Enstitüsü. Tüm hakları saklıdır.

III
BÜYÜK ANLATILAR VE ELEŞTİREL İLKELER

İnsan yaşamı, Shakespeare'den "insanın yedi çağı" ile örneklendirilip standart bir epizodik yapı olarak adlandırılabilecek bir işleyiş sergilese de bu yaşam, içeriden programlanmış bir anlatının zaman içinde gelişiminden ibaret değildir asla. Bir yaşam öyküsünü yazılmaya ve okunmaya değer kılan, kazalardır; birbirine koşut olmayan gündelik tarihlerin, olay zincirleri üzerinden öngörülmesi daima mümkün olmayan olaylar üretecek biçimde kesişmesidir. "Rastlantıya bakın, o öğlen yemeğe çıkmadım" ya da "Bir an içimden geldi, şehir merkezine giderken durup kitapçıya girmeye karar verdim" dememiz bundandır. Üstelik her iki örnekte de konuşmacının hayatında son derece önemli bir şey olmuştur; asla gerçekleşmeyebilecek, hatta hayal bile edilemeyecek bir şey. Şimdi biri çıkıp da sanat eleştirmeni oluşumun

öyküsünü kanımca sanatın sona erişinin öyküsünün yanma koymamı isteyip ardından da birinci öykü, en azından yaşam öykümün içeriden bakıldığında görülen sınırları dahilinde, topyekûn bir rastlantı ya da tam bir öngörülemezlik ekseni üzerinde döner görünüyorsa, nasıl olup da sanatın öyküsünün sona erdiğini ve kendi öykümün kanıtladığı gibi öngörülemez olan hatlar üzerinden, sanatın öyküsünün devamını getirecek hiçbir rastlantı ihtimali bulunmadığını güvenle söyleyebildiğimi sorabilir. Hatta bu itiraz daha da ileriye götürülerek insanın özgürlük ve yaratıcılığının somutlaşmış hali olan sanatın neredeyse paradigmatik olarak öngörülemez olduğunda ısrar edilebilir. Picasso *La famille des saltimbanques*'ı [Soytarılar Ailesi] 1905'te yaptı ama bir yıldan biraz uzun bir süre içinde *Avignonlu Genç Kızlar* gibi 1905'te tasavvur edilmesi tümüyle olanaksız bir şey yapacağına, Picasso'nun kendisi dahil kim inanırdı ki? Soyut dışavurumculuğun yükselişte olduğu 1955 yılında, bir hareket olarak soyut dışavurumculuğun 1962'de sona ereceğini, yerine başka bir şeyin, nesneleri bunca tanıdık olduğu için bir anlamda hayal edilebilir olan ama o sıralar *sanat olarak* hayal edilmesi olanaksız pop art'ın geçeceğini kim öngörebilirdi? Hoş, Giotto'nun zamanında Masaccio'nun sanatını kim öngörebilirdi acaba? Giotto kesinlikle öngöremez ya da kanımca, bugün keşfetme onurunu Masaccio'ya bahşettiğimiz şeyi kullanmanın bir yolunu bulmuş olurdu. Aslında, Giotto, Masaccio'nun dünyayı temsilinde bunca merkezi bir yer tutan perspektif yöntemlerini öngörebilmiş ve *kullanmamış* olsaydı, bugün onun yapıtlarını bilfiil gördüğümüzden bambaşka bir biçimde görmek zorunda kalırdık. Giotto'nun yapıtları sanatsal bir tercihi örnekliyor ve sanatsal bir reddediş içeriyor olurdu. Giotto örneği, Qing hanedanının perspektifi misyoner ressam Rahip Castiglione'den öğrenen ama sanatsal gündemlerinde perspektifin özümsenmesine yer olmadığını hisseden Çinli sanatçılarınınkine koşut olurdu. Oysa Çin sanatçılarının tavrı, Çin tablolarının, artık net ve bilinen bir alternatifinin bulunmasından ötürü bir seçim meselesi olarak görülmesi gereken yapısının bilinçli bir duruş halini alması anlamına geliyordu.

Ne de olsa perspektif, nasıl yapılacağı *ipso facto* bilinmeden keşfi öngörülebilecek türden bir şey değildir. Bir zamanlar, insanlığın bir gün aya ayak basabileceği öngörülebiliyor; ama bunu yapabilmek için hangi teknolojilerin gerekeceği bilinmiyordu. Konu perspektif olduğundaysa, bunun aksine, salt kişinin neyi öngördüğünü bilmesi, isterse perspektifi halihazırda kullanabileceği anlamına geliyordu. Konfüçyüs'ün zekice ileri sürdüğü gibi, sırf ahlâklı olmayı istemek

ilk adımı atmış olmak demektir.[1] Üstelik Giotto'nun "natüralizmin babası" olduğunu düşünmekte bir nebze olsun haklıysak, tıpkı Çinliler gibi onun da bu keşifte hiçbir fayda görmeyeceğini söylemek bence mümkün değildir. Soyut dışavurumculuğun zirveye çıktığı günlerde biri çıkıp da bir gün sanatçıların çorba konservesi ve Brillo kutuları boyayacağını öngörseydi, bu bilgi öngörünün gerçekleştiği dönemde kullanılabilir olmazdı çünkü New York ekolünün yaptığı sanatta, pop stratejilerinin zamanından önce özümsenmesine olanak tanıyacak bir alan ya da en azından büyük bir alan mevcut değildi. Motherwell 1956 gibi erken bir tarihte kolajlarında Gauloises kolilerinden koparılmış etiketler kullanıyordu elbette; ama bunu pop'un müjdecisi olarak sınıflamak konusunda tereddütlerim var: Motherwell'in yaptığı daha çok geç dönem *Merzbild* tarzında ve tümüyle farklı bir sanatsal itkiye bağlıdır. Gauloises *bleu*'ye hem estetik hem de duygusal anlamda bir sevgi besliyordu Motherwell ama pop art ortaya çıktığında bu akımdan alabileceği fazla bir şey olmadığını düşündü: Pop art'ın kendi başlattığı gündemi tamamladığını düşünmüyordu; zaten pop'un uygulayıcıları da onu öncül saymıyordu. Lawrence Alloway'in "pop art" tabirini icat ettiği sırada özellikle aklından geçirdiği erken dönem David Hockney tabloları, görünüşte Motherwell'in Gauloises kolajlarıyla belirli bir benzerlik taşır. Bunun nedeni Hockney'in Alka-Selzer logosunu olasılıkla mide ekşimesi için şaka mahiyetinde bir amblem olarak kullanmasıdır. "The Most Beautiful Boy"da yanan bir kalp resmetmesinin sebebi de budur.* Ne var ki Motherwell ve Hockney'in işleri farklı tarihsel yapılara aittir ve farklı anlamlar taşıyıp farklı niyetlere hizmet ederler. Kendine kısaca "Jess" diyen sanatçı, Dick Tracy resimli romanlarını değiştirerek yaptığı işlerden dolayı, neredeyse pop art'ın tarihi üzerine yazılmış tüm kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır ama bu işleri sanatçının kolaj gündemi bağlamında okursak, itkilerinin pop'tan Motherwell'inkiler kadar uzak olduğunu görürüz. Benzeşimler temeli üzerinden tarihsel akrabalıklar kurulamaz; bu tür iddialarda bulunurken örtük olarak başvurduğum çeşitli tarihsel yapıların mantığına dair bir şeyler tespit etmek de bu seminerlerin görevlerinden biridir.

1. "The Master said, Is Goodness indeed so far away? If we really wanted Goodness, we should find that it was at our very side" (*The Analects of Confucius*, Çev. Arthur Waley [New York: Vintage Books, N.D.] 7. Kitap, no.: 29). [Aslında erdem o kadar uzakta mı, diye sordu usta. Eğer gerçekten erdemi arıyorsak, o yanı başımızda olmalı.]

* Burada mide ekşimesi olarak geçen rahatsızlık, kalp ile ilgisi olmamasına karşın İngilizce'de "heartburn" yani kalp yanması olarak ifade edilmektedir. Hockey de esprisini bir sözcük oyununun üzerine kurmuş. (ç.n.)

Sırf sistemsel tutarlılık amacıyla bile olsa, bunu her koşulda yapmak zorundayım. Sanatın sona ermiş olduğu iddiası cidden geleceğe dair bir iddiadır; sanatın artık var olmayacağı değil var olacak sanatın, yani sanatın sonundan sonraki sanatın ya da daha önce tanımladığım biçimiyle *tarih sonrası sanat* olacağı anlamına gelmektedir. *Analytical Philosophy of History* [Tarihin Analitik Felsefesi] adlı ilk ciddi felsefi çalışmamda, tözel [substantive] tarih felsefeleri tabir ettiğim yaklaşımları gayri meşru kılanın, geleceğe yönelik birtakım iddialar olduğunu tartışmıştım. Söz konusu iddialar tarihe sadece bir kısmı açığa çıkmış nesnel bir öyküymüşçesine yaklaşma eğilimindedir. Tözel tarih filozofu ise bir tür bilişsel ayrıcalık iddiasındadır âdeta; olayların nasıl sonuçlanacağını görmek için, tıpkı gerilime dayanamayan okurlar gibi kitabın sonuna baktığını iddia eder gibidir. Bu, elbette, öngörüden çok kehanettir; Sir Karl Popper da bu ikisini bizim için son derece yararlı bir şekilde birbirinden ayırmıştır. Dahası, bizzat kâhin de bu ayrımın doğruluğunu kabul edecek ve bu yüzden zerrece yenilgiye uğramış hissetmeyecektir: Kâhinin iddiasının temeli, olacakların gerekçeli bir öngörüsü değil bunların nasıl sonlanacağına dair bir ifşadır. Benim geleceğe yönelik iddiam bir öngörü mü? Yoksa bir kehanet mi? Üstelik, tözel tarih felsefeleri gayri meşru ise benim iddiamı meşru kılan ne? Pekâlâ, bugün tözel tarih felsefelerine, kitabımı yazdığım ve yüksek pozitivizmin son evrelerinin yaşandığı yıl olan 1965'tekinden daha cömert bir bakışla bakma eğiliminde olduğumu söylemeliyim. Ama bunun da sebebi, nesnel tarihsel yapıların varlığının bana giderek daha inandırıcı gelmesidir. Burada nesnelden kastım, yukarıdaki örneği kullanmak gerekirse, Motherwell'in Gauloises kolajlarının sonradan andırır hale geldiği işlerin ait olduğu tarihsel yapıya uyması yolunda nesnel bir olasılığın hiçbir biçimde bulunmayışı ve bunların pop'un tanımladığı tarihsel yapılara uymasının mümkün olmayışıdır. Önceki tarihsel yapı kapalı bir olasılıklar yelpazesi tanımlıyor, bu yelpaze sonraki yapının olasılıklarını dışlıyordu. Dolayısıyla, sanki ikinci yapı ilkinin yerine geçmiş, ilk yapıda hiçbir yeri olmayan bir dizi olasılık açılmış ve dolayısıyla sanki iki yapı arasında bir tür süreksizlik, bir yapıdan diğerine doğru gerçekleşen değişimi yaşayan birinin bir dünya (ki bizim örneğimizde sanat dünyası) son bulmuş ve bir diğeri başlamış gibi hissetmesine yol açacak ölçüde ani bir süreksizlik varmış gibi oluyor. Felsefenin bakışından, bu hem tarihsel sürekliliğin hem tarihsel süreksizliğin çözümlenmesinde bir sorun olduğu anlamına geliyor. İlkin, bir süreklilik periyodunda neyin sürekli olduğu sorunsalı var, ki bu sorun-

sal süreksizliğin meydana geldiği zamanlarda neyin değiştiği sorusuna anında bir yanıt veriyor. Doğal bir yanıt adayı, *üslup* olacaktır. Bu beni öykümün ileri aşamalarına fırlatıyor ama konuya yaptığım dağınık ve deneme kabilinden giriş içerisinde, sanatın sona ermiş olduğunun bir işareti de artık tanımlayıcı bir üslubu bulunan nesnel bir yapının olmaması gerektiğidir; ya da isterseniz, içinde *her şeyin mümkün olduğu* bir nesnel tarihsel yapının olması gerekir. Her şey mümkünse, hiçbir şey tarihsel olarak dayatılmamaktadır: Deyim yerindeyse, hiçbir şeyin iyisi kötüsü yoktur. Bana göre, tarih sonrası sanatın nesnel koşulu da budur. Yerine geçilecek hiçbir şey yoktur: Kişi, Warhol'un deyişiyle, soyut dışavurumcu ya da pop ressamı ya da gerçekçi ya da başka bir şey olabilir. Bu da, hemen hemen, Marx ile Engels'in *Alman İdeolojisi*'nde betimlediği tarihin sonu durumudur.

Heinrich Wöfflin, *Principles of Art History* [Sanat Tarihinin İlkeleri] adlı yapıtının 1922 tarihli altıncı baskısının önsözünde şöyle yazıyordu:

> En özgün yetenek bile, kendisi doğana dek çoktan sabitlenmiş belirli sınırlamaların dışına taşamaz. Her şey her zaman mümkün değildir ve belirli düşünceler ancak gelişmenin belirli aşamalarında düşünülebilir.[2]

Ne ilginçtir ki Matisse de Teriade ile konuşmalarından birinde hemen hemen aynı şeyi söylüyordu:

> Sanatların gelişimi kaynağını yalnızca bireyden değil; aynı zamanda bizden önce gelen birikmiş bir kuvvetten, uygarlıktan alır. Kişi her şeyi öylece yapıveremez. Yetenekli bir sanatçı öylece canının istediğini yapamaz. Sadece yeteneklerini kullansaydı, varolamazdı. Ürettiklerimizin efendisi değiliz biz. Bunlar bize dayatılan şeyler.[3]

Bu tespit, bugün doğruluğundan bir şey yitirmemiştir: Bizler kapalı bir tarihsel periyodun ufku dahilinde yaşar ve üretiriz. Sınırlamaların bazıları tekniktir: Şövale resmi icat edilmeden şövale resmi yapılamaz. Bilgisayar icat edilmeden bilgisayar sanatı yapılamaz. Sanatın sonundan söz etmekle, akla hayale gelmeyen ve sanatçıların kullanımına şövale resminin ya da bilgisayarın örneklediği çeşitlilikte yaratıcı olanaklar sunacak teknolojiler olasılığını yok saymış olmuyorum. Bunu, cidden, nasıl yapabilirim ki? Pekâlâ, bazı sınırlamalar da üslupsal-

2. Heinrich Wöfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Arts*, Çev. M.D.Hottinger (New York: Dover Publications, n.d.). ix. [Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul, Remzi Yayınları, 2000.]

3. Henri Matisse, "Statements to Teriade, 1929-1930" *Matisse on Art*, Çev. Jack Flam (Londra: Phaidon, 1973), 58.

dır: Wöfflin'in algıladığı biçimiyle, maske ve fetiş üreten sanatçının Avrupalı olması mümkün olmadığı için, 1890'da Avrupalı bir sanatçının kullanımına açılmamış biçimlerde maske ve fetiş yapmanız ancak Afrikalı bir sanatçıysanız mümkündü. Kişi kapalı bir olasılıklar dizgesinde bir yere oturmak zorundaydı ve bu kapalı dizge, sırf şövale resmi gibi bir teknoloji 1890'da, sözgelimi Baule halkı tarafından, bilinmediği için Afrikalı bir sanatçıyı şövale resmi yapmaktan dışlayan olasılıklardan farklıydı. Bugün, Afrikalı bir sanatçı olup perspektif kullanan manzaralar boyamak nasıl mümkünse, Amerikalı ya da Avrupalı bir sanatçı olup maske ve fetiş yapmak da öyle mümkündür. 1890'da bir Avrupalı ya da Amerikalı için bazı şeyler mümkün değilse de bugün her şey mümkündür. Yine de tarihin içine hapsolmuş durumdayız. Geçmişte Avrupa'daki sanatçıları maske ve fetiş yapmaktan alıkoyan dışlayıcı inançlar dizgesine sahip olamayız. O Avrupalı hangi sebeplerden ötürü Afrikalı olamıyorsa, biz de aynı sebeplerden ötürü o Avrupalı olamayız. Ama bugün bize yasak olan hiçbir biçim yok. Bize tek yasak olan, bu şeylerin bize yasak oldukları dönemde sahip olduğu türden bir anlam içermesi. Ama bunlar çoktan yitirilmiş kısıtlamalar. Mahpus olma özgürlüğüne sahip olmayışımız özgürlük ideası üzerinde bir sınırlama değildir!

Her iki koşulda da yani tarihin sonu ve sanatın son durumunda da özgürlük teriminin iki anlamını barındıran bir özgürlük durumu mevcuttur. Marx ve Engels'in çizdiği tabloda, insanlar istediklerini olmakta özgürdürler: tarihin herhangi bir aşamasında geleceğe işaret eden otantik bir varoluş kipi ile geçmişe işaret eden otantik olmayan bir varoluş kipini zorunlu kılan belirli bir tarihsel açıdan özgürdürler. Keza sanatçılar da sanatın sonunda, istediklerini olmakta özgür; herhangi bir şey ve hatta her şey olmakta özgürler, tıpkı sanatın mevcut anını mükemmel biçimde örneklediğini düşündüğüm kimi sanatçılar gibi: Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel, Bruce Nauman, Sherrie Levine, Komar & Melamid ve belirli bir türün sınırlamalarıyla bağlanmayı reddeden, yani belirli bir *saflık* idealini reddetmiş tüm diğerleri. Bir anlamda, bu sanatçılar koşut bir disiplin saflığı anlayışıyla sınırlanmayı reddeden ve çalışmaları kendilerini profesyonelliğin çizdiği sınırların ötesine taşıyan akademisyenlerle benzeşiyor. Dahası sanatçılar tarihsel anlamda yeğlenen bir formu (ki en gelişkin sanat tarihi felsefesinde bu form soyutlamadır) köhnemiş bir geçmişe ait bir formun (sözgelimi natüralizmin) karşısına yerleştiren tarihsel önyargıdan da özgürler. Artık Mondrian gibi herhangi bir zamanda sanatın icra edeceği tek

bir hakiki formun bulunduğuna inanmak zorunda değiller. Marx'ın kehaneti ile benimki arasındaki fark, Marx'ın ana hatlarını çizmekten öteye geçmediği yabancılaşmamış insan yaşamı koşulunun uzak bir tarihsel gelecekte yer almasıydı. Benimkine ise *mevcut anın kehaneti* denebilir. Bu kehanet mevcut anı, tabiri caizse, ifşa edilmiş haliyle görüyor. Geleceğe dair tek iddiam, bunun bir son durum* *oluşu,* tarihsel bir sürecin kapanması ve bu kapanışın, sürecin yapısını bir anda tümüyle görünür kılmasıdır. Öyleyse, son tahlilde, olayların nasıl sonuçlandığını görmek için öykünün sonuna bakmaya benziyor gerçekten de ama bir farkla; biz herhangi bir yeri atlamadık, bizi buraya getiren tarihsel sıralamayı yaşadık ve gördük: Bunun sanatın öyküsünün sonu olduğunu. Bunun henüz hayal bile edilemeyen bir geleceğe uzanan yolda bir aşama değil, gerçekten de bir son durum olduğunun bir biçimde ispatı özellikle gerekiyor. Bu da beni tüm olasılık ve olanaksızlıklarıyla nesnel tarihsel yapılar ve bu yapılara eşlik eden üslup konusuna geri götürüyor.

Öykümü anlatabilmek için üslup sözcüğünü biraz aykırı bir biçimde kullanacağım. Şöyle: Bir grup sanat yapıtının paylaştığı ama bunun ötesinde sanat eseri olmanın ne anlama geldiğini felsefi anlamda tanımladığı da varsayılan özellikler kümesidir üslup. Uzun bir tarihsel dönem boyunca sanat eseri, özellikle de görsel sanat eseri olmanın mimetik olmak, hakiki ya da olası bir dış gerçekliği taklit etmek anlamına geldiği varsayıldı. Bu hiç şüphesiz gerekli bir koşuldu çünkü ayna görüntüleri, gölgeler, sudaki yansımalar, İsa'nın Veronica'nın peçesine yansıyan yüzü, Mesih'in Turin Kefeni'ne yansıyan bedeni, fotoğrafın icadından sonraki basit enstantane fotoğraflar ve burada sözünü etmeye değer bulmadığım diğerleri gibi sanat yapıtı olmayan mimetik temsiller de vardı. Aristoteles'ten XIX. yüzyıla dek, hatta XX. yüzyılda epey bir süre boyunca "taklit", sanat nedir sorusuna verilen standart felsefi yanıttı. Dolayısıyla mimesis, benim kullanımımda, bir üsluptur. Sanat olmanın ne demek olduğunu mimesisin tanımladığı dönemde, bu anlamda başka bir üslup yoktu. Modernizmin ya da benim tabirimle, Manifestolar Çağı'nın gelişiyle, mimesis *bir* üslup halini aldı. Sözünü ettiğim manifestoların her biri sanatın yeni bir felsefi tanımını bulmaya çalışıyor, bu tanımlar söz konusu sanatın ruhunu yakalayacak şekilde tasarlanıyordu. Üstelik bu çağda bunca tanım olduğu için bunların belirli bir dogmatizm ve hoşgörüsüzlüğe meyilli olması kaçınılmazdı.

* "End state": Danto burada askeri bir terim olan "son durum"u kullanarak, bir komutanın hedeflerinin başarısını tanımlamak için gereksinim duyulan koşullar dizisine gönderme yapıyor. (ç.n.)

Mimesis, modernizm çağına dek ideoloji halini almadı ama bunun ardından mimesise taraf olanlar modernizmin paradigma niteliği taşıyan yapıtlarını *sanat falan değil* diyerek bir kenara atmaya hiç kuşkusuz hevesliydiler. Kanımca, sorunun doğru biçiminin yani "Sanat nedir?" sorusunun belirmesiyle birlikte felsefe üsluptan ayrıldığında, Manifestolar Çağı da sona erdi. Bu kabaca 1964 civarında gerçekleşti. Sanatın felsefi bir tanımının üslup bakımından herhangi bir zorunluluk gerektirmediği, dolayısıyla her şeyin sanat yapıtı olabileceği tayin edildiği anda, benim tarih sonrası tabir ettiğim döneme giriyoruz.

Böyle özetlendiğinde, sanat tarihinin Batı'da başlayan ama sona gelindiğinde salt Batı ile sınırlı kalmayan hâkim anlatısı, taklit çağının ardından bir ideoloji çağının ve onun ardından da geçerli bir anlamda, her şeyin mubah olduğu tarih sonrası çağımızın geldiği yolundadır. Bu dönemlerin her biri farklı bir sanat eleştirisi yapısıyla vasıflandırılır. Geleneksel ya da mimetik dönemde sanat eleştirisi görsel hakikat üzerine temelleniyordu. İdeoloji çağındaki sanat eleştirisinin yapısı benim kendimi ayırmaya çabalamış olduğum yapıdır: Başlıca niteliği, sanatın ne olduğuna dair kendi felsefi düşüncesini, kabul ettiği sanat (hakiki olan) ile gerçek anlamda sanat saymadığı tüm diğer şeyler arasındaki dışlayıcı ayrım üzerine oturtmaktır. Tarih sonrası sanatın göze çarpan özelliğiyse felsefeyle sanatın yollarının ayrılmasıdır; bu da tarih sonrası dönemde sanat eleştirisinin bizatihi tarih sonrası sanat kadar çoğulcu olmak zorunda olması demektir. Bu üç bölümlük dönemselleştirmenin, handiyse tekinsizce, Hegel'in muazzam siyasi anlatısına tekabül etmesi epey dikkat çekicidir; Hegel'in anlatısında önce yalnızca bir kişi özgürdü, sonra yalnızca bazıları özgürdü ve sonra, nihayet, Hegel'in çağında, herkes özgürdü. Bizim anlatımızda önce yalnızca mimesis sanattı, sonra birkaç şey sanat oldu ama her biri rakiplerini ortadan kaldırmayı denedi ve sonunda, nihayet, üsluba dair ya da felsefi hiçbir kısıtlamanın bulunmadığı görünür hale geldi. Sanat yapıtları hiçbir özel biçimde olmak zorunda değildir. Hâkim anlatıda mevcut anbudur; ve belirtmeliyim ki nihai an da budur. Bu, aynı zamanda öykününde sonudur.

Sanatın sonuna dair ilk düşüncelerimin yayımlanmasından bu yana, felsefeciler insanlığın kendini sanat aracılığıyla ifade etme temayülünün tüketilemeyeceğini ve bu anlamda sanatın "baki"[4] olduğunu çeşitli

4. Joseph Margolis, "The Endless Future of Art" adlı makalesinde "geçmiş" ve "gelecek"in birer "inşa" olan anlatıların parçası olduğunu, dolayısıyla, sanata ait olmadığını savunur. Ama bu sanatın ebedi olduğunu ve bir başlangıcı *olamayacağını* savunmakla eşdeğerdir, zira başlangıç ır da anlatıların parçasıdır. "Narrative and Never-Endingness: a Reply to Margolis"

ampirik gerekçelerle belirterek sıklıkla bu sava karşı çıkmaya çalıştılar. Sanatın bekası savı ile sanatın sona ermiş olduğu tezi arasında bir örtüşmezlik olması gerekmez; zira ikincisi öyküler üzerine bir öyküdür: Batı'daki sanatın öyküsü, sanat eserlerinin zaman içinde art arda belirmesinden ibaret değildir, kısmen de farklı öykülerin öyküsüdür. Büyük olasılıkla insan denen canlı, neşe ya da yitimi dans ve şarkı aracılığıyla ifade edecek hep; kendini ve yaşadığı yeri süsleyip püsleyecek ya da yaşamın doğum, yetişkinliğe geçiş, evlilik ve ölüm gibi önemli aşamalarını sanatın kıyısında dolanan ritüellerle imleyecek. Belki de doğrudur, herhangi bir düzeyde işbölümü olduğu müddetçe, doğal yatkınlıkları nedeniyle bu hizmetleri sunan kişiler ortaya çıkarak grubun sanatçıları haline gelecektir. Yaşamın olağan akışı içinde sanata atfedilen öneme açıklama getirmeyi amaçlayan kuramlar bile olabilir. Bu konuda söyleyecek hiçbir sözüm yok. Benimkisi, Heidegger'in tabiriyle "sanat eserinin kökeni" üzerine değil, zaman içinde sanat yapıtlarının içlerinde düzenlendiği tarihsel yapılar, tabir yerindeyse, anlatı şablonları üzerine bir kuram; bu yapılar, söz konusu şablonları içselleştirmiş sanatçı ve seyircilerin güdü ve tavırlarına da giriyor. Benim savım, daha çok, X Kuşağı adı verilen kuşağın, akranlarına yönelik olarak "yaşamlarında hiçbir anlatısal bir yapı yok" deyip ardından da bu yapılardan bazılarını sıraladıktan sonra, "Tüm bu anlatı şablonları aşındı"[5] diyen bir sözcüsünün savına yakın duruyor (ama yalnızca yakın duruyor). Geleneksel, temsil yönelimli sanatın ve sonrasında da modernist sanatın anlatısal yapıları en azından şu anlamda aşınmış bulunuyor: Bunlar artık çağdaş sanatın üretiminde aktif bir rol oynamıyor. Artık geçerliliği kalmamış anlatıların bilgisinin sanatsal bilinçte elbette kalmasına karşın bugün sanat herhangi bir hâkim anlatıyla yapılandırılmamış bir sanat dünyası içerisinde üretiliyor. Bugün sanatçılar o anlatısal yapıların rol oynadığı bir tarihin sonundalar ve bu yüzden de yetenekli bireylerin doğumlarda dans etmek, cenazelerde şarkı söylemek ve kabile üyelerinin ruhlarla söyleştiği mekânları süslemek gibi topluma ait estetik sorumlulukları üstlenmelerini sağlayan erken dönem işbölümü sırasında, ilkin uzman biçiminde ortaya çıktıklarını biraz da duygusal bir biçimde düşlediğim sanatçılardan ayrı tutulmalılar.

---

adlı makalemde Margolis'in bu görüşüne karşı çıkıyorum. "Narrative and Never-Endingness: a Reply to Margolis", Arto Haapala Jerrold Levinson, Veikko Rantala, Der., *The End of Art and Beyond* (New York: Humanities Press, 1996).

5. Steve Lohr, "No More McJobs for Mr.X" *The New York Times*, 29 Mayıs 1994, Böl. 9, s. 2.

Bu yorumların ardından, kendi anlatıma dönüyor ve sanatın ilk büyük öyküsüyle; yani Vasari'ninkiyle başlıyorum. Bu öyküye göre sanat, görsel belirimlerin fethiydi; görsel sistemi tıpkı bu yüzeylerin etkilediği gibi etkileyecek yüzeyler boyamak suretiyle, bu yüzeylerin insanların görsel sistemi üzerindeki etkisinin ve tekrarlamaya olanak sağlayan stratejilere dair ustalığın fethiydi. Sir Ernst Gombrich'in *Art and Illusion* [Sanat ve Yanılsama] adlı önemli metninde açıklamak istediği öykü buydu. İmdi, Vasari'nin kitabının adı *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*'ti [En Önemli Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları] ama yapıtın epik teması bağlamında, tarihi yaratanlar ressamlardır. Mimari, mimetik sanat olarak kolayca kabul görmez; dahası, Rönesans mimarisinin klasik mimariye öykündüğü gibi bir savı gerekçelendirmek her ne kadar mümkünse de amaç mimariyle resim arasında bir koşutluk kurmaksa, bu yanlış türden bir taklittir. Bu daha çok, resmin Çin'deki resim tarihine damgasını vuracak türden bir taklit anlayışıdır; Çinde sanatçılar eskileri taklit etmeye çalışıyor, Rönesans'taki gibi bir dış gerçekliğe daha iyi uyma ölçütü itibarıyla daha iyi resimler yaparak eskilerin ötesine geçmeye çabalamıyorlardı. Gombrich'in modeli; yani ilerlemeyi öncellerin yapmaya çabaladıklarını, bir diğer deyişle, boyanmış ya da çizilmiş bir yüzey üzerinde gerçekliği "yakalama" işini, o öncellerden daha iyi yapma çerçevesinde açıklayan "yapma ve eşleştirme" modeli genel olarak resim üzerinde geçerlidir. Bu modelin mimariye hiçbir faydası yoktur; gerçi, heykel sanatına uygun olduğunu düşünmek mümkündür (Cellini çizim yapmanın, heykelin sınırlarını göstermekten müteşekkil, resmin de renkli çizimden ibaret olduğunu, dolayısıyla ilerlemenin temel aktörünün heykel olduğunu savunuyordu).[6] Yine de resmin başarmak zorunda olduğu şeye heykel halihazırda sahiptir: Gerçek ışık ve gölgelerin yanı sıra gerçek ya da fiziksel uzamda var olan nesneler. Buna karşın, yanılsama zorunluluğu geçerli olduğu takdirde heykelde de genel anlamıyla, fizyonomi ve anatominin yanı sıra perspektif, *chiaroscuro** ve hatta perspektif kısaltımı gibi keşiflere ihtiyaç vardır. Gombrich'in açıklamasını göründüğü gibi alırsak; ilerleme temel olarak biri el becerisine dayanan diğeri algısal olmak üzere iki unsur bulunduğu için mümkündür. Temsili yeterlilikteki farklılıkları ortaya seren ikincisidir ve bizatihi algının söz konusu dönemde, yaklaşık 1300'den 1900'e diyelim, görece pek az değişikliğe uğradığını dik-

6. John Pope-Hennessy, *Cellini* (New York: Abbeville Press, 1985), s. 37.

* (İt.) Işık ve gölge oyunu. (y.h.n.)

kate almak gereklidir. Aksi halde, ilerleme olasılığı mevcut olmazdı: İlerleme, görsel gerçekliğe giderek daha çok benzeyen temsiller dahilinde olmak zorundadır ve bu sebepten ötürü, ressamların hünerlerini kuşaktan kuşağa aktarmalarıyla ilgilidir. Görmeyi nasıl öğrendiğimizi bu anlamda aktarmayız çünkü aktarılacak yeni bir şey öğrenmemişizdir: Algılama sistemi idrak etmeye kapalıdır ve bu önemlidir. Gördüklerimiz hakkında yeni şeyler öğreniriz kuşkusuz; dahası yeni şeyler görmeyi de öğreniriz. Ama bundan bizatihi görmenin değişime tabi bir şey olduğu sonucu hiçbir biçimde çıkarılamaz. Zira görmek, inanmaktan çok hazmetmek gibidir. Dolayısıyla, Gombrich'e atfedilen sav; yani "algının bir tarihi vardır" savı, Gombrich'in esas konusundan; yani "neden temsili sanatın bir tarihi var?" sorusundan (Gombrich bunu zaman zaman "neden sanatın bir tarihi var" biçiminde yuvarlayıverir)[7] dikkatle ayrı tutulmalıdır. Bana göre, resim yapma sanatının tarihi, bir şey yapma sanatının tarihidir. Bu sanat, Vasari'nin döneminde, büyük ölçüde algısal hakikatin hâkimiyeti altındaydı. Algısal hakikat ise bir dönemin sonundan diğerine değişim göstermedi. Oysa, bir şey yapma sanatı apaçık biçimde değişti.

Gombrich sanat tarihini kendisiyle aynı üniversitede çalışan ve aynı memleketten gelen Sir Karl Popper'ın yorumladığı haliyle bilim tarihine koşut bir halde görür. Popper'ın bakışından bilim, bir kuramın yanlışlanmış olmasından ötürü bir diğeri lehine reddini içerir; varsayımlar, yanlışlamalar ve yeni varsayımlar biçiminde ilerleyen sıra ise Gombrich'in görsel gerçeklikle uyumsuzluk gerekçesiyle daha yeterli başka şemalar lehine reddedilen temsil şemaları sıralamasına çok benzer. Dahası, bilim nasıl hipotezlerini kaynağını gözlemden alan tümevarımlar vasıtasıyla değil *sonradan* gözlemle sınanan yaratıcı sezgi vasıtasıyla türetiyorsa[8], sanatçı da Gombrich'in iddiasına göre, "görsel izlenimleriyle değil düşünce veya kavramla başlar işe."[9] Bu da gerçeklik karşısında sınanır, tatmin edici bir eşleşme sağlanana dek adım adım ayar edilir. Tıpkı bilimsel temsilde teorinin gözlemden önce gelmesi gibi resimsel temsilde de "Yapmak eşleştirmekten önce gelir."[10] Her iki kuramcı da Popper'ın bilginin "büyümesi" şeklinde bahsettiği şeyle, dolayısıyla anlatı üzerinden temsil edilebilir olan tarihsel bir süreçle yakından ilgilidir.

---

7. Ernst Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton University Press, 1956), s. 314, 388.
8. Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery* (New York: Basic Books, 1959).
9. Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, s. 73.
10. A.g.y., s. 116

Aradaki fark bilimdeki temsillerin bizzat ilerleme göstermesi, giderek daha yeterli hale gelmesi ama bunun algılanan gerçeklikle eşleşme üzerinden değil, ki nihayetinde algılanan gerçeklikle benzerlik bile taşımayabilirler, yanlışlama sınamalarını geçmek suretiyle gerçekleşmesidir. Gombrich bir noktada mısır gevreği kutularının yan taraflarındaki resimlerden söz eder ki bu resimler Giotto'nun çağdaşlarının nefesinin kesilmesine sebep olurdu; zamanın en iyi sanatçılarının gerçekliği "yakalama" kuvvetinin işte bu denli ötesinde olacaklardır.[11] Bu, Bakire Meryem'in Aziz Luka'ya acıyıp, azizin, üzerinde olsa olsa ahşaptan bir "benzerlik" oluşturabildiği panelin üzerinde kendini göstermesine benzeyecektir. O derecede inandırıcı bir imgenin nasıl *yapılacağını* Aziz Luka'nın bilmesine olanak yoktu. Oysa imgenin ikna edici olduğunu bilecekti: Gözlerinin *bunun* öğretilmesine ihtiyacı yoktu. Aziz Luka ikna edici imge yapma sanatından yoksundu. Ama algı "sanatı"na kendisinin ya da herkesin sahip olabileceği kadar hâkimdi. Bizzat Gombrich Platon'un *The Greater Hippias*'ından [Büyük Hippias] müthiş bir algısal bilgelik örneği aktarır: "Heykeltıraşlarımız diyor ki Daidalos bugün doğmuş olsaymış ve kendisine ün kazandıran eserlerini bugün yaratmış olsaymış, kendisine kahkahalarla gülünürmüş."[12] Reenkarnasyona uğramış Daidalos'a kahkahalarla gülenler, onun arkaik tasvirlerini inandırıcı bulan birine de gülerdi. Buradaki varsayım, böyle bir kişinin Praksiteles'in işlerini henüz görmediğidir, algı sisteminin Daidalos'un mimetik becerileri kadar az gelişmiş olduğu değil. Her iki sanatçının çalışmaları gösterildiğinde, kim olsa farkı anında ve özel bir eğitime gerek olmadan görürdü. Bence bilimde, görsel sistemin sanatta oynadığı rolü oynayan hiçbir şey yok. Bu yüzden bilimde, ilerleme sadece teknikte olmuyor. Çeperler dışında deneyime bağlanmasına ille de gerek olmayan temsillerde de bir ilerleme oluyor. Bilimin bize anlattığı dünyanın duyularımızın ortaya serdiği dünya ile *eşleşmesi* hiç de gerekmiyor. Oysa, Vasari'nin dönemindeki resim tarihinin tüm meselesi buydu.

Öyleyse, sanatın bir dalı olarak resim, meslektaşım Richard Wollheim'ın ifadesini kullanmak gerekirse, en azından Vasari'nin anlatısında, gitgide daha yeterli temsiller yapmak için öğrenilen stratejiler dizgesidir; burada yeterlik, sabit algısal ölçütlerle tayin edilir. İnsanların modernist resim ile ilgili olarak doğrudan "bu sanat değil" demesine yol açan da resme dair işte bu modeldi. Terimin anlaşılageldiği biçimiyle, modernist resim gerçekten de sanat değil-

11. A.g.y., s. 8
12. A.g.y., s. 116.

di. Kendiliğinden gelen tepki, modernist ressamların sanatta gerçek anlamda ustalaşmamış olduğu yani resim yapmayı bilmedikleri ya da resim yapmayı bildikleri ama yabancı bir görsel gerçekliğe seslendikleri yolundaydı. Bu, soyut resme verilen tepkilerden biriydi ve ilginçtir, Gombrich'in yaklaşımıyla da uyumluydu: İnsan resmin temsil edeceği yeni bir görsel gerçeklik tasavvur etmek zorundaydı. Bu çabalar Vasari'nin modelinin muazzam gücünü ve elbette onun baştan sona mimetik öncüllerini doğrular niteliktedir. Bu öncüller Vasari'nin modelini insanın terk etmeyi kolay kolay tasavvur edemeyeceği bilimsel bir modelmişçesine korumaya yarıyor, ardından da bu modele uymayan sanatı örtbas etmenin yolları bulunmak zorunda kalınıyordu. Bu çabaların eleştiri biçiminde olması dikkat çekicidir ve Vasari'nin modelinin bilfiil ürettiği eleştirel ilkeler üzerinde de kısaca durmaya değer.

Vasari için eleştiride övgü kimi zaman tüm kanıtların aksine eldeki tablonun gerçeğe tıpatıp benzediğini iddia etmeyi içeriyordu; o kadar ki kişi gerçekliğin huzurunda olduğuna inanabilirdi. Örneğin, *Mona Lisa*'ya istinaden, ki bu tabloyu hiç görmemiş olduğuna inanmak için güçlü kanıtlar mevcuttur, şöyle yazmıştı: "Narin gülrenginde güzel burun delikleri olan burnun canlı olduğuna kolayca inanılabilir... yanakların pembesi boyanmış gibi değil gerçekmiş gibi duruyor; gırtlak çukuruna dikkatle bakan birinin nabzın atışını gördüğüne inanası gelir."[13] Ne ki Vasari, Giotto'yu överken de aynı formülü kullanıyordu; Assisi'deki fresk serisiyle ilgili olarak: "Diğer figürlerin yanı sıra çeşmeden su içmek için eğilen susamış adam ebedi bir övgüyü hak ediyor: Suya eğilirken taşıdığı canlı arzu öylesine harikulade bir etkiyle betimlenmiş ki insanın onun gerçekten su içen canlı biri olduğuna inanası geliyor."[14] Kötüleme ise, durumun doğasına uygun olarak, betimlemeden ziyade gerçek olduğuna insanın inanasının *gelmediği* temsildi. Genelde bu tür bir kötüleme, yalnızca, daha erken bir düzey geçerliyken hâkim anlayışın çok ötesine geçen resim sanatı için kullanılıyordu. Guercino'nun Aziz Luka'yı kendi Ana ve Kutsal Çocuk tablosunu sergilerken betimlediği muhteşem tablosunu, bu noktaya dikkat çekmek amacıyla sıkça kullanmışımdır. Guercino, temsillerin de bir tarihi bulunduğunu ve Aziz Luka'nın bir XVII. yüzyıl üstadının halihazırda sahip olduğu gerçeğe tıpatıp benzerlik teknikleri ile resim yapmayı bilemeyeceğini ayırt edecek kadar sanat tarihçisiydi. Bu yüzden, Aziz

13. Giorgio Vasari, *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*,Çev. Mrs. Jonathan Foster (Londra: Bell & Daldy, 1868), 2: 384.
14. A.g.y., I: 98.

Luka'nın gururla sergilediği imge, Guercino'nun arkaik saydığı bir üslupta icra edilmiştir. Ahşap üzerine bir imgedir ama Guercino'nun tablosundaki bir melek, Guernico'nunkiyle kıyaslandığında neredeyse gülünesi kaçan bu imgenin gerçekliğinden, refleks olarak Bakire'nin giysisine dokunmak için uzanacak kadar etkilenmiştir. Oysa bu melek tablonun dışına çıkıp Aziz Luka'nm yapabildiğini Guercino'nun yapabildiği ile kıyaslayabilseydi, Aziz Luka'nın zamanında bir sanatçının gerçeğe benzerlik elde etmek için ne tür sınırlamalar altında mücadele verdiğini anlardı; tabii gerçeğe benzerlik kaygısının o dönemde çalışan bir sanatçıyı bağladığı ölçüde. Hans Belting temsili yeterliliğin, Bakire imgelerinin kudreti üzerinde aslında ne kadar az bir bağlayıcılığa sahip olduğu hususunda bizi bilgilendirmiştir. Öyle veya böyle, Guercino'nun baktığı yerden bakıldığında, Aziz Luka'nın betimlediği Bakire'nin neredeyse nefes aldığını görebilirsiniz demek yolunda hafif bir eğilim görülecekti (Tıpkı erkek kardeşimin geçenlerde bir galeride gördüğü, Duane Hanson elinden çıkma amigo kıza istinaden söylediği gibi). O halde, Vasari Giotto'ya son derece cömert davranmaktadır ya da Giotto, verilen örneklerde, ilerlemeci resim tarihinde kendi sahnesini tanımlayan algılama kalıplarını aşmıştır.

Oysa, yukarıda belirttiğim; yani ressamların resim yapmayı bilmediğine ya da bizi şoke etmeye çalıştıklarına yönelik eleştiriler bambaşka bir düzleme aittir. Bunlar, elde başka bir model olmamasından ötürü Vasari'nin modelini uygulamaktan çok onun savunusunu yapmaktadır. Sanatçılar resim yapmaya çalışıp da başarısız olmamaktadır. Resmin kurallarını tümden ihlal etmektedirler ve bu, Vasari'nin benzer bir durumla asla ilgilenmek zorunda kalmayacağı sanat tarihinde hiç kuşkusuz çok büyük ve derin bir şeyin meydana gelmiş olduğunun işaretidir. Aslına bakılırsa, modernizmin gelişinden önce hiç kimse bu tür meselelerle ilgilenmek durumunda değildi.

Tabiri caizse yeni bir tür gerçekliği tanıyarak yeni bir öykü anlatma çabaları beni bir anlatıyı korumaya yönelik bu çabalardan daha çok ilgilendiriyor. Roger Fry'ın Londra'daki Grafton Galerileri'ndeki İkinci Post-İzlenimci Sergi'nin 1912 tarihli kataloğuna yazdığı önsöz şöyle başlıyor: "Birinci Post-İzlenimci Sergi iki yıl önce bu galerilerde açıldığında İngiliz kamuoyu ilk defa sanatta yeni bir akımın tümüyle ayırdına vardı; bu, salt kabul görmüş temaların bir çeşitlemesi olmayıp resimsel ve plastik sanatın yöntemlerinin yanı sıra maksat ve hedefinin de yeniden düşünülmesini ima ettiği için hepten sarsıcı bir akımdı." "Bir resimde her şeyden çok, sanatçının bir yanılsama üretirken sergi-

lediği hünere hayran olmaya alışmış ve bu hünerin, topyekûn, duyguların doğrudan ifadesinin hizmetine sunulduğu bir sanata içerleyen" kamuoyunun "beceriksizlik ve yeteneksizlik suçlamalarında özgürce bulunduğu"nu da belirtiyor Fry. Dahası, ta 1912 yılında, sergideki sanatçıların "resimsel ve plastik formlarla belirli spiritüel deneyimleri ifade etmeye çabaladıkları" görüşünde. Bu yüzden, sanatçılar "formu taklit etmeye değil, form yaratmaya; yaşamı taklit etmeye değil, yaşamın bir muadilini bulmaya çabalıyorlar... Aslında, yanılsamayı değil gerçekliği hedefliyorlar."[15] Genelde, bu tür iddialarda bulunurken iki şeyi kabul ettirmek önemliydi: Sanatçının, istediği takdirde, çizebildiği ve bu nedenle söz konusu yapıtın *faute de mieux** olmadığı; sanatçının *içten* olduğu. Bunlar, Batı sanatının önceki altı yüz yılı boyunca hiçbir özel dikkat gerektirmeyen konulardı. Bunun da ötesinde Fry, terimin kabul görmüş anlamıyla resim çizemediği aşikâr ama çizebilen sanatçıların büyük hayranlığını kazanmış olan Rousseau'nun düşüncelerine serbesti kazandırmanın bir yolunu bulmalıydı.

Vasari'nin tarihini uzatma çabasına girmediği açık olan sanat için yeni bir model bulma çabasından ötürü Fry'a ne kadar hayran olsak az; ama her iki dönemin sanatını da inceleyip eleştirel bir tepki oluşturmasına, hatta eski sanatın Vasari'nin sunduğu nedenlerden ötürü barındırıyor görünüp takdir topladığı (ki bunun da konudışı olduğu ortaya çıkmıştır) ama yeni sanatın daha mükemmelen somutlaştırdığı bazı ilkeler bulunduğunu önermesine olanak tanıyan bir genellik seviyesine yükselmeyi gerekli buluşu da bir o kadar takdire değer. Metninin sonlarına doğru, yeni Fransız sanatını "dikkate değer ölçüde klasik" diye niteler Fry. Bununla, yeni Fransız sanatının "çıkarsızca tutkulu bir zihin durumuna" yanıt verdiğini kastetmektedir. Burada Kantçı estetiğin yankılarını duymazdan gelmek mümkün değil; hele de Fry'ın sözleriyle, "ruhun bu bedenden ayrılmış işleyişi"nin "pratiklikten eser olmaksızın, tümüyle saf ve özgür" oluşundan ötürü. "XII. yüzyıldan itibaren tüm dönemlerde en nitelikli Fransız yapıtları bu klasik ruhu paylaşmaktadır" iddiasıyla, sanatın ağırlık merkezini İtalya'dan öteler. "Burada Nicholas Poussin'in dolaysız bir hatırasına rastlamak mümkün değil ama onun ruhu Derain gibi sanatçıların işlerinde âdeta yeniden hayat buluyor." Fry'ın eleştirel programının Vasari'ninkinden farklı olacağına hiç şüphe yoktur: Biçimci, spiritüel ve estetik ola-

15. Roger Fry, "The French Post-Impressionists", *Vision and Design* (Londra: Pelican Books, 1937), s. 194.

* (Fr.) *Faute de mieux:* Daha iyisi olmadığı için. (ç.n.)

caktır. Ama Vasari'deki gibi, tek bir eleştirel yaklaşım sanat tarihinin tüm dönemleri boyunca geçerli sayılacaktır. Dahası, Fry'ın estetizmi, Vasari'nin yamlsamacılığmın kotaramayacağı bir biçimde post-izlenimci Fransız sanatçılarının işlerine bünyesinde bir yer açabileceği için Vasari'ninkine üstün gelecektir. Fry'ın anlatmak istediği bir öyküsü, muhtemelen ilerlemeci bir öyküsü vardır: Fransız post-izlenimcileri, özellikle de esasen manzara ve natürmortlardan oluşan sanatlarının anlatı dışı bir karaktere sahip olmasından ötürü, klasik ruhu en saf haliyle sunacak bir yol bulmuş olabilirler. Sanat tarihi ise, ta ki sanatın özsel yanı onu kavramaya hazır olanlar için ışıl ışıl parlayana dek, özsel olmayan tüm unsurların yavaş yavaş soyulup atılmasıdır. Fry özellikle hayran olduğu sanatı tanımlayan klasisizmi sanatın özüyle özdeşleştirmeye çekinmek şöyle dursun, isteklidir. Bu ise, "Fransız" *olmayan* sanat ile ne yapılacağı sorusunu ciddi bir sorun olarak bırakır. Hayran olduğu sanatın sanattan bekleneni yapmamasına karşın nasıl olup da sanat olduğunu, sanattan beklenenin nihayetinde sanata özsel olmadığında ısrar ederek açıklayabilmiştir. Ama bu da Vasari'nin destanındaki hemen her şeyin bir biçimde "klasik" olarak düşünülemediği, yani baştan sona estetize edilmediği takdirde dışarıdaki karanlığa atılması anlamına gelmektedir. Her koşulda, modern sanatı hünersiz ya da sapkın diyerek küçültme çabalarına yönelik güçlü bir karşı tepkiydi onunki; bunun sonucunda da modernizm ile geleneksel sanatı yeni bir anlatı altında birleştirmeye çalışan ilk kuramlar arasında yer aldı.

Taklidin özsel olmayışı Fry'ın katalog makalesinde hiçbir biçimde taklit etmeyen bir görsel sanat yapıtının düşünülebilirliği üzerinden savunulmuştur. Kandinsky'ye Grafton Galerileri'ndeki sergiden iki yıl önce, 1910'da soyut sanatın mucidi olma onuru verilmiştir ve o yıllarda sanat haberlerinin ne hızda dolaştığını bilmek güç olsa da Fry "soyut" terimini kullanmaktadır. "Doğal biçime her tür benzerlikten vazgeçme girişimi"nden ve "tümüyle soyut bir biçim dili, görsel bir müzik yaratmak"tan kendi de soyut bir biçimde söz ederken en azından "Picasso'nun sonraki işleri"nin bu olasılığı arz ettiğini önerir. Bu tür soyutlamanın başarılı olup olmadığı konusunda net değildir Fry; "Buna ancak bu tür soyut biçimlere dair duyarlılığımız şimdikinden daha bilenmiş bir hale geldiğinde karar verilebilir" demesi ise aydınlatıcıdır. Algısal eşleştirmenin (ki bu öğrenmek zorunda olduğumuz bir şey değildir) yerine bir dilde ustalaşmanın (işte bu öğrenmek zorunda olduğumuz bir şeydir) konulduğuna dikkat edelim. Fry'ın bu "dil"de bilfiil ustalaşıp ustalaşmadığı açık değildir. 1913 yılında Kandinsky'nin

Improvisation 30 (Cannons) [Doğaçlama 30 (Toplar)] adlı tablosunu gördüğünde, "Tümüyle görsel müzik... Duyguları bu tür soyut görsel göstergelerle ifade etme olasılığından kuşku duymam artık olanaksız" diye iddia eder.[16] Fry tabloya parantez içindeki alt başlığını veren silahları görmezden gelmektedir.

Fry'ın kullanımında belki de şiirsel bir eğretileme olan "dil" kavramını kübizmin ilk kuramcılarından Daniel-Henry Kahnweiler, 1915 tarihli bir metinde ciddi anlamda literal bir kuram olarak ileri sürüyor: "Yeni bir ifade tarzı, güzel sanatlarda yeni bir 'üslup'; tıpkı kendi döneminde izlenimciliğin ve şu anda kübizmin olduğu gibi çoğu kez okunmaz görünüyor: Alışılmamış optik dürtüler bazı izleyicilerde herhangi bir hafıza imgesi uyandırmıyor çünkü ilk başta tuhaf görünen 'yazı' sonunda bir alışkanlık halini alana ve bu tür resimleri sıkça gördükten sonra nihayet çağrışımlar kurulana dek hiçbir çağrışım oluşmuyor."[17] Kübizmi bir dil, hatta daha da iyisi, bir tür "yazı" olarak düşünmek muhtemelen bir feraset örneğidir ve Jacques Derrida'nın *ecriture* kavramından beslenen postyapısalcı zihniyete enikonu uygundur. Sıkıntı, Kahnweiler'in *tüm* üsluplara, özellikle de izlenimci üsluba, yazı biçimi muamelesi yapmasında ve andırımsal kanıt vasıtasıyla, kübizmin de pratik arttıkça bize izlenimcilik kadar okunaklı geleceğini savunmasında yatıyor. Gerçekte, bu olmadı. Bir anlamda kübizme alışmış olmamıza (Kübist manzaralar, portreler ve natürmortlar yaygın müze mallarıdır) ve hiç kimsenin kübist resimleri "okuma"da büyük bir güçlük çekmemesine karşın bu yapıtların, yazısına aşina olduğumuz bir dil kadar şeffaf hale gelmeye direndiklerini düşünüyorum. Picasso'nun Kahnweiler portresi fotoğrafik görünmekte başarılı olamadı. Aşinalık, onu hiç de doğal kılmadı. Fry ve Kahnweiler'in kuramları gerçekten de zor bir dili okumada akıcılık kazanan birini akla getiriyor; "pratik"e atıfta bulunulmasının sebebi de bu. Ama bugün hiç kimse izlenimci tualleri okuyabilmek için pratik yapmak zorunda değil: Göze tümüyle doğal görünüyorlar ve bunun nedeni tümüyle doğal olmaları. Ne de olsa, izlenimcilik Vasarici gündemin bir devamıdır; ışıkla gölge arasındaki doğal farklılıklarla görsel belirimlerin fethedilmesi kaygısı taşır.

Post-izlenimciler artık öfke uyandırmıyor; ne ki kübist tablolardan daha doğal da görünmüyorlar. Aşinalık, bu ikisiyle Vasarici gelenekten gelen tablolar arasındaki farkı azaltmadı. Yine de, geleneğin sanatını

16. Alıntı yapan: Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War* (New Haven: Yale University Press, 1994), s. 18.

17. Daniel-Henry Kahnweiler'e referans veren: Bois, *Painting as Model*, s. 95.

yeniden düşünerek bu farklılığı azaltmaya çalışan ve onu yanılsamacı ölçütlerden başka ölçütlerle ele alan öncü düşünürlere hürmet göstermeliyiz. Modern sanatın kabulü, yeni sanatı daima Fry ve Kahnweiler'in çalışmalarında gördüğümüz türden açıklayıcı kuramlara sokma çabasını içermiyordu elbette. Birileri, bu sanata serbesti tanıyan bir kuram geliştirme ihtiyacı duymadan onun meraklısı oldular. Aşağıda, Etta ve Claribel Cone'un 1905 yılının Salon d'Automne'una* yine o günlerden kalma tepkisi yer alıyor:

> Artık, bu binbir şaşkınlık uyandıran Salon'un en afallatıcı galerisine geliyoruz. Burada tüm betimlemeler, tüm bildirimler ve tüm eleştiriler eşit derecede olanaksız hale geliyor çünkü bize sunulanın, kullanılan malzemeler dışında resimle en ufak bir ilgisi yok: biçimden yoksun renk karmaşaları: mavi, kırmızı, sarı ve yeşil: hoyratça yan yana konmuş boya lekeleri: Noel hediyesi olarak aldığı boyalarla oynayan bir çocuğun barbarca ve toy eğlencesi... resimde bu cinnetin, renk deliliğini, şayet bir tezgâh peşinde değillerse okula geri gönderilmesi gereken bu insanların ürettiği tarifsiz fantezilerin yer aldığı bu güzide galeri![18]

Bu pasajda "resimle en ufak bir ilgisi yok" ifadesine ve infiali dile getirme biçiminin Fry'ın makalesinde tarif ettiği post-izlenimci sergiye giden ziyaretçilerinkiyle aynı oluşuna dikkat çekmek istiyorum. Şimdi de Fry'ın onca yaratıcı bir biçimde tepki gösterdiği serginin yol açtığı, yukarıdaki alıntıyı pekiştiren bir eleştirel düzyazı örneğine bakalım:

> Bir müştemilatın duvarlarına kargacık burgacık edepsizlikler karalayan kaba bir çocuksuluk, o kadar. Çizim kalitesi eğitim almamış bir çocuğunkiyle aynı düzeyde; renk sezgisi ancak bir çay tepsisi ressamınınki kadar; yöntem, parmaklarını üzerlerine tükürdükten sonra bir taşa silen bir okul çocuğununkiyle aynı. Aylaklığın ve bir aciz ahmaklığın işleri bunlar; pornografik bir sergi.

Bir yapıtı tahrif etmenin düzyazıdaki muadili olan bu kuru gürültü, Wilfred Scawen Blunt adlı bir şair tarafından Cézanne, Van Gogh, Matisse ve Picasso'nun yapıtlarından oluşan bir sergiye istinaden yazılmıştı ama (şairin yaptığı gibi) "sergi ya korkunç kötü bir şaka ya da

---

* 1903'ten bu yana Paris'te her sonbahar düzenlenen ve genç sanatçıların işlerine ev sahipliği yapan sergi. Salon d'Automne hem muhafazakârlığı ile bilinen resmi Salon'a hem jürisiz işlediği için daima yüksek bir nitelik sergileyemeyen Salon des Indépendants'a alternatif olarak başlatılmıştı. (ç.n.)

18. Brenda Richardson, *Dr. Claribel and Miss Etta: The Cone Collection (Baltimore: The Baltimore Museum of Art, 1985), 89.*

bir dolandırıcılık örneği"[19] demek sıra dışı bir tepki değildi. *Munchner Neueste Nachrichten** New Artists' Association'ın 1909 tarihli Münih sergisiyle ilgili olarak şöyle diyordu: "Bu absürd sergiye iki şekilde açıklama getirilebilir: Ya Association'ın mensup ve konuklarının çoğunluğu iflah olmaz birer akıl hastası ya da zamanımızın sansasyon arzusunu çok iyi bilen ve patlamadan faydalanmaya çalışan pişkin blöfçülerle karşı karşıyayız."[20] Cone kız kardeşler ve Gertrude Stein gibi Blunt da estetik bilincinde bir dönüşüm yaşayıp kendisini böyle benzersiz bir infiale sürükleyen yapıtların meraklısı oldu mu bilmiyorum ama pek sanmam. "1857 ve 1858'in Kraliyet Akademisi'ndeki Pre-Rafaelit resimleri hatırlayacak kadar yaşlıyım" diye yazıyordu; Grafton Galerileri'ndeki sergi ise yarım yüzyıl sonraydı. Cone kardeşlerin geçirdiği dönüşüme, resim sanatına dair Fry'ın geliştirmeye giriştiği türden yeni bir anlayış eşlik etti mi ondan da pek emin değilim. Cone kardeşler yeni bir sanatsal gerçekliğe uyum sağladı; söz konusu yapıtları baştan meneden kuramları bir kenara bıraktıklarında, bunların yerine koyacakları yeni kuramlar olmasa bile bu sanata estetik çerçevesinde tepki vermeyi öğrendiler o kadar. Bu şekilde uyum sağlamak, tek bir deneyimdeki hiçbir şeyin insanı özellikle hazırlamadığı yapıtlara duyarlı ve ayırt ederek tepki vermeyi öğrenmek mümkündür. Sanatın sonu üzerine bir kuram, sanatla etkileşimi bu sırayla ilerlemiş birine hiçbir anlam ifade etmez: O, kuramdan fayda görmeden uyum sağlamaya ve ortaya ne çıkıyorsa ona tepki vermeye devam edecektir. 1980'lerde pek çok kişi sanatı sanat olduğu için topluyordu; sanatı neyin sanat yaptığı ya da bunun neden önemli olduğuna dair güçlendirici bir tanımdan yoksundular.

Kabul ediyor olmaları gereken her ilkeyi ihlal etse bile güçlü ve önemli buldukları bir yapıta, tabiri caizse, kuram öncesi bir yaklaşımla tepki veren Fry ve Kahnweiler için de belirli bir düzlemde aynı şey söylenebilir. Hoş, söz konusu sanatı yapan sanatçılar da neyin peşinde oldukları ya da yukarıda örneklediğim türden bir tiksinti yaratacağını muhakkak bildikleri yapıtları neden ürettikleri konusunda net bir kavrayışa büyük olasılıkla sahip değildi. İki kuramcımızın giriştiği iş, pratikteki bir boşluğu doldurmak, hem sanatçılara hem izleyicilere neyin gerçekleşmekte olduğunu açıklamak ve yeni bir anlatı şablonunu kabul ettirmekti. Bana öyle geliyor ki her iki örnekte de çaba

19. Wilfred Scawen Blunt, *My Diaries: Being a Personal Narrative of Events, 1884-1914*, (Londra: Martin Secker, 1919-20), 2: 743.

* Adı, "Münih'ten Son Haber" anlamına gelen günlük gazete. (ç.n.)

20. Alıntı yapan: Bruce Altshuler, *The Avantgarde in Exhibition: New York in the Twentieth Century* (New York: Abrams, 1994), 45.

farkları yumuşatmaya yönelikti. Kahnweiler, meselenin yeni bir yazı biçimine alışmaktan ibaret olduğunu, yeni bir yazı biçimine neden gereksinim duyulduğuna değinmeden açıklamaya; Fry ise, Derain ya da Picasso'nun yapmakta olduklarıyla Poussin'in yapmış olduğu arasındaki sürekliliği, bu kez de Poussin'in neden bu ressamların karşılaştığı dirence benzer bir şeyi yaşamadığını açıklamadan kanıtlamaya çalışıyordu. Dahası, kanımca, daha erken dönemlerdeki resmin mimetik niteliklerinin resmin hakikatini gizlediğini ve bu mimesisin sunduğu maskeler çıkarılıp atılmış olsa da aynı hakikatin yeni sanatta da doğruluğunu koruduğunu söylemekten çekinmezlerdi. Yeni sanata bir eksiltme vasıtasıyla ulaşılmıştı sanki: Mimesis çıkarılmış, ya da artık sanatın amacı gibi görünmeyeceği bir noktaya dek çarpıtılmıştı. Kanımca, ne Fry ne Kahnweiler yeni sanatın gerçekten yeni ya da yeni bir biçimde yeni olduğunu söylemeye hazırdı. O düzeye çıktığını bildiğim tek düşünür, kendisine bir bölüm ayrılmasını hak eden Clement Greenberg'dür. Greenberg'ün modernizmi bir felsefi bilinç düzeyine çıkarmış olması ilginçtir; görsel sanatların büyük anlatısında bir an olarak modernizm neredeyse son bulmuştu. Greenberg'ün, kendi anlatısında hiç yer açmadığı bir biçimde sona erdi modernizm.



Jackson Pollock'ın Martha Holmes tarafından çekilen bir fotoğrafı. *Life Magazine*'in izniyle yayımlanmıştır. 9 Ağustos 1949© Time Inc.

IV

MODERNİZM VE SAF SANATIN ELEŞTİRİSİ: CLEMENT GREENBERG'ÜN TARİHSEL VİZYONU

1893 yılında yayımlanan *Problems of Style* [Üslup Sorunları] adlı yapıtının önsöz niteliğindeki sayfalarında, Alois Riegl süslemenin bir tarihe sahip olduğu düşüncesine okurlarının inanılmaz tepkisi saydığı şeyi herkesten önce ele alır ve bu sayede, bir yüzyıl önce sanat tarihi çevrelerinde bir tarihe sahip olma kavramından ne anlaşıldığını gün ışığına serer. Bir şeyin bir tarihe sahip oluşunun paradigması, mimetik temsilin sanatı olarak yorumlanan resim sanatıydı; böylece resim sanatının tarihini de temsili yeterlikte içsel gelişim bağlamında anlamak mümkün oluyordu. Sanatçılar, bizzat gerçekliğin sunduğuna karşılık gelen görsel düzenlemeler inşa etmek suretiyle görsel belirimleri temsil etmekte giderek daha üst düzeylere erişiyorlardı; bu perspektiften

bakıldığında, resimde temsilin (Vasarici sınırlarda kalacaksak) söz gelimi Cimebue ve Giotto ile başlayıp Michelangelo, Leonardo ve Raffaello'ya doğru sıralanmasında gelişimsel bir asimetri söz konusudur. Riegl'a kalırsa, kendi seslendiği kitle, süslemenin yine Riegl'ın açık seçik bir biçimde "ilerlemeci gelişme"[1] tabir ettiği şeye sahip olmasını inanılmaz bulduğu için "felç olmuş" vaziyetteydi; Riegl da bu kitleyi felç eden tez karşısında kitabı boyunca yorulmak bilmeksizin bir polemik geliştirdi: Bu tez, Gottfried Semper'ın yazdıklarından türeyen "Sanatın kökenlerinin materyalist yorumu" teziydi. Materyalist, süslemeyi esas olarak yüzey süsü bağlamında, yüzey süsünü ise insanların belirli maddi gereksinimlerini, özellikle de her ikisi de dokumayı içeren giysi ve barınak gereksinimlerini karşılama yollarından türemiş ve bu yollara gönderme yapan bir bağlam dahilinde görür. Süsleme, insanların giysi ve çitme yaptığı her yerde aynı olan dokuma ve hasır işlerinin alttan üste, içten dışa, çapraz ve zikzak örgüsünden türemiştir. Gerçekte, süslemenin bir tarihe sahip olma olasılığı, temel ve evrensel doğası yüzünden, sözgelimi röprodüksiyonun, hatta daha tartışmalı olarak, algının bir tarihe sahip olma olasılığı kadar düşük olmalıdır. Riegl, ilerlemeci bir gelişim olasılığını inşa edebilmek için kendini bu modeli yıkmaya mecbur hissediyordu. İlerlemeci gelişimin anlamı ise, tıpkı resimde olduğu gibi, süsleme üsluplarının sırasında da sonraki aşamaların aynı sanatsal hedeflere ulaşmak bakımından daha erken safhalardaki üslupların ötesine geçmesi; erken safhalardaki üslupların ise daha sonrakileri açıklamakta kullanılmasıydı. Ernst Gombrich'in resim sanatının "ilerlemeci gelişim"inde "yapma ve eşleştirme" mekanizmalarıyla açıklamayı hedefleyip kayda değer bir başarı sağladığı paralel yapıydı bu. İlerlemenin damgasını taşımasının tek nedeni ise, tarihte daha sonra gelen şahsiyetlerin kendi temsillerini, hem kendilerinden bir şeyler öğrenip hem ötesine geçtikleri öncellerinin temsillerinin yanı sıra söz konusu tarihin her aşamasında aynı kaldığı varsayılan belirimler ile kıyaslayabiliyor olmasıdır. Hiç şüphesiz, erken dönemlerdeki yapıtlar korunup incelenmiş olmasaydı, ilerlemeci gelişim bakış açısını taşıyan bir tarih söz konusu olamaz, yalnızca bir tür doğal evrimden söz edilebilirdi. Ne var ki üst paleolitik çağda bile, Lascaux'nun mağara duvarlarında, daha geç dönem ressamlar öncellerini model alıyordu; zira, nasıl ateş yakmak için sabit bir yer varsa, resim yapmak için de

1. "Şu anda kaçınız sırf başlığa tepki olarak inanmazlık içinde omuz silkiyorsunuz? Ne, diyorsunuz, süslemenin de tarihi mi var?" (Alois Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Çev. Evelyn Kain [Princeton: Princeton University Press, 1992], 3).

sabit bir yer olması gerektiği yönündeki ritüel kararı[2], duvarı bir tür erken dönem eğitsel müze haline getirmişti. İlerleme kavramının yirmi bin yıl önce paleolitik atalarımız için ne anlama geldiğini ise kimse bilmiyor elbette.

Riegl'ın *Problems of Style* adlı kitabının yayımlandığı 1893 dolaylarında, bir tarihe sahip olma fikri işte bu minvaldeydi; gördüğüm kadarıyla, Hans Belting'in *The End of Art History?* adlı derin ama kimi noktaları eksik bırakan yapıtını yayımlayıp sanatın, o nesnel anlamda, gelişimsel bakımdan ilerlemeci bir tarihe sahip olma olasılığının artık mevcut görünmediği gerçeğini teslim ettiği 1983 yılında da hâkim anlayış gene buydu. O dönemde Belting'i meşgul eden soru şuydu: Bu nesnel koşul geçerliliğini yitirdiyse, bugüne dair bir sanat tarihi nasıl var olabilir? Münferit yapıtlara dair yorumlamalar, dolayısıyla da sanat eleştirisi olacaktır elbette; Riegl'ın kendi çağında süsleme sanatı üzerine yapılan filolojik incelemelerle bağlantılı olarak tarif ettiği türden sınırlamalarla tahdit altına alınmış, "herhangi bir karşılıklı tarihsel ilişki önerme" hususunda aşırı bir suskunluk sergileyen ve "bu ilişkiyi ancak sınırlı dönemler ve yakın komşu bölgeler üzerinden ele alan"[3] bir tür ilim de uygulanabilecektir belki. Bu, bir tarihe sahip olmamanın anlamlarından biri olacaktır; hatta, görsel sanatlar örneğinde, sanatın sona ermiş olmasının anlamlarından biridir; zira, esasen resim sanatı biçiminde anlaşılan sanat, bir zamanlar ilerlemeci gelişimsel anlamda bir tarihe sahip olmanın ne anlama geldiğini örnekliyordu. Belting, *The End of Art History?* adlı yapıtının ardından kaleme aldığı ve akla gelebilecek her ölçüte göre bir başyapıt sayılabilecek *Likeness and Presence* adlı yapıtında, "sanat çağından önce" Batı'da dinsel imgenin tarihini yazmaya girişir. Duruş ve polemiğinin Riegl'ınkine çok benzemesi ilginçtir. Tıpkı Semper'ın süslemenin her yerde aynı maddi süreçlere dayandığı görüşü karşısında Riegl'ın, süslemenin bir tarihi olduğunu savunmak zorunda kalışı gibi Belting de dinsel imgenin bir tarihi olduğu iddiasını, bizzat imgenin hiçbir tarihi olmadığı yönünde bir iddia saydığı düşünceye karşı savunmak mecburiyetinde kalmıştır. Belting, David Freedberg'ün önemli çalışması *The Power of Images*'daki [İmgelerin Gücü] fikri, imge üretmek dünyanın her yerinde ve daima aynı nitelikleri taşıyan evrensel bir eğilim olduğu için imge üretiminin

2. Meyer Schapiro "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Sign" Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York: George Braziller, 1994), I.
3. Riegl, *Problems of Style*, s. 3.

bir tarihe sahip olamayacağı yönündeki düşünceyi Freedberg'e yükleyerek biraz da yanıltıcı biçimde şiddetle yerer. Riegl da, kendisinin teslim ettiğinden çok daha engin bir düşünür olan Semper'ı tıpatıp bu şekilde şiddetle yermiştir. Her halükârda, Belting dinsel imgenin, aslen oyma putları yasaklayan emri kabul etmiş bir dinde, Hıristiyanlıkta, nasıl olup da bunca merkezi bir rol üstlendiğine tarihsel bir açıklama getirmek istemektedir. Bunun gelişimsel ilerlemecilik bağlamında tam bir tarih olmadığını söyler Belting; zira "Rönesans'tan önceki çağda imgeyi biçimlendiren olayları yapılandırmamıza yarayacak uygun bir çerçevemiz henüz yoktur."[4] Dahası, dinsel imgeyi ele alan bir sanat eleştirisinin olup olmadığı da açık değildir; zira, bu imgeler sanat çağından önce yaratılmıştı ve hiçbir anlamda estetik hazza hizmet etmiyorlardı. Bu nedenle, fikir ve irdelemeleri ne denli orijinal olursa olsun, Belting'in "bir tarihe sahip olma" görüşü, standart görüşle büyük ölçüde aynıdır. Belting'in sorunu, "tam" bir tarihten yoksun bir şeyin tarihini tasavvur etme sorunudur.

Vasarici yapının üretilen sanata artık uygulanabilir görünmediği dönem ile Belting'in de metninde atıfta bulunduğu, sanat dünyasındaki mevcut anlatısal düzensizlik anı arasında benim modernizm olarak düşündüğüm bir ara dönem vardır. Bu dönem boyunca sanatçılar kimi dayatmaların kılavuzluğu altında hareket etmekten vazgeçmiştir. Bu dayatmalar, XIX. yüzyılın sonlarında, sanatın Riegl'ın iyi kötü doğal saydığı türden bir tarihe sahip olmasını mümkün kılıyordu; oysa, benim anladığım biçimiyle modernizm, o dönemde çoktan başlamıştı. Clement Greenberg'e göre, modernizm Manet'nin yapıtlarında başlamıştı; benim başlangıç anlayışıma göre ise, 1880'lerin sonunda, Van Gogh ve Gauguin'in yapıtlarında, Vasarici ölçütlerin tanımladığı çizgiden radikal biçimde sapılmasıyla. *Art nouveau*'nun gelişiyle süsleme ve resim sanatı tarihlerinin birbirine karışmaya başlayışı, Gauguin'in ardından gelenlerin yapıtlarında süslemenin sanatsal bir itki haline gelişi ve Paris Salon'un 1890'larda zanaata, hatta stüdyo mobilyalarına açılması Riegl'ı o dönemde fazlasıyla etkilemiş olabilir; ama resme yakın duranların bile o yıllarda belli ki pek az dikkat ettiği bir şeyi fark etmediği için Riegl'ı eleştirmemek gerekir.

4. "David Freedberg'ün *İmgelerin Gücü* konulu kitabına başvurulduğunda, imgenin bir tarihini tasarlama girişimine karşı bir uyarıyla karşılaşılır; zira yazar imgeyi insanlığın daima aynı şekilde tepki verdiği hep varolan bir gerçeklik olarak düşünmektedir" (Hans Belting, *Likeness and Presence*, xxi). Freedberg'ün kitabıyla ben de çeşitli güçlükler yaşıyorum ama neredeyse kesinlikle belirtebiliriz ki Freedberg hiçbir zaman böyle bir şey savunmuyor.

Sorun, artık Vasarici tarihi sürdürüyormuş gibi görünmeyen bir resim sanatı ile "gelişimsel ilerleme" anlatısının nasıl devam ettirileceğiydi. Önceki bölümde gördüğümüz gibi çözüm, ilk etapta, ya üretilen yapıtların sözcüğün en daraltılmış ve cismani anlamı dışında resim *olduğunu* inkâr yoluyla ya da bizzat sanatçılara yıkıcı, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dadaistleri harekete geçiren ama erken dönem modernistlerin açıklayıcı itkileri arasında hiç de yer almayan türden saikler yüklemek suretiyle görünüşü kurtarmak biçiminde ortaya çıktı. Yeni sanatı bu biçimde örtbas etmeye çalışanları anlamıyor değilim; ama bunun, bildiğim kadarıyla, sanat tarihinin herhangi bir gelişmenin Vasarici ölçütler çerçevesinde gerekçelendirilebildiği daha erken safhalarında başvurulmak zorunda kalınan bir strateji olmadığına dikkat çekmek gerekir. Bunu belirterek şu kanımın altını çizmek istiyorum: Sanat tarihinde mimetik uğraktan modernist uğraklara doğru gerçekleşen değişimin türü ve yapısı, Rönesans'ın resimsel stratejilerinden maniyerizminkilere, oradan da barok, rokoko, neoklasik, romantik ve hatta zamanında son derece radikal görünse de izlenimciliğin stratejilerine doğru gerçekleşen gelişmeyi karakterize eden değişiminkinden farklıydı. Aslına bakılırsa, kanımca, modernden postmoderne doğru gerçekleşen değişim de yine bu söz ettiklerimizden bambaşka türde bir değişimdi. Zira bunlar, resmin temel yapısını az çok bozmadan bırakmıştı: Raffaello'dan Correggio'ya, Carraccilere, Fragonard ve Boucher'ye, Ingres'a, Delacroix'ya ve Manet'ye dek derin bir süreklilik görmek, dolayısıyla, 1893'ün görüş açısından, ilerlemeci bir gelişim tarihine inanmayı sürdürmek mümkündür. Bu değişimlerin, benim anlatmaya çalıştığım türden, gelişim sürecinde ilk önce modernizm, ardından da postmodernizm aracılığıyla kopmaların gerçekleştiği bir tarihin sınır çizgisinin dışında kaldığı söylenebilir. Çizgisel bir gelişim sürecinin aşamaları olarak anlaşılabilecek kimi değişimlerden farklı bir tür değişimin gerçekleşmiş olduğunu sezen erken dönem kuramcıları, örneğin Roger Fry ve Daniel- Henry Kahnweiler'i iki farklı biçimde anlamak mümkündür. Bir yol şudur: Öykü sona ermiş ve yeni bir öykü başlamıştı. Kahnweiler'in gözünde, eski gösterge dizgesinin yerini yeni bir dizge almıştı ve bu da yerini bir diğerine bırakabilirdi. Bu ise az çok şu anlama geliyordu: Demek sanatın geniş kapsamlı tarihi aslında o kadar da gelişimsel değildi; çünkü kübizm izlenimciliğin ötesinde bir ilerlemeyi hiçbir belirgin anlamda temsil eder görünmüyordu. Kahnweiler'in tezi bu bağlamda Erwin Panofsky'nin açıklıkla ifade ettiği, hatırı sayılır sanat tarihi görüşüyle uzaktan da olsa bir benzerlik taşır. Panofsky'nin görüşüne göre, sanat tarihi birbirinin yerini alan

ama bir bakıma, bir gelişme oluşturmayan bir dizi simgesel form içerir. Panofsky'nin âdeta nefes kesici hamlesi, ilerlemeyi âdeta simgeleyen bir keşfi, yani çizgisel perspektifi alıp simgesel form tabir ettiği şeye dönüştürmeyi kapsıyordu. Çizgisel perspektif, burada alanı düzenlemenin olsa olsa farklı bir yolunu temsil ediyor ve alan düzenlemenin bir yolu olarak mimari, teoloji, metafizik ve hatta ahlâk yasaları gibi, Panofsky'nin *ikonoloji* adını verdiği yöntemle incelenmesi gereken aynı türden kültürel bütünler oluşturan diğer kültür öğelerinde açıkça ortaya çıkan belirli bir felsefi temele dayanıyordu. Ama bu kültürel bütünler arasında, dolayısıyla onları ifade eden sanatta, süreklilik içeren bir gelişim tarihi yoktu. Bunu yerine, benim anladığım biçimiyle, gelişimsel bir tarihe sahip olmak, bu kültürel bütünlerden *birinin* sanatına, yani kabaca 1300'den 1900'e dek uzanan Batı sanatına özgüydü. Sonrasında, modernizmle, 1880'den 1965'e dek uzanan kabaca elli yıllık yeni bir kültürel bütüne geçiyoruz. Bu noktada, simgesel formların felsefesine uygun olarak, kültürümüzü tanımlayan her şeyde, altta yer alan aynı yapının ifadesini bulacağız: bilimimizde, felsefemizde, siyasetimizde, ahlâki davranış kurallarımızda. Yeri geldiğinde açıklayacağım gibi, bu bakışa en ufak bir yergiyle yaklaşmıyorum. Her halükârda bu, sanat tarihinde içeriden bir değişim olarak adlandırabileceğimiz durum ile dışarıdan bir değişim arasındaki farkı temsil yollarından biridir. İçeriden değişim bir kültürel bütün dahilinde gerçekleşen, altta yatan bileşiği bozmadan bırakan değişimdir. Dışarıdan değişim ise bir kültürel bütünden diğerine doğru gerçekleşir.

İkinci karşılık ki Roger Fry tarafından açıkça dile getirilmiştir, sanatçıların artık gerçekliği taklit kaygısı değil, gerçekliğin içlerinde uyandırdığı duygulara nesnel bir anlatım sağlama kaygısı duyuşuydu: "Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit"* yazıyordu Stéphane Mallarmé, Robert Motherwell gibi modernist soyutlamacılar için çok büyük bir anlam ifade etmeyi sürdüren satırlarında. Gözden psikeye ve mimesisten anlatıma doğru bu geçiş, eleştirel söyleme daha önce özel bir bağlantı teşkil etmeyecek bir dizi etmen soktu: örneğin, içtenlik. Sanatçılar duygularını ifade etmeyi giderek daha iyi öğrendikçe anlatımcılığa dair gelişimsel, ilerlemeci bir anlatı oluşabilirdi belki; ama bu azaltılmış ket vurmaları ya da şimdiye dek bastırılıp boğulmuş duyguları salıvermenin öyküsü gibi bir şey olurdu kanımca. Özgürlüğün, ifade özgürlüğü biçiminde yorumlanmış tarihi olurdu. Olası bir dışavurum teknolojisinden hiç kuşkusuz söz edilebilir; örneğin, drama eğitimin-

* (Fr.) Şeyi değil, yarattığı etkiyi resmetmek. (ç.n.)

de bunun gibi bir şeyi görmek mümkündür. Ama kişi, sanat tarihini Fry'ın açıklamasının önerdiği bağlamda yeniden düşünmeye girişmeden önce, bu açıklamanın barındırdığı hakikat konusunda iyice emin olmak isteyecektir. Oysa hiç kimse o kadar emin değildi bence.

Kuramcıları okumaya ilişkin bu iki yöntemin ikisinde de anlatı ileriye taşınmıyordu ve şayet bu kuramlar doğruysa, ilerlemeci bir gelişim tarihinin gerçekten de bir şekilde kısıtlı olduğunun açıklıkla ortaya çıkması gerekir. Oysa onları okumanın bir yolu daha var. *Bu* okumaya göre, yapmaya çalıştıkları, anlatıyı yeni bir düzeye taşımaktı; bu düzeyde sorun sanatı yeniden tanımlamak, felsefi açıdan sanatın ne olduğunu söylemek ve dolayısıyla, bizzat sanat üzerinden Hegel'in öğüdünü tutmaktı. Anlatının gitgide daha yeterli hale gelen temsiller bağlamında değil; ama sanatın doğasına dair gitgide daha yeterli hale gelen felsefi temsiller bağlamında ileriye gidiyormuş gibi göründüğü okuma, işte bu okumaydı. Artık gelişimsel anlamda ilerlemeci bir öyküden söz edilebilirdi; ama bu, *felsefi* yeterliliğin ilerlemeci derecesinin öyküsü olurdu. Bana öyle geliyor ki bu yöntemlerde eksik olan, yeni, düşünümsel bir düzeye geçişe neyin neden olduğuna dair bir kavrayıştı veya yeni ya da modern sanatın, bir anlatı biçiminin kapsamı içinde kalmayı sürdürdüğü ama bunu yeni bir düzeyde yaptığı bir anlatısal yapıya ilişkin bir algı. Bu tür bir farkındalık için, özbilince yükselişe dair bir özbilince eriştiğini söyleyebileceğimiz, düşüncesi epey kuvvetli, yetkin bir tarih felsefesinden feyz alan Clement Greenberg'ün yazdıklarına dönmemiz icap eder. Burada ilgi çekici bir diğer nokta da şudur: Bana kalırsa, tüm bu kuramcılar aynı zamanda birer eleştirmendi; Vasari'nin tezi artık felsefi anlamda yeterli değilse sanat eleştirisinin nasıl uygulanması gerektiği sorusuna yanıt arıyorlardı.

Felsefi bir özbilince yükseliş, kültürel anlamda salt sanatın çerçevesini aşan bir düzeyde egemen olabilir ve büyük olasılıkla, Panofsky'nin kültürel bütünlerinden biri olarak anlaşıldığı haliyle modernizmin tanımlanmasına yardımcı olan işaretlerden biridir. *Varlık ve Zaman*'ın başlarındaki bir pasajda Martin Heidegger, "Bilimlerdeki gerçek 'hareketlilik', temel kavramlara ilişkin yapılan az çok radikal...revizyonlar sayesinde yaşanmaktadır. Bir bilimin düzeyi, temel kavramları bakımından ne ölçüde krizlere *müsait olup olmadığına* göre belirlenir aslında" diye bir yorum yapar.[5*] Dahasını da yazar Heidegger: "Nitekim

5. Martin Heidegger, *Being and Time*, Çev. John Macquarrie, Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962), s. 29.

* Kaan H. Ökten çevirisidir; Danto orijinal metinde üç nokta koyarak atladığı için buraya almadığım bölüm, Ökten çevirisinde yer almaktadır. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H.Ökten, Agora Kitaplığı, 2008. (ç.n.)

günümüzde pek çok disiplinde, kendi araştırmalarını yeni temeller üzerine nakletme eğilimlerinin uyandığı görülmektedir."* Geniş bir yelpazede bu türden örnekler sıralar ve diyebilirim ki, kendi çalışmalarını felsefede tam da bu türden bir revizyona katkı olarak görür. İşte ben de modernizmi genel olarak bu bağlamda, şeylerin olageldiği halleriyle devamının olası görünmediği ve herhangi biçimde devam edeceklerse yeni temellerin aranmak zorunda olduğu bir an olarak düşünebileceğimizi öneriyorum. Bu yaklaşım, modernizmin neden manifesto yayımlamak biçimine bunca sıklıkla büründüğünü de açıklayacaktır. XX. yüzyılın tüm ana felsefe akımları bizatihi felsefenin ne olduğu sorusunu ele almışlardır: Pozitivizm, pragmatizm ve fenomenoloji birbirlerinden ayrı olarak felsefenin radikal birer eleştirisine girişmiş, her biri felsefeyi sağlam temeller üzerinde yeniden inşa etmeye yönelmiştir. Postmodernizmin ayırt edici öğelerinden biri, Richard Rorty ya da Jacques Derrida'nın düşüncesindeki gibi temeldencilik karşıtlığı ya da en azından, ortada bazı temeller olacaksa bunların, bizim sanat dünyamızın Hans Belting'in gözüne göründüğü kadar yapısız bir sanat dünyası ile tutarlılık göstermek zorunda olduğunun kabulüdür. "Dönüp kendi temellerini sorgulayan ilk uygarlık Batı uygarlığı değildir" diye yazıyordu Greenberg 1960'ta. "Ama bu sorgulamada en öteye giden uygarlık Batı uygarlığıdır."[6] Greenberg "bu özeleştiri eğilimi"nin, "bizatihi eleştirinin araçlarını sorguladığı" için oyunbaz bir kurnazlıkla "ilk gerçek modernist" olarak sınıfladığı Kant ile başladığını düşünür. "Modernizmin özü" ise, Greenberg'e göre, "bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin o disiplini eleştirmekte kullanılmasında" yatmaktadır. Bu *iç* eleştiridir ve sanat örneğinde, netice itibarıyla, modernist ruhu taşıyan sanatın kendini her noktada sorguladığı anlamına gelir: Bu ise sanatın kendi kendisinin konusu olması demektir ve Greenberg'ün esas ilgi alanı olan resim örneğinde, resmin konusu resmin kendisidir. Modernizm ise bizzat resmin ne olduğunu sergileme çabasıyla, resmin bünyesinden resmin içine gerçekleşen bir tür kolektif sorgulamadır. Heidegger'i "modernist" bir filozof yapan, kadim Varlık sorusunu ele alması ama bu soruyla dosdoğru yüzleşmektense sorunun atıfta bulunduğu varlığın ne tür bir varlık olduğunu sorması ve bu sayede sorgulamasının kendine dair olmasıdır. Modernist resmi modernist yapan da Greenberg'ün anlatısına göre, "kendi icraat ve yapıtları aracılığıyla kendine özgü etkileri" belirleme görevini üstlenmesidir. Greenberg'e

* A.g.y., Kaan H. Ökten çevirisidir. (ç.n.)

6. Greenberg, "Modernist Painting" *The Collected Essays and Criticism*, 4: 85. Aksi belirtilmediği durumlarda bu metin referans alınmalıdır.

göre, sanatın bu özü "kendi aracının doğasındaki tüm özgün unsurlarla" uyuşuyordu. Her modernist yapıt da özüne sadık kalmak için "herhangi bir diğer sanattan ödünç alındığı ya da herhangi bir başka sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etkiyi...elemek" zorundaydı. Sonuç olarak, her sanat, özeleştiri aracılığıyla "saf hale getirilecek"ti; belki de Greenberg'ün hakikaten Kant'ın *saf akıl* mefhumundan ödünç aldığı bir kavram. Kant "görgül hiçbir şeyle karışmamış",* yani salt bir biçimde a priori bilgi kipine saf diyordu.[7] Ve *saf akıl* da "bir şeyi saltık olarak *a priori* bilme"** ilkelerinin kaynağıydı.[8] Öyleyse, Greenberg'ün bakış açısından, her modernist tablo saf resmin bir eleştirisi olacaktı: Resim olarak resme özgü ilkeleri çıkarsayabileceğimiz resim. Malum, resmin özünü yassılık ile özdeşleştirir Greenberg: "Resimsel sanatın modernizm altında kendi kendini eleştirdiği ve tanımladığı süreçler bakımından diğer her şeyden daha temel bir nitelik olma özelliğini... koruyabilmiş olan özellik, yüzeyin o kaçınılmaz yassılığının vurgulanışıydı." Yassılığa vurgu, temsili değil; ama kendisi de başka bir sanattan ödünç alınmış olduğu için saf halde tasavvur edilen resmi kirlettiği varsayılan yanılsamayı dışlıyordu. Vasarici proje, gerçekte bir gasp projesiydi: Resim gelişmeci ve ilerlemeci bir tarihe ancak heykelin öncelikli haklarına el koymak suretiyle kavuşmuştu.

Greenberg'ün modernist resmi olumlu vasıflandırması hakkında ne düşünürsek düşünelim, benim ilgimi çeken bu yaklaşımın dile getirdiği güçlü tarihsel modernizm vizyonu. Vasari sonrası tarihi kendini sorgulamanın tarihi olarak görmesi ve modernizmi de resmi, hatta her bir sanat dalını, kendi felsefi özünün keşfinden türemiş sarsılmaz bir temele oturtma çabasıyla özdeşleştirmesi nedeniyle büyük bir övgüyü hak ediyor Greenberg. Öte yandan, resmin özünün ne olması gerektiğine dair kendine ait bir tanımı var ve bu özelliğiyle çözümlemeye çalıştığı dönemin tipik özelliklerini taşıyor. Bu bakımdan her biri saf resmi örnekler üzerinden tanımlamaya çalışmış olsa da Mondrian, Maleviç ya da Reinhardt kadar Manifestolar Çağı'na ait biri. Meselenin özü şudur: Modernizmin dürtülerine genel olarak damgasını vuran, sanatın felsefi bir tanımının tesisiydi. Greenberg hem bunu genel bir tarihsel hakikat olarak kabul etti hem kendi felsefi tanımını getirmeye çalıştı.

---

* Aziz Yardımlı çevirisidir. (ç.n.)

7. Immanuel Kant, "Introduction", *Criticique of Pure Reason*, Çev. Norman Kemp Smith (Londra: Macmillan, 1963), s. 43.

** Aziz Yardımlı çevirisidir. (ç.n.)

8. A.g.y., 58.

Greenberg'ün düşüncesini ayrıntılarıyla incelemeden önce bu düşüncenin içinde bir yere oturduğu genel sanat tarihine dair bir fikir edinmeye çalışalım. Burada karşımıza türlerin andırımı olarak betimleyebileceğimiz bir durum çıkar. Sanat tarihi yapısal anlamda sizin ve benim gibi tekil bireylerin gelişimsel tarihi ile koşutluk sergiler. Biz insanların çocukluk çağının ayırt edici özelliği, dış dünyaya ilişkin giderek daha güvenilir tablolar elde etmemizi sağlayan yöntemler üzerinde ustalaşmaktır; resim sanatının Batı'daki tarihi de aynen bu seyri izlemiştir. Bu tarih uzayıp gidebilirdi kuşkusuz; ama öyle bir an gelir ki temsil becerilerinde ustalaşmışızdır, dünyaya dair epey güvenilir bir tablomuz vardır. Kendimizi hikâyenin parçası olarak görmeye başladığımız ve ne olduğumuza dair belirli, net bir tablo edinmeye çalıştığımız yeni bir düşünce düzeyine geçeriz. Bu, resim sanatının, tespit gayretine girişmediğim çeşitli nedenlerden ötürü kendisinin ne olduğu sorusunu sormaya giriştiği ve bu yolla, resmetme ediminin eşzamanlı olarak resmin doğasına dair felsefi bir sorgulama halini aldığı özbilinç anına tekabül eder. *Phaidros* diyaloğunda, Sokrates'in belirli bir soruşturma çizgisini her zamanki cin fikirli haliyle böyle konulara ayıracak zamanı olmadığını söyleyerek yolundan saptırdığı güzel bir an vardır: "Şimdilik kendimi Delphi'deki yazının buyurduğunca 'bilemiyorum' ve bu cehalet sürdükçe harici meseleleri irdelemek bana saçma geliyor."[9] *An Essay Concerning Human Understanding*'in [İnsan Anlağı Üzerine Bir Deneme] girişbölümünde, "Anlak, tıpkı göz gibi, diğer şeyleri görüp algılamamızı sağlarken kendinin farkına varmaz ve kendini bir mesafede konumlayıp kendi kendinin nesnesi olabilmek için sanata ve acıya gereksinimi vardır" yazar.[10] Modernizm de kültürün tüm veçhelerinde, kültürün faaliyet ve girişimlerini kendileri için birer nesneye dönüştürmeye yönelik böylesi bir kolektif hamleydi. Franz Marc modernizme yönelik olan ve bu kez 1909 tarihli *Neue Kuntslervereinigung Munchen* sergisinden yükselen bilindik saldırılar karşısında coşkulu bir savunusunda, o dönemde tüm Avrupa'ya yayılmış olan bu akımın "kendinin

9. Platon, *Phaidros*, Çev. R. Hackforth, *Plato: The Collected Works*, *Der.* Edith Hamilton, Huntington Cairns içinde (Princeton: Princeton University Press, 1961), 229e-230a. Platon başka yerlerde olduğu gibi burada da kurnazlık ediyor. Phaidros'u reddini diyalogdaki daha önceki sözleri ile kıyaslayalım: "Ben Phaidros'umu tanırım. Hatta, ondan kendi adım gibi eminim." (228a) Ne kadar emin? Diyaloglarda bu tür gerilimler arama stratejisini eski öğrencim Elinor West'e borçluyum. Ona göre, diyalogların anlamının anahtarı da bu gerilimlerde. Keşiflerini sistemli bir biçimde bir araya toplamakta ona başarılar dilerim.

10. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, *Der.* A.C.Frazier (Oxford: Clarendon Press, 1894), I: 8.

cüretkârca farkında"[11] olduğunu, dolayısıyla birkaç hastalıklı zihnin patolojisi sayılamayacağını söylüyordu. İster resim ister bilim isterse felsefe ya da ahlâk biçimini alsın, modernizm işte bu yüzden özeleştiri çağıdır: Artık hiçbir şey cepte sayılmaz ve XX. yüzyılın benzersiz bir ayaklanma çağı olması da hiç şaşırtıcı değildir. Sanat bu kültürel bütünün aynasıdır ama tüm diğer şeyler de öyle. Bu anlamda Greenberg filozof ve eleştirmen olarak, resim boyutunu herkesten daha etkili bir biçimde dile getirdiği yüksek modernizmin parçasıdır: Onunkisi, saf resmin ya da saf haliyle resmin eleştirisidir.

Greenberg'ün anladığı biçimiyle modernizmin içsel dürtüleri tepeden tırnağa köktenciydi. Sanatın her bir kolu ve diğer sanat dalları gibi resim de kendine özgü olanı, salt kendine ait olanı belirlemek zorundaydı. Elbette resim "kendi yetkinlik alanını daraltacak ama aynı zamanda o alanın kendine ait oluşunu çok daha büyük bir kesinliğe bağlayacak"tı. Dolayısıyla, bir sanat dalının pratiği aynı zamanda o sanatın özeleştirisiydi; bu ise her bir sanat dalından "herhangi bir diğer sanattan ödünç alındığı ya da herhangi bir başka sanatın araçlarından olması muhtemel her bir etki"nin elenmesi demektir. Bu yolla her sanat dalı "saf" hale getirilecek ve kendi saflığında bağımsızlığının yanı sıra standartlarının da garantisini bulacaktır. "Saflık" öztanım demektir. Buradaki örtük sanat-eleştirel gündeme dikkatinizi çekmek isterim: Bu saf olmayan, bir diğer deyişle, kendi dışında herhangi bir araç ile katışık bir sanat yapıtının eleştirisidir. Bu türden karma sanatın gerçek anlamda resim olmadığını, hatta gerçek anlamda sanat olmadığını söylemek standart eleştirel refleks haline gelir. Böylesi bir özcülük, bizim dönemimizde ahlâki eleştiri sayılan yaklaşımların büyük kısmı için bir tür yapıtaşıdır. Bunun karşıtının da bir tür yapıtaşı oluşu, yeni bir tarihsel döneme girildiğinin işaretidir. "Adam ol!" dedikçe, kişinin dişil yanının belirmesine izin vermek de makul bir zorunluluğa dönüşür.

Modernizmin tarihi, arındırmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın, özünde bulunmayan her şeyden ayrılmasının tarihidir. Greenberg'ün siyaseti her ne olursa olsun, bu saflık ve arınma kavramlarının siyasi yankılarını duymamak hiç de kolay değildir. Bu yankılar bugün bile milliyetçi çekişmelerin eziyet edilmiş alanlarının dört bir yanına çarpıp kırılmaktadır; etnik temizlik kavramı ise dünyanın her yerinde ayrılıkçı hareketlerin tüyler ürpertici bir zorunluluğu haline gelmiştir. Sanattaki modernizmin siyasetteki paralelinin, saf ırk düşün-

11. Franz Marc, "Letter to Heinrich Thannhauser", alıntı yapan: Bruce Altschuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century* (New York: Abrams 1994), s. 45.

celeri ve bu saflığı kirletiyormuş gibi algılanan her şeyi kovmak üzerine kurulu gündemiyle totaliteryanizm olduğunu teslim etmek şaşırtıcı değil, olsa olsa şoke edicidir. "Bir disiplinin normları" diye yazıyordu Greenberg, "ne denli sadakatle tanımlanırsa, farklı istikametlere rıza gösterme özgürlüğü o kadar azalır. Resim sanatının özsel norm ya da kaideleri aynı zamanda bir resmin resim olarak deneylenebilmek için itaat etmek zorunda olduğu sınırlayıcı koşullardır." Dahası, siyasetteki koşutluğun derinliğini vurgulamak istercesine, New York'taki Modern Sanat Müzesi'ndeki bir sergiye istinaden açık açık şöyle yazıyordu: "Şu anda hâkim olan aşırı eklektisizm sağlıksızdır ve dogmatizm ya da hoşgörüsüzlük tehlikesini de göze alarak buna karşı hareket etmek gerekir."[12] Greenberg hoşgörüsüz ve dogmatik biriydi; ama dogmatizm ve hoşgörüsüzlük de Manifestolar Çağı'nın (Greenberg'ün izinden gidip tıbbî bir imgelem kullanmak gerekirse) semptomatolojisinin parçasıydı. Bir yandan saflık, arınmışlık ve kirlenme söylemlerini kullanıp bir yandan da kabul ve hoşgörüyü savunan duruşlara kolaylıkla sempati besleyemezsiniz. Görüşleri, enerjisini zamanın ruhu diyebileceğimiz durumdan aldığı için bugün, belirli bir ölçüde hoşgörü ve açıklık bekleyebileceğimiz görecilik ve çoğulculuk çağımızda bile, New York'taki eleştirel söylemin bir parçası olma özelliğini koruyan suçlayıcı duruşunda yalnız değildi Greenberg.

"Hoşgörüsüzlük ve dogmatizm" üzerine yorumu aslında 1944'te, "Modernist Painting"in [Modernist Resim] büyük formülasyonlarından on altı yıl önce, dolayısıyla da Greenberg'ün ayrılmazca ilişkili olduğu ve taraftarlığı kendisine büyük itibar kazandıran soyut dışavurumculuğun ve New York ekolü resminin tam anlamıyla ortaya çıkışından önce yazılmıştı. Jackson Pollock hakkında *The Life* dergisinde çıkan, "müthiş entelektüel ilgilere ve üstün bir zevke sahip New Yorklu eleştirmen"in imzasını taşıyan ve de Pollock'un "XX. yüzyılın en büyük Amerikalı ressamı" olduğunu iddia eden yazı 8 Ağustos 1949'da yayımlandı. Gerçekte, Pollock'un "günümüz Amerika'sındaki en güçlü ressam ve büyük bir ressam olmayı vaat eden tek ressam" olduğu görüşünü 1947'de dile getirmişti Greenberg. Dahası, 1943 gibi erken bir tarihte Peggy Guggenheim'ın Bu Yüzyılın Sanatı Galerisi'ndeki Pollock tuallerini, "Bugüne dek bir Amerikalıdan gördüğüm en kuvvetli soyut tualler arasında" diyerek övmüştü. Ne ki 1939'da, çığır açan makalesi "Avant-Garde and Kitsch"i [Avangard ve Kitsch] yazdığında Greenberg kendi tarih felsefesini temel düzeyde oturtmuş durumday-

12. Greenberg, "A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition Art in Progress" *The Collected Essays and Criticism*, 1: 213.

dı. O dönemde Pollock, Meksika sanatının, özellikle de José Clemente Orozco'nun tarzının etkisi altındaydı ve sözü edilebilecek tek Amerikan soyutlaması, Mondrian'ın takipçilerinin geometrik yeni plastisizmiydi. Greenberg o dönemde avangardı şöyle tarif ediyordu:

> Avangardın "soyut" ya da nesnesiz sanata ve şiire varması mutlak olanı arayış sırasında gerçekleşmiştir. Gerçekte avangard şair ya da ressam Tanrı'yı taklit etmeye çalışır; bunu da salt kendi bağlamı üzerinden geçerli olan bir şey yaratmak suretiyle yapar; tıpkı doğanın kendisinin geçerli oluşu gibi, tıpkı bir manzaranın (ama onun resminin değil) estetik açıdan geçerli oluşu gibi: *verili* bir şey, yaratılmadan varolan bir şey, anlamlardan, benzerlerden ya da orijinallerden bağımsız bir şey. İçerik biçimin içinde öylesine bütüncül bir biçimde eritilecektir ki sanat ya da edebiyat yapıtını bütün olarak ya da kısmen kendisi olmayan bir şeye indirgemek mümkün olmayacaktır.[13]

Avangardın hedefi, bizzat gerçeğin sahip olduğundan daha fazla bir anlam taşımayan; estetik nitelikleri günbatımlarına ve kıyıya çarpıp patlayan dalgalara, dağlara ve ormanlara, gerçek çiçeklere ve güzel bedenlere benzer bir ilave gerçeklik yaratmak suretiyle gerçeklik ile sanat arasındaki ayrımı çökertmekti sanki. O ünlü sözü yorumlarsak, sanat eseri *bir anlama gelmek* yerine *olmalıydı*. Felsefi hakikatte bu olanaksız bir kuramdır; olanaksızlığı ise 1960'larda aşikâr olmuştur: O dönemde sanatçılar gerçek nesnelere o kadar benzeyen nesneler üretiyorlardı ki aklımdan bir kez daha *Brillo Kutusu* geçiyor, esas felsefi sorunun bu nesnelerin gerçekliğe karışıvermesinin nasıl önleneceği olduğu açıklık kazanmıştı. Çözüme yönelik bir küçük adım, tıpkı Greenberg'ün söylediği gibi, gerçeğin hiçbir anlam taşımadığını; ama Greenberg'ün duruşunun aksine, sanatın anlam taşıdığını teslim etmekti. Olsa olsa şunu söyleyebiliriz: Gerçeklik, sanatın yaklaştığını söyleyebileceğimiz bir sınırı tanımlar ama sanat artık sanat olmayışın sonucuna katlanmak pahasına bu sınıra erişemez. 1957'de Picasso hakkında bir tartışmada şöyle yazıyordu Greenberg: "Herhangi bir diğer resim gibi modernist bir resim de; bir resim ve resimsel bir deneyim olarak kimliği, kendisinin fiziksel bir nesne oluşuna dair farkındalığın önünü kestiğinde başarıya erişir."[14] Ama bu olsa olsa bir inanç sıçramasıdır: Monokrom kırmızı bir tablo sadece kırmızı boya ile kaplanmış yassı bir yüzeyden farkını nasıl gösterecektir? Greenberg tek başına sanatın hiçbir yardım görmeden göze kendini sanat olarak

13. Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" *The Collected Essays and Criticism*, 1: 8
14. Greenberg, "Picasso at Seventy Five" *The Collected Essays and Criticism*, 4: 33.

sunduğuna inanıyordu; bugünlerde sanatın bize verdiği en büyük derslerden biri ise bunun böyle olamayacağı, sanat yapıtlarının ve gerçek şeylerin tek başına görsel inceleme aracılığıyla birbirinden ayrılamayacağıdır.

Greenberg bu ikileme duyarlılık geliştirmiş görünüyor. 1948 tarihli ünlü makalesi "The Crisis of the Easel Picture"da [Şövale Resminin Bunalımı] modernizme yol açan dürtüleri yansıtmanın bir sonucunu betimliyor. Bu dürtüler "resmi görece farklılaşmamış bir yüzeye indirgeme eğilimi" ("ama yalnızca eğilimi" diye bir uyarıda da bulunuyordu) taşıyordu. Böylece, en gelişkin haliyle resim, yani her tarafı boyanmış yassı yüzey, bir duvar olmanın koşuluna ya da en iyi haliyle "süslemeye, sonsuza dek genişletilebilen duvar kâğıdı motiflerine"[15] yaklaşıyordu. "Resmin halis doku, halis duyu içinde, daha küçük duyu birimlerinin birikimi içinde" bu şekilde "çözülmesi, çağdaş duyarlılık içerisinde köklü bir şeylere de yanıt verir görünüyor" diyerek muazzam bir siyasi paralele yöneliyordu Greenberg: "Belki de bu durum tüm hiyerarşik ayrımların tükendiği, hiçbir deneyim alan ya da dizgesinin içkinlikle ya da görece bir diğerinden üstün olmadığı duygusuna karşılık geliyor." Bu ne anlama gelirse gelsin, Greenberg ilerlemeci ve gelişimsel çerçevede sanat tarihinin aracı sayılagelmiş şövale resmi açısından çıkan sonucun şöyle bir şey olduğunu hissediyordu: Sanatçıların resmin felsefi sınırlarını aşmaya yönelişi, "yapmamazlık edemedikleri" fakat "bu sanatçıların mahvettiği bir şey"di.

"Yapmamazlık edememek", Greenberg'ün sanat felsefesini tartışmama sebep olan tarihsel kaçınılmazlık kavramına geri dönmemi sağlıyor. Mümkün olduğunca Greenberg'ün kendi sözcüklerini kullanmam gerekirse, kuramı şöyle ilerliyor: "Sanatçı ya da şair dikkatini ortak deneyimin konusu olandan uzaklaştırmak suretiyle, bu dikkati kendi hünerinin aracına yöneltiyor." Bu, en azından resim örneğinde, temsilden nesneye ve buna uygun biçimde içerikten yüzeye ya da boyanın kendisine doğru bir dönüşüm demektir. Greenberg bunun "soyutun başlangıcı" olduğunda ısrarcıdır; ama özel bir tür soyutluktur bu, *maddi* soyut diyebileceğimiz, bir tablonun biçim, boya, yassı yüzey gibi fiziksel özelliklerinin bir sanat olarak resmin kaçınılmaz özü haline geldiği türden bir soyutluk. Ben bunu *biçimsel* soyut diyebileceğimiz ve Greenberg'ün adının hem sağlam hem sürekli bir biçimde ilintili olduğu türün tam karşısına yerleştiriyorum. Yeni plastisizm biçimsel bir soyutluktadır. Pollock, belirli bir anlamda, maddeci bir

15. Greenberg, "The Crisis of the Easel Picture", *The Collected Essays and Criticism*, 2: 223.

soyutluktaydı. Greenberg 1943 tarihli bir incelemesinde Pollock'un böyle bir etki elde ettiği (ve kendisinin de Amerikan resminde Ryder ve Blakelock'a dayandırdığı) "çamur" üzerine söz alır: "Pollock'un daha geniş yapıtlarında bolca mevcuttur çamur." Jeolojik örnekleri tarif ediyormuşçasına "kireçli kabuklar"dan söz eder. Bana öyle geliyor ki, 1939'da Greenberg'ün savını dayandırmaya çalıştığı sanatçılar maddeci bir estetiğe ancak kıyısından köşesinden uymaktadır. "Picasso, Braque, Mondrian, Miró, hatta Klee, Matisse ve Cézanne" diye yazar Greenberg, "başlıca esinini kullandığı araçtan alıyor." 1940'ta yayımlanan "Towards a Newer Laocoön"da ise şunları yazar: "Müzik örneğinden türetilmiş bir saflık kavramını kılavuz belleyerek... son elli yılın avangardı [dikkat edersek bu bizi 1889 tarihine götürüyor ki bu bana yüksek modernizmin gerçek anlamda başladığı dönem gibi geliyor] faaliyet alanlarında kültür tarihinde öncesi bulunmayan bir saflığa erişerek sınırları radikal biçimde aşmayı başardı." Bu noktada bizatihi saflık da yirmi yıl sonraki haliyle karakterize edilmektedir: "Belirli bir sanatın araçlarının sınırlarının kabulü, gönüllü kabulü." Tıpkı Vasarici anlatı gibi bu da ilerlemeci ve bir bakıma gelişmecidir: "Aracın direnişinin giderek teslim oluşu"nun öyküsüdür. "Bu gelişmenin öylesine amansız bir mantığı vardı ki" diye yazar Greenberg; ama ben bu cümlenin sonunu getirmeyeceğim; zira, onun şövale resminin yıkımıyla ve tablolar ile sade duvarlar arasındaki ayrımın çöküşüyle son bulan ilerleme anlatısının barındırdığı tarihsel kaçınılmazlık kavramına dikkat çekmek istiyorum yalnızca. Demek ki Greenberg'ün de sanatın sonuna dair kendi mefhumu vardı, sanat tarihini gelişimsel bir anlatı çerçevesinde gören herkeste muhakkak olacağı gibi.

Anlatısının akışında, verdiği örneklerin Greenberg'ün nitelemelerine direndiği hemen hiç görülmez. *Guernica*'yı yaparken aklından her ne geçmiş olursa olsun, Picasso aracının sınırlarıyla pek az ilgileniyordu: Onu ilgilendiren daha çok, hesaba sığmaz bir ölçüde, savaşın ve acı çekmenin anlamıydı. *Still Life with Old Shoe* [Eski Ayakkabılı Natürmort] adlı yapıtını kendi *Guernica*'sı sayan Miró, bu eserini hiçbir anlamda soyut bir yapıt olarak düşünmüyordu: "[İspanya'da] İç Savaş topyekûn bombalamaydı, ölümlerdi, infaz mangalarıydı; ben de bu son derece dramatik ve acıklı zamanı tasvir etmek istedim."[16] Dahası Miró, soyutçu yaftasını da şiddetle reddediyordu; hatta, son döneminde verdiği bir röportajda işi, Mondrian'ın gerçek anlamda bir soyutçu ressam olduğunu inkâra dek vardırdı. Tüm bunların,

16. Joan Miró, *Selected Writings and Interviews*, *Der.* Margit Rowell (Boston: G.K.Hall, 1986), s. 293.

Greenberg'ün genel maddeciliğini derinden etkilemeksizin teslim edi lebileceğini düşünüyorum. "Modernist Painting" [Modernist Resim adlı yazısının çokça tartışılan bir pasajında işte bu maddeciliği dik getirir Greenberg:

> Gerçekçi, doğalcı sanat, sanatı gizlemek için yine sanatı kullanarak aracın üzerini örtmüştür. Modernizm sanatı, sanata dikkat çekmek için kullanıyordu. Eski ustalar, resmin araçlarını oluşturan yassı yüzey, desteğin biçimi, boyanın özellikleri gibi sınırlamalara ancak örtük ya da dolaylı biçimde tanınabilecek olumsuz etmenler gibi yaklaşıyorlardı. Modernizmde ise aynı sınırlamalar olumlu etmenler olarak görülmeye başlandı ve açıklıkla tanındılar. Manet'nin resimleri, üzerine boyandıkları yassı yüzeyleri açıklıkla ortaya sermeleri sayesinde ilk modernist resimler oldu. Manet'nin ardından izlenimciler, kullandıkları renklerin tüp ya da kaplardan çıkan boyanın rengi olduğuna dair bir kuşkuya yer bırakmamak için taslak çizmeye ve vernik kullanmaya tövbe ettiler. Cézanne, çizim ve tasarımını tualin dikdörtgen biçimine daha açık bir şekilde oturtabilmek için gerçeğe benzerlikten ya da doğruluktan fedakârlık etti.[17]

Bu, eğer doğruysa, ilk sergilerini açtıklarında izlenimcilere gösterilen yoğun direncin nereden kaynaklandığını anlamamıza yardımcı olacaktır. Ama ben Greenberg'ün tarihe ilişkin sıra dışı sezgisinin kanıtı olarak, Manet'nin bir başlangıç ile özdeşleştirilmesinin altını çizmek istiyorum. Zira, Oswald Spengler de Batı'nın çöküşünde resmin *sonunu* kesinkes Manet ile bağlantılandırıyordu: "Manet'nin kuşağıyla, her şey bir kez daha sona erdi." İster son olsun ister başlangıç, Manet'nin her koşulda derin bir değişime damgasını vurduğu açıktı. "Nitekim, resim iki yüzyıl daha yaşadı mı?" diye sorar Spengler. "Resim hâlâ var mı? Ama görünüşe aldanmamalıyız."[18] Modernizmin sonlanışının çok yakın bir geçmişte "resmin ölümü" ile özdeşleştirilmesi çarpıcıdır. "Resmin ölümü" konusunu sırası geldiğinde ele alacağım; şu anda tek kaygım, resmin aracının özünü yüzeylerin yassılığı ile özdeşleştirmesine kısmen tepki gösterilebilecekse de Greenberg'ün sanat tarihi anlatısını yeni bir düzleme taşımadaki büyük başarısını teslim etmek.

17. Greenberg, "Modernist Painting" *The Collected Essays and Criticism*, 4: 87.

18. Oswald Spengler, *The Decline of the West: Form and Actuality*, Çev. C.F.Atkinson (New York: Knopf, 1946), I. 288. Spengler'ın tartışmasına dikkatimi çektiği için Charles Haxtausen'a teşekkürü bir borç bilirim.

Bu noktada Greenberg'ün gerek kendi görüşünün kısmi bir onayı gerek resim yapmayı resmin bir ölçütü olarak yassılığın yerine kullanabileceği ama kullanmadığı fırça darbesini (ve dolaylı olarak, fırça darbesinin dışavurumculuktaki akrabalarının, yani damlatma, bulaştırma, darbe, silme gibi yöntemleri) ele almak istiyorum. Bir şey bana çok ilginç geliyor: Fırça darbesi, Batı'da resmin genel tarihi boyunca çok büyük ölçüde görünmez olmuştu herhalde; kabaca, televizyon ekranının ızgarasının arkasındaki ya da ötesindeki görüntüleri görmemiz gibi, orada olduğunu bildiğimiz ama yine de gerisindekileri gördüğümüz bir şey. Burada, tıpkı ızgara gibi fırça darbesi de bir görüntüyü gözler önüne getirmenin aracı olacak, kendisi ise o görüntünün anlamının bir parçasını teşkil etmeyecektir. Yine televizyon örneğindeki gibi, buradaki arzu, giderek daha yüksek çözünürlüğe erişmek olacak ve artık estetik geleneğin konusu olmaktansa optik mekaniğin konusu olarak algılanan ızgara da görsel bilinçten tam anlamıyla silinecektir. "Estetik gelenek"ten kastım, fırça darbesine dikkat etmemek yönünde örtük bir fikir birliğidir. Bunu sağlamak gayet kolaydır; zira sıradan örneklerde fırça darbesini, olanaklı kıldığı görüntülerin parçası şeklinde yorumlamak mümkün olmayacaktır; dahası, resimsel temsile dair mimetik kuramların dehşetengiz gücü ve son olarak da XIX. yüzyılın ilk altmış yılından beri yanılsama kavramının resim tarihi içinde oynadığı rol de bu fikir birliğinin gerisindeki sebeplerdendir. Bu konuda bir tür sav önermek istiyorum.

Fotoğraf 1839'da icat edildiğinde, ressam Paul Delaroche'un resmin öldüğünü söyleyişi ünlüdür. Delaroche, Daguerre'in icadının haberini aldığında sanat tarihini tasvir eden, yaklaşık on metrelik bir tual üzerinde çalışıyordu. Bu tual fırça kullanımı hakkında ne gösterirse göstersin fotoğrafik, bir diğer deyişle, fırça etkisinin belirgin olmadığı bir yüzeye sahipti. Bundan ötürü, üzerinde ustalaştığı tüm vasıflı reflekslerin yeni bir mekanizmaya dahil edilebileceğini ve bu mekanizmanın da ölçek sorunu çözüldüğü anda, kendi yapıtlarından ayrılması olanaksız bir yapıt üretebileceğini düşünmüş olmalı Delaroche. "Peki ya fırça darbesi?" diye sormak ise aklına gelmemişti. Bu, fotoğraf makinesinin, görünür, dokunulabilir fırça darbesinin daima erişebildiği yüzey niteliğine ve hissine erişemediğini ima etmek olurdu. Delaroche'un sanatı benim fırça darbesinin görünmezliği diyerek ifade etmeye çalıştığım durumu örnekliyor ve şayet Delaroche fırça darbesine herhangi bir estetik önem atfetmiş olsaydı, o ünlü beyanı gerçekleştiremezdi.

Fırça darbesi izlenimci resimde göze çarpar olmuştu ama akımın amacı bu değildi. İzlenimcilik fiziksel karışımdan ziyade optik karışıma bel bağlıyor ve kromatik yoğunluk elde etmek için renk dokunuşlarını yan yana koyuyor ama bunlar birbiriyle kaynaşmıyordu. Bilakis, bitmiş bir tablo olarak sergilendiklerinde bir yağlıboya taslakta olabileceği gibi keskin bir görünürlük kazanıyorlardı; kaldı ki bitmiş tablo da fırça darbesinin gizlenmesini ima eden bir kavramdı. Dolayısıyla, fırça darbesinin önem kazanmasının ancak yanılsamacılığın resmin temel amacı ve mimesisin de sanatın tanımlayıcı kuramı olmayı (ki bu bana göre şimdi izlenimcilerin yanlış sayacağı nedenlerle kabul gören izlenimci tuallere geriye dönük bir geçerlilik kazandırıyordu) bırakmasından sonra gerçekleşmesi bana son derece anlaşılır geliyor. Pointilist resimde noktalara bakmamak gerekir; idealde bu noktalar kaybolarak yerlerini açık seçik bir görüntüye bırakacaktır; ama bu da asla gerçekleşmez elbette çünkü gözün sınırları vardır. Bana göre, söz konusu geçerlilikler resmin kendisi bir amaç değil de araç halini aldığında ve fırça darbesi de resmin, şeffaflığı ima eden bir anlamda "gerisine" değil kendisine bakılacak bir şey olduğunu göstermesiyle ortaya çıktı. Bu gerçekleşirken, işin içindeki ve dışarıdaki, uzman ve izleyici ayrımının da sönmeye yüz tuttuğuna inanma eğilimindeyim. Resmi resm*ediş* olarak görmek, onu ressamın bakış açısından görmek anlamına geliyordu ama şu farkla: İzlenimci, fırça darbelerini uygularken izleyicinin algısında bu darbelerin birbirine karışmasına niyet ediyordu; dolayısıyla, bir şeyleri ressamın bakış açısından görmek, ressamın, yanılsama işlediği takdirde izleyicinin bakış açısının ne olacağına ilişkin varsayımının belirlediği haliyle görmek demekti. Bu ise sahnenin, *metteur en scene** yanılsamayı neyin sağlayacağına inanıyorsa o şekilde tasarlandığı teatral prodüksiyonlarla benzeşir. Doğal olarak, fırça darbesini izleyicinin bilinçli dikkatine taşıyan aynı sanatsal güdü, karşılığını, teatral prodüksiyon mekanizmalarının teatral deneyimin parçası haline gelmesine olanak tanıyan ve bizim de hem sahne arkasını hem sahneyi aynı anda görmemize sağlayan yaklaşımda bulacaktır. Ama bildiğim kadarıyla hiçbir dramaturg, sahne işçilerinin ipleri çekmesinden ve dekorları taşımasından ibaret bir prodüksiyon sahnelemeye dek götürmemiştir işi: Soyut dışavurumcu resimde standart haline geldiği üzere salt fırça darbelerinden oluşan bir tablo yapmanın tam karşılığı bu olurdu. Her koşulda, izlenimci resimle beraber, ilk defa olarak işin içindekinin perspektifi gerçekten de dışarıdakinin perspektifi haline geldi. Dahası,

* (Fr.) Sahneye koyan. Yönetmen ya da dramaturgun, yapıtlarında göze çarpacak özgün bir estetik stile sahip olduğunu da ima eder. (ç.n.)

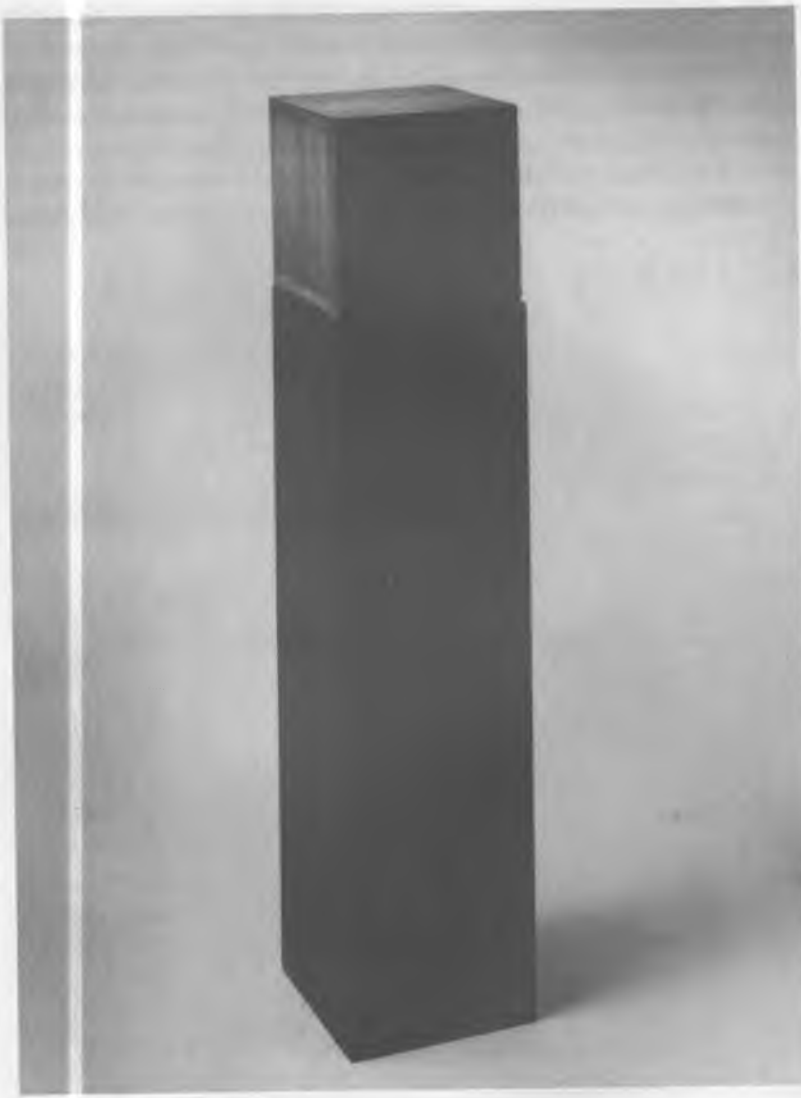
muhtemelen, boya idareyi eline aldı ve sanatçı da ressamın hazlarının, tıpkı ressam gibi bir boya duyumcusu haline gelmiş izleyiciye haz olarak aktarılabileceğine karar verdi.

Greenberg'ün maddeci estetiğini kabul edersek, şöyle bir sav geliştirilebilir: Sırf boya topağını ve boyanın yüzeye sürülüşünü görünür kıldıkları için ve bir o kadar doğru olup sanat tarihçilerinin de son yıllarda öne sürdüğü gibi, kendilerini burjuva yaşamının zevklerini yakalamaya adamış olsalar da modernizm izlenimcilerle başlamıştır. Bu türden bir şey, sanatının sunduğu imgeler bizi ne denli etkisi altına alırsa alsın, resmindeki oluk görünümlü ve sabanla sürülmüşü andıran yüzeyleri silip atmanın mümkün olmadığı Van Gogh için de geçerlidir. Gerçekte, Van Gogh'un resminin tutulmasında önemli bir öğe olan romantik "sanatçı" imgesinin günümüzde dahi süregelen enerjisi düşünüldüğünde, ressamın tutkulu el hareketlerinden doğan ve başka bir şeyle karıştırılamayacak bu yüzeylerden edindiğimiz duygu önemli bir unsurdur.

Greenberg resmin yassılığını, "yüzeyin o kaçınılmaz yassılığı"nı vurgulamaktadır; çünkü "yüzeyin yassılığı resmin başka hiçbir sanat ile paylaşmadığı tek koşuldu" ve modernizm (onun bakışından) her bir aracı sadece o aracın sahip oldukları üzerinden tanımlayan bir dürtüydü. Fırça darbesinden daha resme özgü bir şey düşünmek güçtür; janr öğesi olarak fırça darbesinden yoksun olan şiirin (en azından Batı şiirinin, Şark şiiri elbette apayrı bir konudur) aksine, fırça darbesinin olmayışı bile belirli bir tür resmin niteliğidir. Bu pek önemli değil. Esas önemli olan, Greenberg'ün tanımladığı anlatı yapısının Vasarici anlatı ile doğal olarak süreklilik taşıması ama sanatın özünün yavaş yavaş sanatın konusu haline gelmesidir. Bu alttan alta olmuş, Profesör Quine'ın izinden giderek araca yükseliş tabir edebileceğimiz şeyi gerçekleştirenler, bunu yaptıklarının farkına varmamıştır. "Manet modernizmi başlattı" gibi bir cümle tıpkı "Petrarca Rönesans'ı başlattı" gibisinden bir cümledir; ben buna anlatı cümlesi diyorum. Bu cümlenin ayırt edici özelliği, Manet'nin bu yaşamsal tarihsel tanımlar altında ne yaptığını Petrarca'dan daha fazla bilmediği gerçeğidir. Yeni bir bilinç düzeyine yükseliş gerçekleşirken, bunu yapanlar illa da böyle yaptıklarının farkına varmamıştı. Sürdürdüklerine inandıkları bir anlatıyı baştan sona değiştirmekteydiler. "Modernizmde sanat büyük ölçüde önceki gibi sürdürülmektedir."

Modernizm, Greenberg'ün sanat yapıtları ve salt gerçek nesneler arasında gördüğü ikilem görsel terimlerle ifade edilemez hale gelip

maddeci bir estetiği bir anlam estetiği lehine terk etmek zorunlu hale geldiğinde son buldu. Bu, gene bana göre, pop'un gelişiyle başladı. Modernizmin erken aşamalarında, uygulayıcılarının resim yapamadığı iddiasıyla modernizme direnç gösterilmesi gibi, Greenberg de post-modernizmi yeni bir çağın başlangıcı olarak değil; bir sonraki aşaması post-resimsel soyutlama olan maddeci sanat tarihinde beklenmedik bir kesilme biçiminde algılıyordu. Ama belki de hiçbir şey, modernizmden bugünkü çağımıza geçişi, klasik estetik kuramının mevcut anın sanatına uygulanabilirliğinin düşmesinden daha iyi tarif edemeyecektir. Ben de buna uygun olarak, bir sonraki bölümde bu konu üzerine eğileceğim.



Robert Morris, *Box With the Sound of Its Own Making* [Kendi Yapımının Sesini Taşıyan Kutu] (1961). Seattle Sanat Müzesi'nin ve Mr. ve Mrs. Wright'ın izniyle yayımlanmıştır. Fotoğraf: Paul Macapia.

V
ESTETİKTEN SANAT ELEŞTİRİSİNE

Arthur Schopenhauer'in felsefi başyapıtı *The World as Will and Idea*'dan [İsteme ve Tasarım Olarak Dünya]* bir pasaj ile başlamak istiyorum. Bu pasajda Schopenhauer, kendisine göre antitez niteliğinde iki değer olan güzellik ile yarar arasındaki ilişkiden söz eder. İstemeden bağımsız işleyen zihin olarak tanımladığı romantik deha kavramını tartışır ve "deha ürünleri hiçbir yararlı amaca hizmet etmez" der:

> Dehanın yapıtı müzik, felsefe, resim ya da şiir olabilir; işe yarayacak ya da kazanç için kullanılacak bir şey değildir. Bir işe yaramazlık ve kazanç

* Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Çev. Levent Özşar, Bursa, Biblos Yayınları, 2005.

getirmeyiş, deha yapıtlarının temel özelliklerinden biridir; asaletlerinin tescilidir. İnsanın tüm diğer yapıtları yalnızca varoluşumuzu sürdürmek ve rahatlatmak için vardır; yalnızca burada tartıştıklarımız bunun dışında kalır; yalnızca bunlar kendileri için vardır ve bu anlamda varoluşun... çiçeği sayılmalıdır. İşte bu yüzden bu yapıtlardan zevk alırken yüreğimiz hoşnutlukla dolar, zira gereksinim ve yokluğun ağır dünyevi atmosferinden daha yukarıya yükseliriz.[1]

Estetik ile pratik kaygılar arasında, felsefi estetiğin çıkış noktası niteliğindeki büyük yapıtlardan birinde ortaya konmuş olan bu güçlü ayrım, bizatihi estetik deneyimin ne tür bir pratik yararı olabileceğini sorma temayüllerini çıkmaza sokma eğiliminde olmuştur. Zira, pratikliğe dair sorular, bir birey ya da gruba ait olabilecek ve Schopenhauer'in isteme olarak söz ettiği çıkarlarca tanımlanır; Kant ise Schopenhauer'i de içine alarak modern zamanlara uzanmış olan, hâlâ da *uzanan*, bir geleneği doğuran yapıtında, "Beğeni bir nesneyi ya da onu temsil yöntemini hiçbir çıkar olmaksızın bir tatmin oluş ya da tatmin olmayış yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir tatminin nesnesine *güzel* denir"[2] yazar.

Tıpkı estetik ile yararın birbirinden ayrı oluşu gibi, Schopenhauer de şu sonuca varır: "Yararlı olanın güzel olan ile birleşmesine pek az rastlarız... En güzel yapılar en yararlı olanlar değildir; tapmak mesken değildir." Modernizm ise bu kadar insafsız olmamıştır. Modern Sanat Müzesi estetik yüksek üslup ilkesini örnekleyen, yararı kabul görmüş nesneler de sergiliyor. Barnes Koleksiyonu, resim ve heykel başyapıtlarının orta yerinde, yararı tartışma götürmez nesneler sergiliyor. Shaker stili eşyalar, güzellik ile yararı bariz biçimde kaynaştırır görünüyor. Güzelliğin yarar ile ne ölçüde ilişkili olduğunu sorabilirdi Schopenhauer. Çentikli ve perdahlı yüzeyleri, metal ve seramik kısımlarının incelikli bir oran ile dağıtılmış olması ile bir buji, kimilerine göre güzel bir nesne sayılabilir; ama güzel olduğu kadar, bujilerin hizmet etmek üzere varolduğu türden hiçbir çıkarı tatmin etmeyecektir: Size, acilen, çalışan bir buji lazımsa, bujilerin güzelliğine ilişkin meseleler konudışıdır; zira, bujinin güzel olduğu yönünde bir yargıda bulunmak, Kant'a göre, buji hakkında "hiçbir çıkar olmaksızın bir beğeni nesnesi" olarak yargıda bulunmak anlamına gelecektir çünkü "tüm çıkar beğeni

1. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, Çev. E.F.G.Payne (New York: Hafner Publishing Company, 1958), 2: 388. Aksi belirtilmediği takdirde Schopenhauer'e ilişkin tüm atıflar bu metni esas almaktadır.
2. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, Çev. J.M.Barnard (New York: Hafner Publishing Company, 1951), s. 45.

yargısını bozar."[3] Buradaki kafa karıştırıcı soru şudur elbette: Bu ne tür bir tatmin olabilir? Zira, hizmet edilecek bir çıkar yoksa, tatmini oluşturan nedir?

Kant'ın izinden giderek *an sich* (kendinde) bir tatmin varmış ve bu, felsefede *an sich* şeyin uzaktan bir akrabasıymış gibi düşünelim. Tıpkı kendinde şeyin tüm diğer şeylerden bağımsız biçimde varolması gibi, kendinde tatmin de klasik estetikçilerin ısrarla belirttiği gibi, hiçbir olası pratik çıkara ya da bu çıkarların tatminine dayanmaz. Bunun doğrudan sonucu estetik kaygıların işlev ve yarar düzleminden çıkarılmasıdır, kuşkusuz. Bu ise süsleme ve bezemenin gerek mimari tasarımın etki alanından çıkarılmasını gerek sanata yönelik para yardımlarının, sanat yapıtları estetik kategorisine girdiği için tanım gereği fazladan bir masraf sayılarak, federal bütçeden çıkarılmasını meşru kıldığı düşünülen çok ciddi bir sonuçtur. Tıpkı bujinin (sınırlı) güzelliği gibi, güzellik de her biri için sağlam, net bir pratik gerekçelendirme bulunan özelliklerin rastlantısal bir yan ürünü olabilir. Ne ki bujinin nasıl çalıştığı açıklanırken güzellik en ufak bir rol oynamaz.

Kant doğal ve sanatsal güzellik arasında özel bir ayrım gütmez: "Doğa aynı zamanda sanat olarak göründüğü zaman güzeldi ve sanata ancak onun sanat olduğunun bilincinde olduğumuz ve gene de bize doğa olarak göründüğü zaman güzel denir."[4] Dolayısıyla güzelliğe ilişkin yargı o şeyin güzel bir sanat yapıtı ya da doğal güzellik olup olmaması üzerinden değişkenlik göstermeyebilir. Dahası, yanılsama söz konusu olduğunda, sanat olup olmadığı hakkında yanılabilsek bile güzelliği hakkında yanılmayız. "Güzel bir sanat yapıtı doğaya *benzemelidir*." Dehaya onca vurgu yapmasına karşın Schopenhauer, dehaya olağanlıkla atfedilemeyecek nesnelerde güzellik ile yararın ayrıklığını görür: "Uzun ve ince ağaçlar meyve vermez; meyve ağaçları ufak, çirkin ve güdüktür. Katmerli bahçe gülü bereketli değildir; ama küçük, yabani, neredeyse kokusuz gül öyledir." İşe yararlık ile sadeliği, hatta çirkinliği bağlamak ister gibi görünen bu düşünce çizgisinde korkutucu bir şey var. Almancada *gut*[***] ile *böse*[****] arasındaki karşıtlıktan farklı olarak *gut* ile *schlecht*[****] arasındaki karşıtlığı

---

* Aziz Yardımlı çevirisidir. Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2006. (ç.n.)

3. A.g.y., 58.

** A.g.y. Aziz Yardımlı çevirisidir. (ç.n.)

4. A.g.y. 149.

*** (Alm.) İyi. (ç.n.)

**** (Alm.) Kötü. (ç.n.)

***** Ahmet İnam, *Ahlâkın Soy Kütüğü Üstüne* çevirisinde bu kavramı "şer" ile karşıla yıp, bağlama göre "şeytani" olarak çevirdiğini de belirtmiştir. İoanna Kuçuradi ise "fena" sözcüğünü kullanabilmektedir. (ç.n.)

dikkate alırsanız, Schopenhauer'in düşünce biçiminde neyin korkutucu olduğuna dair bir his edinebilirsiniz. "İyi", hem "kötü" hem "şer" ile karşıtlık oluşturmaktadır; dahası, Schopenhauer'in büyük müridi Nietzsche, *The Genealogy of Morals*'da [Ahlâkın Soykütüğü Üstüne]* "iyi"nin nasıl olup da efendilerin kendilerini tanımlayan özellikler vasıtasıyla biz buyuz diye iddia ettikleri şeyi adlandırdığını bize gösterir; köleler ise bu tanımlayıcı özelliklere "kötü" diyordu, tabii. Ama en azından "küçük, çirkin, güdük meyve ağaçları"nın insandaki dengi olan köleler gibi *schlecht* değillerdi. Bu noktada, ben, Kant ve Schopenhauer'de ortak olan düşünceyi, yani sanattaki güzellik ile doğadaki güzellik arasında hiçbir özel ayrım olmadığı düşüncesini açmakla ilgileniyorum yalnızca. Çünkü bu, güzellik ile yarar arasındaki ayrımı derin bir hakikat sayanların çokça aşındırdığı bir patika üzerinde felsefi estetikten yola çıkarak, iyi sanatın kötüden ayrımı biçiminde yorumlanan çokça nüfuzlu bir sanat eleştirisi çeşidine varıyor. Her koşulda, deneylenenin sanat olduğu bilgisi dışında, Greenberg'ün "sanatta nitelik"[5] dediği ile doğadaki güzelliği birbirinden ayıran hiçbir şey yoktur: Güzel olan sanat *gut*'tur. Eğer güzellik ya da "nitelik"ten yoksunsa, *schlecht*'tir.

"Deneylenenin sanat olduğu bilgisi" gibi bir niteleme, şöyle bir uyarıda bulunmalıdır: Güzel, sanat yapıtlarına ya da diğer şeylere göre değişkenlik göstermiyorsa, güzellik sanat kavramının gereği değildir; gerçi, Kant'ın döneminde bir sınıf olarak sanat yapıtlarının güzelliği hedeflemesi ve yapıt ereğinde başarıya erişemese bile varoluşunun güzelliği içerimlemesi doğal sayılıyordu.[6] Bir kez daha buji örneğini düşünün. Kant'ın döneminde bujinin varolması olanaksızdı; kaldı ki tarihsel gerçeğin aksine varolsaydı bile sanat yapıtı olamazdı. Varolamazdı; çünkü bujinin doğumuna sebep olan mekanizmanın, yani içten patlamalı motorun henüz düşünülmemiş olması bir yana, endüstriyel seramik ve metalürji de buji üretebilecek düzeye evrilmemişti. Böyle bile olsa, bir bujinin zaman tünelinden geçtiğini ve 1790 tarihinde Könisberg'in hemen dışında bir oduncu tarafından bulunduğunu hayal edelim. Bu buji o dönemde herhangi bir çıkarı tatmin edemezdi; çünkü bunu gerçekleştirebileceği *Zeugganz*** ancak yüz elli

* Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Ahlâkın Soykütüğü Üstüne: Bir Kavga Yazısı*, Çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, 2008. (ç.n.)

5. Greenberg, "The Identity of Art" *The Collected Essays and Criticism*, 4: 118.

6. Sanat, Kant'ın teslim ettiği diğer amaca; yani "yüce"ye ilişkin olarak başarıya erişebilir. Ama bir kez daha, yücelik mefhumu sanat ile doğa arasındaki ayrımın ötesine geçer.

** Heiddegger'de birbirine gönderme yapan gereçler bütünü. Danto'nun başka bir makalesinde de Kant ile ilgili olarak başvurduğu bir kavram. (ç.n.)

yıl sonra ortaya çıkacaktı; dolayısıyla buji, pek ender de olsa Avrupa sahillerine vuran ve büyülü vasıflar yüklenen hindistancevizleri gibi, ancak merak uyandıran tuhaf bir şey olarak değer içerecekti. Zaman değiştirmiş buji, Muhteşem Frederick'in *Wunderkammer*'inde* bir yer edinebilir ve bir temaşa nesnesi olabilirdi kuşkusuz; ne ki belki de kâğıt ağırlığı olmak dışında hiçbir şey için kullanılamayacağından, bu temaşa da zoraki bir çıkarsızlık yüklü olurdu. Kant'ın "belirli bir erek taşımayan ereksellik" şeklindeki güzellik tanımına kesinkes uyardı: Belki de süs sayılamayacak kadar işe yarar görünür ama ne işe yaradığını kimse hayal edemezdi.

Her koşulda, şartlar göz önüne alındığında 1790'da buji sanat eseri olamazdı. Bugün ise, Marcel Duchamp'ın 1917 dolaylarında yaptığı yaramazlıktan doğmuş bir devrim neticesinde, buji de sanat eseri olabilir; ama bunun da nedeni bujinin güzelliği değildir. Duchamp'ın *ready-made* [hazır-yapıt] nesneleri değerlendirmesinin nedeni tam da bu nesnelerin estetik tanımlanamazlığıydı. Bunlar sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı özniteliği olamayacağını ispatlıyordu Duchamp. Bugün geleneksel estetik ile sanat felsefesi, özellikle de sanat pratiği arasına bunca keskin bir çizgi çekenin bu kabul olduğu söylenebilir. Duchamp, Society of Independent Artists'in [Bağımsız Sanatçılar Topluluğu] 1917 tarihli sergisinde sahte bir imzayla ve *Fountain* [Çeşme] adı altında bir pisuar sergilemek istediğinde, bu çizgi genel bilinçte son derece silik haldeydi kuşkusuz. Duchamp'ın yakın çevresindeki Walter Arensberg gibi kişiler bile Duchamp'ın pisuarın bembeyaz parlayan güzelliğine dikkat çektiğini düşünüyordu. Sanki felsefi gündemi kısmen estetik olanı sanatsal olandan ayırmaktan oluşan bir sanatçı, Kant ya da Schopenhauer'in çizgisinden giderek sanat yapıtlarını estetik nesnelere indirgeyecekti de! Arensberg ile sanatçı George Bellows'un 1917 tarihli, kayda geçmiş bir tartışması vardır. Bu tartışmada Arensberg, "Güzel bir form gün ışığına çıkarıldı, işlevsel amacından özgür kılındı, işte burada bir adam açıkça bir estetik katkı gerçekleştirdi"[7] demiştir. Oysa 1962'de Duchamp Hans Richter'e şöyle yazar: "*Ready-made*'leri keşfettiğimde, estetiği yıldırmayı düşündüm... Şişe askılığı ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlattım; ama şimdi de bunların estetik güzelliğini takdir ediyorlar."[8]

---

* Harikalar odası. (ç.n.)

7. Steven Watson, *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, s. 313-314.

8. Marcel Duchamp, "Letter to Hans Richter, 1962", Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (Londra: Thames and Hudson, 1966), s. 313-314.

Döneminin kesinlikle en Kantçı eleştirmeni olan Greenberg, sanatçı olarak Duchamp'ta bir yarar görmüyor, ona sabır da gösteremiyordu. Ben ise bu noktada estetik nesneler ile sanat yapıtları arasındaki, son derece önemli bulduğum ve Duchamp'ın girişiminin merkezine oturttuğu ama felsefi önemine Greenberg'ün pek az aldırış ettiği bir ayrım üzerinden Greenberg'ün başarısını tartışmak istiyorum. Kant'ın zevksiz biri olduğu ve sanatı pek az deneyimlediği sonucuna varmıştı Greenberg: "Ama pek çok *gafına* rağmen soyutlama yeteneği, estetik açısından bugüne dek sahip olduğumuz en tatminkâr temel olan *Estetik Yargı'nın Eleştirisi*'ni ortaya çıkarmasını sağlamıştır."[9] Greenberg'ü özellikle bu noktadan tartışmayı son derece önemli buluyorum; çünkü âdeta yaratıcı düşünürünün Duchamp oluşu üzerinden tanımlanmış bir sanat dünyasında Greenberg'ün eleştiri yöntemi aşırı sorunlu bir hal almıştır. Greenberg'ün estetik felsefesi, Hilton Kramer ve *The New Criterion* adlı dergisinin yazarları tarafından devam ettiriliyor ve tam da Kramer'ın spesifik olarak estetik nitelik ile özdeşleştirdiği ama Duchamp ve ardından gidenlerin, ki kendimi de onların arasında sayıyorum, başka bir biçimde tanımlayacağı "sanatta nitelik" meselesi minvalinde dönüyor. "Sanatsal açıdan iyi oluşun birleşik alanlar teorisi" gibisinden bir şey ile ortaya çıkılabileceğinden kuşku duyuyorum; aynı şekilde, Greenberg'ün estetik açıdan iyi oluşlarını takdir ettiği yapıtların sanatsal açıdan iyi oluşlarının başka terimlerle açıklanıp açıklanamayacağından da emin değilim. Ama en azından şunu biliyorum ki Greenberg'ün çizdiği sınırlar içinde estetik açıdan iyi oluştan yoksun yapıtları, sanatsal açıdan kötü diyerek bir kenara atmak kötü bir eleştiri pratiğidir. Bir birleşik kuramımız olmayacaksa, sanat eleştirisi son derece bölünmüş bir uygulamadır. Bunun yanı sıra özde ihtilafla yüklü bir pratik olmasına gerek olup olmadığına karar vermek gerekir ve belki de Greenberg'ün kendi eleştirel pratiğini Kantçı estetik üzerinde nasıl temellendirmeye çalıştığını yakından incelemek bu kararı vermemizi kolaylaştıracaktır. Dahası, bu ihtilafın varlığı, ihtilafın doğduğu estetik kuramın arka planını da incelememiz için bir neden sunuyor: Tıpkı bir aksiyom kümesinin çelişkiye yol açıyorsa tutarsız oluşu gibi, uygulamada ihtilafa yol açan kuram da bizatihi ihtilaflı bir kuram olmalıdır. Söz konusu ihtilaf tarihsel bir kaza sonucu gizlenmişti: Bir disiplin olarak estetik, sanatın fikirde ve

9. Greenberg, "Review of *Piero della Francesca* and *The Arch of Constantine*, both by Bernard Berenson", *The Collected Essays and Criticism*, 3: 249.

uygulamada yüz yıllardır tek başına bir istikrar gütmekte olduğu bir dönemde ve olası devrimlerin eski koşullara dönüş (Kant'ın zamanında rokokodan neoklasisizme dönüş, Schopenhauer'in zamanında romantizmden Rafael-öncesine dönüş) biçiminde meydana geldiği bir yerde biçimlendi. Modernizm 1880'lerde alttan alta başladı ama estetikçileri Cézanne ile Kandinsky'ye kolayca uyan, hatta gördüğümüz gibi, Duchamp'a bile uydurulmaya çalışılan ayrımlarını yeniden düşünmeye özellikle zorlamadı. Estetik, 1960'lardan sonraki sanatı, başka bir yerde "sanatın sonundan sonraki sanat" tabir ettiğim durumu ele almakta gitgide daha yetersiz görünüyordu; estetik olmayan ya da estetiğe karşı duran sanatı sanat saymayı reddetme yönündeki ilk eğilimi bunun bir işaretiydi. Bu eğilim, soyutlamanın savunucusu olarak Greenberg'ün baş etmek zorunda kaldığı bir reflekse, *soyut* sanatı sanat saymama refleksine koşuttu. O önemli kriz, sanatın mimetik olması gerektiğini savunan kuramın revizyonuyla aşılmıştı; klasik estetiğin üzerinde ayak dirediği, tam da sanatsal ve doğal güzellik arasındaki zayıf ayrıma olanak tanıyan ve artık tek önemli olanın estetik nitelik *olduğu* konusunu sonuca bağlamayan isabetli bir hamleydi bu. Ama klasik estetik kuramına "sanatın sonundaki sanat" aracılığıyla karşı çıkmak mümkün değildi; bunun nedeniyse, tam da söz konusu sanatın estetik niteliği topyekûn küçümsüyor görünmesiydi: Bu sanata sanat demenin reddi tam da klasik estetik bağlamında temelleniyordu. Söz konusu sanatın sanat statüsü yerleştiğinde, bir kuram olarak estetiğin de sanatı herhangi bir biçimde ele alacaksa acil bir onarıma gereksinim duyduğu net bir şekilde ortaya çıktı. Bana göre bunun anlamı, disiplinin varsayımsal temeli olarak estetik ve pratik arasındaki ayrımı revizyondan geçirmek olacaktı. Ama biz estetik temelli sanat eleştirisine ve Clement Greenberg'ün görüşlerine dönelim.

Kant okumasından iki ilke türetmişti Greenberg. Bunların ilki güzellik yargısı ile kuralların uygulanışı arasındaki ilişkinin ünlü formülasyonu üzerine temelleniyordu. "Ama güzel sanat kavramı sanat türlerinin güzelliği üzerine yargının bir *kavramı* belirlenim zemini olarak alan ve dolayısıyla ürünün olanaklı olma yolunun bir kavramını temel alan herhangi bir kuraldan türetilmesine izin vermez. Öyleyse güzel sanat kendi kendine ürününü ona göre ortaya çıkaracağı kuralı uyduramaz.?'[10] Greenberg'e göre, eleştirel yargı, kuralın

* A.g.y., Aziz Yardımlı çevirisidir. (ç.n.)

10. Kant, *Critique of Judgment*, s. 150.

hükümsüzlüğü üzerinden işlemektedir: "Sanatta nitelik, mantık ya da söylem üzerinden ne saptanabilir ne ispatlanabilir." Bu alanın hâkimi tek başına deneyimdir ve bu da, tabiri caizse, deneyimin deneyimidir. Immanuel Kant'tan bu yana tüm ciddi sanat filozoflarının vardığı sonuç budur."[11]

Öyleyse "estetik açısından bugüne dek sahip olduğumuz en tatmin edici temel", sanat eleştirisi açısından en tatmin edici temelden farklı değildi ve Greenberg kendisinin bunu uyguladığına inanmaktaydı. Kendini, kısmen yaradılıştan gelen kısmen de deneyimle gelişen bir husus olan sağbeğeni ile onurlandırıyordu. "Pratik yapmış göz sanatta kesinlikle ve pozitif olarak iyi olana meyleder, onun orada olduğunu bilir ve başka herhangi bir şeyden tatmin olmaz."[12] Sözün kısası bu göz, tatmin edici *an sich*'ten aşağı kalan her şeyden tatminsizlik duyacaktır. Kantçı sanat eleştirmeni, sanat neye yarar sorusuna yani sanatın ne işe yaradığına* bir yanıt vermeye zorlandığında, bu soruyu felsefi bir yanlış anlamayı yansıttığını söyleyerek savuşturmak zorundadır. "Kullanışlılığın sanat ile ne ilgisi var?" sorusu sanatın salt estetik tatmin, *an sich* tatmin için varolduğuna ikna olmuşların retorik yanıtıdır. Bu yüzden, estetik olanı kullanışlı olandan ayıran mantıksal uçurum, sanatı da yararlı herhangi bir şeyden ayırır. Kantçı estetik ise çağdaş muhafazakâr sanat eleştirmeninin, sanatçıların sanatı şu ya da bu insani çıkarın, en önemlisi de siyasi çıkarın hizmetine sokma yönündeki araçsal arzularını sanat ile ilgisi yok diyerek bir kenara koymasına çokça hizmet etmiştir. "Sanatın siyasetle ne ilgisi var?" diye sorar muhafazakâr eleştirmen, sanki bu retorik bir soru ve yanıtı da önceden belirlenmiş bir kesinlikmişçesine: Hiç!

Greenberg'ün ikinci Kantçı ilkesi, Kant'ın sisteminde estetiğin kullanışlı olandan kesin çizgilerde ayrıldığı yönündeki derin uslamlamadan gelir. Bunun nedeni, güzellik yargısının zımnen evrensel olmak zorunda oluşu ve evrenselliğin de çıkar, dolayısıyla kullanışlılık ile uyuşmamasıydı. Hiç de öngörü sayılmayacak bir biçimde şöyle yazar Kant: "Beğeni yargısı herkesten onay bekler; birşeyi güzel olarak bildiren biri herkesin ortadaki nesneye onay vermesi ve onun benzer olarak güzel olduğunu bildirmesi *gerektiğinde* diretir."**[13] Kant, "öznel evren-

11. Greenberg, "The Identity of Art" *The Collected Essays and Criticism*, 4: 118.
12. A.g.y., 120.
* Danto burada sorduğu "yarar" sorusunu İngilizce'de "iyi" sözcüğü üzerinden sormak da mümkündür. Danto, metnin orijinalinde bunu yapmıştır. (ç.n.)
** A.g.y., Aziz Yardımlı çevirisidir. (ç.n.)
13. Kant, *Critique of Judgment*, s. 76.

sellik" adını verdiği ve kendini belirli bir tür *sensus communis** varsayımı üzerine temellendiren, karşılığında da Kant'ın sisteminde ahlâki ve estetik yargılar arasında belirli bir biçimsel ikiliğe olanak tanıyan özel bir mefhuma başvurur. Greenberg ise estetik yargıların örtük evrenselliğinden sanatın tek türlü olduğu savını türetmiştir. Bununla, özellikle de temsili sanat karşısındaki soyut sanata ilişkin estetik deneyimimizde hiçbir fark olmadığını ispatlamayı amaçlamaktadır. Eleştirmenlerin soyut sanat söz konusu olduğunda, bu sanatı deneyimlemenin temsili sanatı deneyimlemekten türce farklı olduğunu söyleyecek kadar kararsız olduğu bir dönemde yazdığını da unutmayalım. 1961 yılında şunları kaleme aldı Greenberg:

> Sanatın tek yüksek mahkemesi olan deneyim, soyut sanatta hem iyi hem kötünün bulunduğunu bizzat göstermiştir. Ayrıca, bir sanat türündeki iyinin, esasında, kendi türündeki kötüden çok tüm diğer sanat türlerindeki iyiye benzediğini de gün ışığına çıkarmıştır. Görünürdeki tüm farkların gerisinde, iyi bir Mondrian ya da iyi bir Pollock'un iyi bir Vermeer ile kötü bir Dali ile olduğundan daha çok ortak noktası vardır. [Greenberg'e göre iyi Dali diye bir şey yoktu.] Kötü bir Dali'nin ise sırf kötü bir Maxfield Parrish ile değil, kötü bir soyut tablo ile de çok daha fazla ortak noktası bulunur.[14]

Soyut sanatı deneyimleme ya da takdir çabasına girmeyenlerin "herhangi bir sanat türü, yani çok daha az soyut olan sanat türleri üzerine kelam etme hakkı yoktur" diyerek devam ediyor Greenberg. Hakları yoktur çünkü "ona dair yeterli deneyim biriktirme derdine girmemişlerdir ve sanatın diğer alanlarında ne kadar deneyim sahibi oldukları bu açıdan hiçbir şeyi değiştirmez." Greenberg'ün sözlerini şöyle açımlayabiliriz: Sanat ile ciddi anlamda ilgilenmek sanatın içindeki iyi ile ciddi anlamda ilgilenmektir. "Kişi Çin sanatı, Batı sanatı ya da bir bütün olarak temsili sanat ile ilgilenmez, sadece onun içindeki iyi ile ilgilenir." Dahası, Greenberg'ün ikinci ilkesi, "pratik yapmış göz"ün belirli bir sanat türünün ait olduğu geleneğin üretim koşullarına dair herhangi bir spesifik bilgiden bağımsız olarak, her türden sanatta iyi ile kötüyü ayırt edebileceği sonucunu doğuruyordu. Pratik yapmış gözün sahibi, estetik anlamında kendini her yerde evinde hissedebilirdi. Yakın zamanda, ünlü bir küratörün Afrika sanatına dair hiçbir şey bilmeksizin, sırf iyi gözü sayesinde iyi, daha iyi ve en iyiyi ayırt edebileceğiyle övünmesine şahit olduk.

---

* Ortak duyu: Aristoteles'in duyular üzerine yaptığı ayrımdan yola çıkarak, Kant'ın genelgeçer bir ilkeye varmak için herkesçe paylaşıldığını öne sürdüğü duyumlar. (y.h.n.)

14. Greenberg, "The Identity of Art", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 118.

Greenberg'ün bir eleştirmen olarak kuvvetli ve zayıf yanları işte bu ilkelerden geliyordu. Örneğin; çağcıllarının, karşısında büyük ölçüde körlük sergilediği iyi olma durumu karşısında açıklık göstermesinin temelinde, sanatın daima ve her yerde aynı oluşuna duyduğu güven yatıyordu; bu güven, Jackson Pollock'un büyük bir ressam olduğunu erken bir dönemde nasıl tespit edebildiğini de açıklamaktadır. Soyut sanatın 1940'lardaki üretim biçiminde, insanı Pollock'un işlerine hazırlayabilecek pek bir şey yoktu ve geriye dönüp baktığımızda, bu işlerin sanatsal açıdan iyi olduğunu sezmek, hatta sanatsal açıdan muhteşem olduklarını ilan etmek, bu görüşün genel kabulün çok uzağına düştüğü bir dönemde Greenberg'e pek az eleştirmene kısmet olan bir itibar kazandırdı. Dahası, eleştirmen olarak iyi oluşun ölçütünü de belirledi: Kişi, buna koşut keşiflerde bulunmalıydı. Bunun da kaçınılmaz olarak, müteakip eleştirel pratik üzerinde son derece zararlı sonuçları oldu: Eleştirmenin "pratik yapmış göz"ünü muteber kılmak için keşifte bulunması gerekmekte ve bu da eleştirmene, bir sanatçının ya da diğerinin savunucusu rolünü biçmektedir: Kişinin eleştirmen olarak önemi, iyi oluşuna eleştiri alanındaki şöhretini bağladığı sanatçının şöhretiyle beraber artar veya azalır. İtibar arayışındaki eleştirmen, bilinmeyeni ya da hakkıyla tanınmamış olanı kovalar durur; bu da marjinal galerilere, yeni yeteneklere ve atılgan tacirlere bir dereceye kadar umut verir, üretim sistemini katılaşmaktan korur. Bunun tersi, yani eleştirmenin karşı çıktığı bir sanatçının neticede iyi, hatta büyük sanatçı olduğunun ortaya çıkması ise gözün yeterince iyi olmadığının itirafıdır. Bu durumu, sıkça, Greenberg'ün soyut sanata gösterilen dirence istinaden ileri sürdüğü savlarla açıklamak mümkündür elbette. Burada, inatçı eleştirmen, ki *New York Times*'tan korkunç John Canaday duruma uyan bir örnektir, sanatın ne olmak zorunda olduğuna, örneğin temsili olmak zorunda olduğuna, dair *a priori* bir kuram yüzünden gözlerini açmamakta inat edecektir. Greenberg'ün "soyut sanat karşıtları" biçiminde adlandırdığı kişiler soyut sanat deneyiminin *sanatsal* deneyim olmadığını ve "soyut sanat yapıtlarının aslında sanat kategorisinde sınıflandırılamayacağım"[15] iddia edecektir. İzlenimciliğe düşman olanların o tuallerin iyi oluşunu görmesini engelleyen ya da çizimler eksantrik, renkler gelişigüzel olduğu için izlenimcilik sonrası resmin iyi oluşunu görmeyi olanaksız kılan da önceden tasarlanmış belirli tanımlardır besbelli. Buradan şu çıkar: İnsanlar *gözlerini açarsa* ve bir o kadar önemlisi, zihnin gözün getirdiklerini rehber almasına izin vermek suretiyle

15. A.g.y., 4: 119.

zihinlerini açarsa, tıpkı Kant'ın önerdiği gibi hiçbir nihai uyuşmazlık olmayacaktır: "Sanatta nitelik salt özel deneyim sorunu değildir" yazar Greenberg. "Beğenide *konsensüs* diye bir şey vardır. En iyi beğeni, her kuşakta sanata en çok zaman ve emek ayıranların beğenisidir ve bu en iyi beğeni, belirli sınırlar dahilinde, hükümlerinde daima ortaklığa ermiştir." Her birey açık bir zihin geliştirir ve Greenberg'ün en sevdiği ifadeyi kullanmak gerekirse, yeterince *gayret ederse,* hiçbir büyük nihai uyuşmazlık olmayacaktır.

Kuramın kapatmadığı bir zihin ve yalnızca sürekli görsel deneyime güvenme düşüncesi, Greenberg'ün resimle karşı karşıya gelme hallerinde âdeta karikatürize edilmektedir. Greenberg'ün ölümünden bir yıl sonraki bir anma toplantısında, Greenberg'ün son yıllarında sıkça en iyi ressamımız diyerek övdüğü Jules Olitski, eleştirmenin, stüdyosuna yaptığı ziyaretlerin nasıl geliştiğini anlattı. Greenberg yeni bir tabloya doğru yere yerleştirilinceye dek sırtını dönüp dikilir, sonra bir anda dönüverip pratik sahibi gözünün resmi kavramasına olanak sağlamaya çalışırmış; sanki görsel uyaranlar ile düşüncenin hızı birbiriyle yarışıyormuş gibi, zihnin önceden belirlenmiş herhangi bir kuram öne sürmesine fırsat vermek istemezmiş. Ya da bakma zamanı gelene dek gözlerini elleriyle örtermiş. Greenberg hakkında buna benzer sayısız hikâye vardır ve bu şekilde gözlerini örterek durmak, o dönemin stüdyo ya da galerilerinde standart duruş haline gelmiştir. Thomas Hoving, Metropolitan Sanat Müzesi'nin direktörü olarak görev süresi boyunca müzeye kazandırdığı en büyük iki yapıta, Velasquez'in Juan de Pereija portresi ile Metropolitan'ın "milyon dolarlık kâsesi" olarak bilinen ama Hoving'in tüm deneyimim boyunca gördüğüm en güzel sanat yapıtı diyerek savunduğu Europhronios *krateri*'ni nasıl aldığını anlatmıştır. Velasquez örneğinde, doğru ışığı bulana dek tabloya bakmayı reddetmiş ve ardından, "Çarp beni!" diye buyurmuş.[16] Resmin ışığıyla olacak, önceden tasımlanmış bir güzellik dolmuş gözlerine. Kâseye ise, dışarıya, gün ışığına çıkarılana dek bakmamış. Bu yapıtları satın alma kararını bu ilk bakışlara dayanarak vermiş ve yönetim kurulunun önüne çıkmadan önce hiç kuşkusuz yapıtların otantik olup olmadığına dair testlerin sonucunu hazır etmesi gerekse de kendisi için nihayette önemli olan, pratik yapmış gözün tanıklığıymış.

Greenberg, takdir ettiğini ya da tersini gösteren bir homurtu salmak dışında pek bir şey söylemezdi. Son zamanlarında yapılmış bir röportaj-

16. Thomas Hoving, *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art* (New York: Simon and Scuster, 1993), s. 256.

da, *The Collected Essays and Criticism*'in [Toplu Makale ve Eleştiriler] son metninde deneyimin otoritesine ilişkin öğretinin doğal bir sonucunu dile getirir. Büyük ve ikincil sanat arasındaki farka ilişkin ölçütleri belirtmesi istendiğinde şöyle yanıt verir: "Ölçütler mevcuttur; ama bunları söze dökmek mümkün değildir, sanatta iyi ve kötü arasındaki farkı dile dökmek kadar olanaksızdır bu. Sanat yapıtları insanı daha büyük ya da daha az ölçüde duygulandırır, hepsi bu. Şimdiye dek, sözcükler bu konuda kifayetsiz kalmıştır... Hiç kimse sanata ya da sanatçılara bir reçete sunmaz. Bekleyip ne olduğunu, sanatçının ne yaptığını görürsünüz."[17] Greenberg'ün eleştirel tepkiyi sanatsal yaratı ile aynı kefeye koyması çarpıcıdır; onun kurallar karşısında taşıdığı kuşkuyu düşününce kendisinden beklenmesi gereken tam da budur; nihayetinde Kant'ın sanatsal deha ile bağlantılı olarak ve elbette beğeni ile deha, yani Kant'ın "üretici olan değil yargıda bulunan yetenek" dediği şey arasındaki farkı teslim ederek çözüme bağladığı bir konumdur bu. Greenberg'ün tek heceli sözleri; yani kendileri de içorganlardan gelen birer tepki olan sözcüklere dökülmüş içorgansal tepkileri, onu daima özdeşleştirmemiz gereken sanat türünde ressamlara özgü, bedenin derinliklerinden gelen hareketlerin eleştirmendeki karşılığıydı: Soyut dışavurumculuk, Greenberg bu yaftadan nefret ederdi gerçi. Eleştirmen olarak muazzam şöhretini ise salt homurtu ve yüz buruşturmalarla edinmesi mümkün değildi, elbette. Onun 1943 Kasımında Peggy Guggenheim'ın Bu Yüzyılın Sanatı Galerisi'nde yer bulan ilk Jackson Pollock sergisine dair eleştiri yazısını okumak aydınlatıcıdır. O zamana değin, belki de Jules Olitski'nin eleştirmenin ölümünden sonra duygulandırıcı ve komik bir biçimde anlattığına çok benzeyen stüdyo ziyaretleri aracılığıyla, Pollock'un yapıtlarının belirli bir bölümünü görmüştü elbette. Ama eleştirisinde Pollock'un resminin neden iyi olduğuna dair gerekçeler sunmuştu; gerçi yapıtların iyiliğini tespit etmek gözün ve hatta, Greenberg'ün hak ettiği itibarın kılına bile dokunmadan ekleyebiliriz ki beğenilerini takdir ettiği Lee Krasner, Hans Hoffman, Piet Mondrian ve bizzat Peggy Guggenheim gibi kişilerin hayranlıkta fikir birliğine vardıkları gerçeğinin bir işleviydi ama olsun. Nihayetinde eleştirmenin görevi neyin iyi olup neyin olmadığını söylemekti ve bu daima bir tür yedinci his işlevi gören gözün hükümleri üzerine temelleniyordu: Sanatta güzel olana dair bir his, onun sanat olduğu bilen bir his. Bunu *tepki-temelli* eleştiri tabir ettiğim durum olarak düşünürsek, bugün bu gelenek, felsefi anlamda pratikle-

[17] Greenberg, "Interview Conducted by Lily Leino", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 5[illegible]

rinde bir zamanlar Greenberg'ün olduğundan çok daha az donanımlı eleştirmenlerce sürdürülmektedir.

Greenberg 1960'ların sonunda eleştiri yazmaya bilfiil son verdi; sebebinin eleştirmen olarak tüm pratiğinin, zamanın en etkili iki sanat düşünürü olan Andy Warhol ve Joseph Beuys tarafından dile getirilen ilkenin hüküm sürdüğü sanat pratiği üzerinde bir güç edinememesi olduğunu varsaymamak güçtür. Söz konusu ilke şuydu: Herhangi bir şey sanat yapıtı olabilir, sanat yapıtları hiçbir özel biçimde görünmek zorunda değildir; herkes sanatçı olabilir. Bu, Warhol'un herkes yapabilirmiş gibi görünen, numaralara göre boyama tekniğiyle ürettiği tablolarıyla ilerlettiği bir tezdir. William Phillips'in anımsadığına göre, Greenberg görülmemiş ölçüde eşitlikçi biriydi, herkesin resim yapabileceğine gerçekten inanıyordu; hatta Phillips'e inatla resim yaptırmaya çalışmış, Phillips'in boya kokusuna tahammülsüzlüğü dersin yarıda kesilmesine neden olmuştu. Dul eşinin, Greenberg'ün otuzlarında yazdığı duygu dolu ama toy bir mektubu okuyuşunu da dinlemişliğim var. Resim yapmaya dair ilk çabalarını anlatıyordu Greenberg. İşlerinin olağanüstü olduğuna inanıyor, mektuplaştığı kişiye resim yapmanın kendisine "düzüşmek" kadar doğal geldiğini yazıyordu. Ne ki ontolojik eşitliği savunmuyordu ve Warhol'un numaralara göre boyama tekniğiyle yaptığı tabloları, Kant'tan öğrendiği felsefe ile tutarlı olmadığı için reddedecekti: Bu tabloları, kurallara uyarak, numaraların kırmızıya boya dediği yeri kırmızıya boyayarak üretmek mümkündü. Warhol işlerini yaratırken herhangi bir özel kurala uymuyordu elbette ama bir numaralara göre boyama setinin kurallarını izleyip sonucu sergilemek, bir sanatçı olarak itkileriyle hiç de tutarsız olmazdı. Warhol büyük olasılıkla böyle bir şey yapmadı ama biz yaptığını ve ardından da sonucu sergilediğini düşünelim. Göz, hani şu pratik yapmış göz, *sanatçının* numaralandırılmış kutuları doldurduğunu anlayamazdı çünkü sonuç, gerçek şey (bir yaşlılar evinden herhangi birinin yapmış olabileceği bir şey) gibi görünür ve bu ikinci yapıtın sahip olduğu tüm estetik nitelikleri miras almış olurdu. Oysa Warhol'un işi ile numaralara göre boyanmış sıradan bir tablo birbirinden apayrı sanatsal nitelikler taşıyacaktır. Warhol herhangi birinin sanatçı olabileceğini beyan ediyor, resim sanatçının ruhundan kopan bir şey olmalıdır fikriyle dalgasını geçiyor olabilir. Yaşlı yurttaşların dinlence merkezinde numaralara göre boyama yapan eski tramvay kondüktörü ise hoş bir resim yapmak için kurallara uymaktadır, o kadar. Warhol, Kant'ı okumuş olsaydı, numaralara göre boyanmış tablolar aracılığıyla Üçüncü Kritik'e ilişkin bir beyanda bulunabilirdi!

Pop art ya da büyük bir bölümü, ticari sanat; yani illüstrasyonlar, etiketler, paket tasarımı ve posterler üzerine temelleniyordu. Bu rengârenk ilan görsellerinden sorumlu ticari sanatçılar da iyi gözlere sahipti. Willem de Kooning tabela ressamlığı yapmıştı; tabela ressamının özel donanımını güzel sanatların amacına uyacak biçimde dönüştürürken, tabela ressamı olarak başarı kazanmasını sağlamış olan gözü kullanmadığını varsaymak zordur. Bunun tam tersine ilişkin aydınlatıcı bir örnek ise, Watteau'nun sonuncu işi ve tam anlamıyla başyapıtı olacak eserini, taciri Gersaint için yaptığı ve Gersaint'in galerisinin ön tarafında uzun zaman asılı durup içerisinin neye benzediğini gösteren dükkân tabelasını yaparken, *fêtes galant*'larına* giren donanımı ve gözü uygunlaştırmasıdır. *Ensigne de Gersaint* [Gersaint'in Tabelası] sanatın hiçbir pratik amaca hizmet etmediğine ilişkin ilk estetik dogmaya rastlantısal bir karşı örnektir; bu tablo büyük olasılıkla XVIII. yüzyıl Paris'inin dükkân tabelaları geleneğine mükemmelen uygundu. Ne var ki ben, bu tür ticari çabaların da sözgelimi Campbell's Soup etiketini ya da Brillo kutu tasarımını görünce, "İşte bu!" diyen, iyi bir göze sahip kişiler tarafından seçildiğini önermek istiyorum yalnızca. Pop sanatçıları, tıpkıbasımlarını üretirken bir tür estetik sınavından çoktan geçmiş tasarımları uygunlaştırıyorlardı; bu tasarımlar seçilmişti çünkü göze çarpacakları, ürün hakkında bilgi verecekleri ya da bunun gibi bir şeyler varsayılıyordu. Ama pop art'ı ticari değil de yüksek sanat yapan şeyin, pop art'ın ticari sanat olarak başarı kazanmasına sebep olan estetik nitelikler ile ilintisi ancak ve ancak rastlantısaldı. Bir sanat janrı olarak daima müthiş keyif verdiğini düşündüğüm pop art'ı konu alan sanat eleştirisinin, göz ile buluşanla hiçbir ilgisi yoktu; zira, göz ile buluşan, yapıtın yalnızca ticari sanat olarak ilgi ve değerini açıklıyordu. Ve aradaki farkı açıklamaya, tek başına göz kifayetsiz kalırdı.

Bu, 1960'ların, 1970'lerin ve de 1990'ların sanatının büyük bölümü için geçerlidir. (1980'ler bir biçimde geriye doğru bir hareketti; çünkü resim, sanat üretiminin egemen modu olarak kendini bir kez daha öne sürüyordu.) Kantçı sanat eleştirmeni o yıllarda ve o zamandan bu yana, sanatsal beyanların verilmesinde kullanılan kesik atılmış keçe, paramparça olmuş cam, kurşun serpintileri, parçalara ayrılmış kontrplak, kabaca bükülmüş tel, latekse batırılmış pamuklu bez, vinile batırılmış ip, neon tabelaları, video monitörleri, çikolataya bulanmış göğüsler,

* Varsıl aristokratların eğlentileri anlamına gelen *fêtes galant*, bir rokoko dönemi ressamı olan Antoine Watteau'nun resimlerinde, süslü giysiler giymiş hanım ve beylerin açıkhava eğlentilerini betimleyen idealize manzaralar için kullanılmaktadır. (ç.n.)

birbirine bağlanmış çift, kesik atılmış et, yırtılmış giysiler ya da paramparça olmuş ev karşısında sessiz kalmaktan ya da kekelemekten öteye geçemeyecektir.

Altmışların önemli bir yapıtını, Robert Morris'in *Box With the Sound of Its Own Making*'i [Kendi Yapımının Sesini Taşıyan Kutu] ele alalım. Özellikle dikkat çekici olmayan ahşap bir küp; içinde de yapımı sırasında çıkan çekiç ve testere seslerini taşıyan bir bant. Bu bant, kutunun kendi yaradılışına dair bir bellek gibidir ve yapıt, zihin-beden sorunsalı üzerine en az bir yorum getirmektedir. Greenberg'ün bu işi ele alabilecek bir yöntemi yoktu. 1969'da neredeyse nefes kesici bir kavrayışsızlıkla şöyle yazdı:

> Herhangi bir sanat dilinde, deneyimlenişi sırasındaki etkilerine indirgenmiş sanat kendisini ilişkiler, oranlar üzerinden yaratır. Sanatın niteliği her şeyden çok mülhem, hissedilmiş ilişkilere ya da oranlara bağlıdır. Bundan kurtuluş yoktur. Basit, sade bir kutu bu şeyler sayesinde sanat olarak başarı kazanabilir ve bu kutu sanat olarak başarısızlığa uğradığında sebebi sade bir kutu olması değil oranlarının, hatta boyutunun, mülhem, hissedilmiş olmayışıdır. Bu, "novelty"* sanatın herhangi bir biçimi için geçerlidir... Bir yapıtın içsel ilişkileri hissedilmiş, mülhem, keşfedilmiş olmadığında hiçbir müthiş, tasvir edilebilir yenilik kâr etmez. Bir diğer deyişle, ister dans etsin, ışık saçsın, patlasın ister görünür (duyulur ya da okunabilir) olmayı güçbela başarsın, üstün sanat yapıtı "biçim doğruluğu" sergiler.[18]

"Bu dereceye kadar" diye devam ediyordu Greenberg, "sanat değiştirilemez olarak kalır... Nitelik üzerinden olmazsa, asla *sanat olarak* geçerlilik edinemeyecektir."[19] Morris'in yapıtı parlak ve mülhem bir yapıttır ve bir sanat yapıtı olarak elbette "nitelikli"dir; ne var ki bu nitelik "biçim doğruluğu" olarak tanımlanamaz. Greenberg, altmışların sanatının, yüzeydeki görünüşün altında, istisnasız biçimde homojen, hatta tekdüze olduğunu hissediyordu. Bu sanatın temelini teşkil eden ortak üslubun "Wöfflin'in çizgisel olarak adlandıracağı durum" olduğu tespitinde bile bulundu.[20] Son dönemlerine ait bu makalesinde tonu acıtıcı, alaycı, hatta reddedicidir. Sanatta ne zaman devrimci bir an yaşansa karşımıza çıkan türden bir tepkidir bu: Sanatçılar şoke etme

---

* "Novelty" sözcüğünün en yaygın anlamları "yenilik", "seri imalat ürünü ucuz ve küçük nesne" ve de "incik boncuk"tur. Bu haliyle "novelty art" tabiri bu tür nesnelerden üretilmiş işler için kullanılabilmektedir. (ç.n.)

18. Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 300.

19. A.g.y., 301.

20. A.g.y., 294.

peşindedir, çizmeyi unutmuşlardır, kötü, çok kötü çocuklar gibi davranmaktadırlar. Takdir edelim ya da etmeyelim, yaşamının son otuz yılı boyunca fikrini değiştirmedi Greenberg. Ben, aynen böyle söyleyişini 1992'de duydum. Sanat, estetikten sanat eleştirisine kestirmeden geçişi sonsuza dek hükümsüz kılan devrimci bir andan çıkmıştı. İkisinin birbirine tekrar bağlanması, ancak altmışların devriminin eleştiri pratiğine dayattığı değişimlerin ışığında, bir disiplin olarak estetiğin revizyondan geçirilmesiyle mümkün olacaktı.

Şimdi de Greenberg'ün ikinci Kantçı öğretisi üzerine bir şey söylemek istiyorum; tıpkı birincisi gibi bu da eleştirinin başını derde sokmuş ama bu kez durumun ilki kadar görünürlük kazanması için aradan bir süre geçmesi gerekmiştir. İkinci öğreti, Greenberg'ün 1969 tarihli bir söyleşide doğruladığı "sanatın değiştirilemezliği" koşulunu ileri sürer. Greenberg Amerikan beğenisinin yıllar içinde olgunlaştığını teslim etmek istiyor "ama bunun beğeniden ayrı olarak sanatın kendisinde bir ilerleme kaydedildiğini söylemekle aynı şey olmadığında ısrar ediyor"du. "Elbette, kaydedilmedi. Sanat son beş bin, on bin ya da yirmi bin yılda daha iyi ya da 'olgun' hale gelmedi."[21] Demek ki beğeninin gelişimsel bir tarihi var ama sanatın yok. Gerçekte, Greenberg "zamanımızda, Batı'da, beğenilerde bir genişleme" olduğunu savunuyor ve bunun "belirli ve büyük bir ölçüde modernist sanatın etkisine borçlu" olunduğuna inanıyordu. Modernist resmi takdir etme yeteneğinin geleneksel sanatı ya da diğer kültürlerin sanatlarını takdir etmemizi kolaylaştırdığını çünkü temsili sanatın dikkatimizi sanatın ne olduğundan çok ne gösterdiğini düşünmeye yönelttiğine inanıyordu. "Tüm diğer koşullar eşit olduğunda, bir aceminin beğenisini temsili sanat aracılığıyla geliştirmesi, kanımca, soyut sanat aracılığıyla geliştirmesinden daha zor. Soyut sanat, genel olarak sanatı görmeyi öğrenmenin harika bir yoludur. İyi bir Mondrian ya da Pollock'u kötüsünden ayırmayı öğrendiğinizde Eski Ustalar'ı çok daha fazla takdir edersiniz."[22] Çokça dile getirdiğim gibi, bu duruş tüm müzeleri Modern Sanat Müzeleri'ne dönüştürmeye eğilimlidir; içindeki her şeyin, sanatın her yerde ve daima sahip olduğu, modernist resim konusunda eğitilmiş gözün de tespit edip derecelendirmeyi öğrendiği tek bir şey bağlamında takdir edileceği modern sanat müzeleri. Tüm sanatçılar, sanatçı oldukları ölçüde çağdaşımızdır. Sanat ile ilgisi olmayan meselelerde çağdaşımız değillerdir.

21. Greenberg, "Interview Conducted by Lily Leino" 4: 309.
22. A.g.y., 310.

Bu felsefe 1980'lerde ağır eleştirilere hedef olan bir dizi sergiye feyz vermiştir; bu sergilerin başında Modern Sanat Müzesi'nde 1984 tarihinde düzenlenmiş olup Okyanusya ile Afrika'dan yapıtlar arasındaki "akrabalıklar" ile bu yapıtların modern akımdaki biçimsel muadilleri üzerine temellenen "Primitivism and Modern Art" [İlkelcilik ve Modern Sanat] sergisi gelir. Tarihsel anlamda açıklayıcı bir sav olarak bu belki de itirazı olanaksız, doğru olduğunda doğru, yanlış olduğunda yanlış bir savdır. Modern sanatçılar ilkel sanattan gerçekten etkilenmiştir. Ne var ki akrabalık, açıklamadan farklı bir şeydir. Afrikalı ya da Okyanusyalı sanatçının modernistler ile aynı türden biçimsel kaygılar güttüğünü ima etmektedir. Pek çok eleştirmen de bu duruşun kültürel sömürgecilik adını verebileceğimiz yaklaşımın kokusunu buram buram taşıdığını hissetmiştir. 1984'te çokkültürlülük yükselişe geçmişti ve doksanlarda en azından Amerika'da sanat dünyasını devasa oranda ele geçirecekti. Çokkültürlü modele göre, kişi, en fazla, belirli bir kültürel geleneğin içerisindeki insanların kendi sanatlarını nasıl takdir ettiğini anlamayı umabilir. O geleneğin dışında kalan kişi, o sanatı sanki içeriden biriymişçesine takdir edemez; ama en azından kendi takdir tarzını yabancısı olduğu geleneklere dayatmamaya çalışabilir. Bu göreceleştirme kadınların, siyahların ve hatta bizim kendi kültürümüz bünyesindeki azınlık sanatçılarının sanatını kapsayacak şekilde genişletilmiştir. Dolayısıyla, Greenberg'ün seksenlerin sonu ve doksanların sanat dünyasında "İlkelcilik ve Modern Sanat" gibi netameli sergileri düzenleyen sanki oymuşçasına tu kaka ilan edilmesi şaşırtıcı değildir. Kantçı evrenselcilik yerini bu bağışlayıcılıktan uzak göreceliğe bıraktığında, nitelik kavramı da tiksindirici ve şovenist bir hal aldı. Sanat eleştirisi kültür eleştirisinin, bilhassa da kişinin kendi kültürünün eleştirisinin bir biçimi haline geldi. Açıkçası, ben bir sanat eleştirmeni olarak bu tavırdan, Greenberg'ün tavrından olduğumdan daha hoşnut değilim; bu kaostan çıkışta yol göstermesi için bir disiplin olarak estetiğe dönebilseydik harika olurdu. Şayet estetik, eleştirinin durumunu açıklığa kavuşturabilseydi, uygulanabilirliği sorunu da görülmeye değer bir biçimde yerine otururdu. Şu dereceye dek Greenberg'e katılıyorum: Warhol'un numaraya göre boyama tekniğiyle yapılmış tabloları ve Robert Morris'in ses çıkaran kutusu gibi işler için de bir nitelik ölçütü vardır ve bu nesnelere göre bir sanat eleştirisi tasarlayabilseydik, Eski Ustalar'ın yanı sıra Mondrian ya da Pollock'un tabloları gibi modern yapıtlarda da iyi ile kötüyü takdir edecek daha iyi bir konumda olurduk. O zaman, niteliğe dair genel bir kuram estetik anlamda iyi oluşu, tanımlayıcı bir özellik değil özel bir durum olarak içerebilirdi. Zira, estetik anlamda iyi oluşun, sanatın

sonundan sonraki sanat söz konusu olduğunda bize yardımcı olmayacağını göstermiş olduğumu umuyorum.

Felsefede bir özcü olarak, sanatın ebediyen aynı olduğu, bir şeyin sanat eseri olması için zaman ve mekândan bağımsız olarak, gerekli ve yeterli koşullar bulunduğu düşüncesine bağlıyım. Bu dereceye dek özcü olunmadan nasıl sanat felsefesi –ya da felsefe süreci– yapılacağını anlamış değilim. Ama bir tarihselci olarak, belirli bir zamanda sanat eseri olan şeyin başka bir zamanda olamayacağı ve özellikle de sanat tarihi tarafından sahneye konan bir tarihin varolduğu ve sanatın özünün yani gerekli ve yeterli koşulların, sancılı bir biçimde bilince yükseltildiği görüşüne de bağlıyım. Dünyanın sanat yapıtlarının pek çoğu (mağara resimleri, fetişler, sunak yapıtları) insanların sanatı diğer inançları bağlamında yorumlamalarından ötürü sözü edilecek bir sanat kavramına sahip olmadıkları yer ve zamanlarda üretildi. Bugün bu nesnelerle ilişkimizin esasen temaşaya dayalı olduğu doğrudur; zira, cisimleştirdikleri çıkarlar bize ait değildir. Dahası, ışığı altında etkin sayıldıkları inançlar da artık yaygın biçimde kabul edilemiyor, hele de bu nesnelere hayran olanlar arasında. Temaşanın, bu nesnelerin sanat eseri olarak özüne ait olduğunu varsaymak yanlıştır çünkü onları yapanların temaşayla ilgilenmedikleri neredeyse kesindir. Her halükârda, *an sich* tatmin ya da Schopenhauer'in istemesiz algısı gibi idareten kavramlar, estetiğin tanımı olma babında, insanın "tüysüz iki ayaklı" olarak tanımlanmasındaki kavramsal inceliğe pek az sahiptir. İnsan, kendini sırf zaman öldürmek için camdan dışarı bakarken ya da Françoise Sagan'ın kadın kahramanı gibi bir hardal kavanozunu elinde tembel tembel döndürürken buluverir sıkça. Mistiğin, zihni sakinleştiren temaşa duruşunun da estetik ile hiçbir özel bağı yoktur.

Bir süreliğine, kaçınılmaz olarak, estetik felsefenin doğumuna neden olan eserlerin belirli bir olgunluğa eriştiği dönemde, sanat eserleri üzerinde belirli bir biçimde uygulanabilir olmuş bir estetik kavramı muhtemelen vardır; bundan dolayı, söz konusu zaman sürecinde sanat yapıtı da paralel evrenselliklerin; yani sanat eserinin özcü kaygılar üzerinden parçası olan evrensel ile genlerde kodlandığı için insan ve belki de hayvan duyarlılığının parçası olan evrensel estetiğin kesişme noktası olmuştur. Bu konu hakkında birkaç cüretkâr söz söyleyerek bu bölümü sonlandıracağım ve ardından esas kaygılarıma geri döneceğim.

Yakın zamanda, kültürel sınırların ötesine geçen güzellik algılarının bulunduğu savını kuvvetle destekleyen bazı ampirik psikoloji araştırmaları beni hayrete sürükledi. *Nature* dergisinde yayımlanan 1994 tarihli bir araştırma gerek Britanyalı gerekse Japon kadın ve erkeklerin, iri gözler, çıkık elmacık kemikleri, dar çene gibi belirli özellikler vurgulu bir şekilde varolduğunda, kadın yüzlerini daha çekici bulduğunu bildirdi. Dahası, beyaz ırktan olanlar ile Japonlar aynı Japon kadınların yüzlerini çekici bulmuşlar. Makalenin yazarları da "yüz çekiciliği söz konusu olduğunda kültürler arası yargılar farklılıktan çok benzerlik gösteriyor" iddiasında bulunuyorlar.[23] Kullanılan yüzler bilgisayar tarafından üretilmiş ve en çekici yüz de Schopenhauer'in görsel sanatlar gerçek kişilerde rastlanan "Platonik" güzellik idelerini akla getirir savına ampirik destek verircesine belirli özellikleri abartmış. Söz konusu özellikler, tavuskuşunun kuyruğu nasıl bir abartıysa öyle abartılmış ve araştırma üzerine yapılan bir yorumda bunların, belki de tavuskuşunun muazzam tüy gösterisinin yaptığı gibi, sahiplerindeki çokça arzu edilen bazı özellikleri ima ettiği söyleniyor: Hastalığa direnç, doğurganlık ve gençlik.[24] Bir kez daha, Schopenhauer'in Yunanların "harikulade güzellik anlayışı"ndan söz ederken yaptığı tespitlerde doğruluk payı var. Bu anlayış,

> tüm uluslar içinden yalnız onların diğer ulusların taklit edeceği güzellik ve zarafet ölçünlerini oluşturmasına olanak tanıdı; dahası, bu taklidin, istemeden ayrılmadığı takdirde, ayrım gözeten seçilimi barındıran cinsel itkiyi; yani *cinsel aşkı* sağladığını söyleyebiliriz... insan formuna ilişkin *nesnel güzellik anlayışı* haline gelir ve entelektin olağandışı ölçüde ağır basması nedeniyle, kendini istemeden ayırır ama aktif kalır.[25]

Bir de eklemeye bile gerek yok, gerçek olsaydı âşık olacağı bir kadın heykeli yaratan heykeltıraş mitini, Kant'ın doğal ve sanatsal güzelliğin bir olduğu düşüncesine canlılık katan miti de biliyoruz.

Bu güzellik ilkesi, öne sürdüğüm gibi, belirli bir soyutluk düzeyinde salt kültürel sınırları değil türler arasındaki sınırları da aşıyor.[26] Evrimsel biyologlar son zamanlarda geniş bir tür yelpazesinde, simetri ile cinsel arzulanabilirliği ilişkilendirmeye başladılar. Dişi akrep sineği değişmez bir şekilde kanatları simetrik olan erkek akrep sineklerini

23. D.J.Perrett, K.A. May, S. Yoshikawa, "Facial Shape and Judgments of Female Attractiveness" *Nature* 368 (1994): 239-242.
24. Nancy L.Etcoff, "Beauty and the Beholder" *Nature* 368 (1994): 186-187.
25. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, I: 216.
26. Paul J.Watson, Randy Thornhill, "Fluctuating Asymmetry and Sexual Selection", *Tree 9* (1994): 21-25.

tercih ediyor. Dişi kır kırlangıcı, kuyruğunun her iki çatalı da aynı renk ve uzunluktaki erkekleri seçiyor. Asimetrik boynuzlar, erkek hayvanın çiftleşme oyunundan çıkarılmasına sebep oluyor. Belki de simetri, erkeğin eşit olmayan büyümeye neden olan belirli parazitlere dirençli bir bağışıklık sistemine sahip olduğunun işaretidir. Bu giderek büyüyen bir deney alanı ve şunu öneriyor: Seksten daha "kullanışlı" hiçbir şey bulunmadığından, akıllı Yunanların, heykel olduğunu bildiğimiz için istemenin devre dışı kaldığı zamanlarda bile birbirimize çevirdiğimiz şehvet dolu gözlerle bakmaktan zevk aldığımız sanatlarına soktukları estetik tercihleri, eski dostumuz doğal seçilimle açıklanabilir. "Sözcükler kifayetsiz kalabilir" ama evrimsel biyoloji perspektifinden bakıp bu istikamette uzun bir yol katedebiliriz. İyi tasarımın ilkeleri sağlık ve üretkenliğin görünür simgeleriyle aynıdır; Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefelerindeki gibi, ahlâki açıdan bir biçimde pürüzlü olsa da iyi oluşun güzellikle ve kötü oluşun da güzelliğin yokluğuyla özdeşleştirilmesine geri dönen bir düşüncedir bu. Elbette, insanlar söz konusu olduğunda meseleyi karmaşıklaştıran kimi etmenler mevcuttur. Boynuzları simetrik olmayan bir geyiğinkine koşut bir figür bozulması yaşayan eril bir insan, keseler dolusu parası olduğu takdirde çıkık elmacık kemikli ve ufak çeneli bir cinsel partner edinebilir: Komedinin temel koşuluna yol açan kültürel muziplikten ötürü bir uyumsuzluk. Dahası, dünya üzerindeki herkes bir aşk üçgenindeki üçüncü şahsiyeti oluşturan çekici erkeğin fiziksel özelliklerini betimleyebilir. Üstelik, şempanzelerin etobur olduğunu bildiğimizden, pek gözde olmayan fakat paylaşacak koca bir parça et bulunduran bir eril maymunun, klandaki en seksi dişinin cinsel iltimaslarını güvence altına alabileceğini de keşfetmiş bulunuyoruz.

Schopenhauer, bir karşı örnek olarak yıkıntıları göstererek, simetrinin güzelliğin gerekli bir koşulu olduğunu inkâr eder.[27] İnsan, durduk yerde karşı örnek sunmaz: Güzellik ve simetri savı muhakkak ortalıktaydı; simetriden yıkıntıya geçiş ise beğeninin tarihinde neoklasisizmden romantizme geçişin belirtisidir. Yıkıntıdan yıkıntıya fark vardır elbette, kimi diğerinden daha güzeldir; ama bana öyle geliyor ki yıkıntılar söz konusu olduğunda cinsel tepkinin tetiklendiği alanı az çok terk edip anlam alanına girmiş oluyoruz. Hegel'in tabiriyle, doğal güzellik alanını terk edip sanatın güzelliğinin ve Hegel'in tin dediği şeyin alanına girmiş oluyoruz. Yıkıntı zamanın acımasızlığını çağrıştırıyor, gücün zayıflamasını, ölümün kaçınılmazlığını. Yıkıntı, yıkık dökük taşların dilinde bir romantik şiir. Çiçeğini görmek için kiraz ağacını

27. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, I: 216

ziyaret edip, evrimin Olimpiyat oyunlarında bize bir gömlek üstünlük kazandıran özelliklerin faniliğini, güzelliğin kırılganlığını ve zamanın geçişini düşündüğümüz sırada çiçeklenmiş kiraz ağacı gibidir yıkıntı. A.E. Housman'ın bir daha asla gelmeyecek baharlarını düşünürüz. Çiçekleri kimse yaratmamış olsa bile, ağacı birisi dikmiştir ve Hegel'in sanat yapıtından söz ederken belirttiği gibi, "Bu özünde bir sorudur, yanıt veren göğse sesleniş, zihne ve tine bir sesleniş."[28] Ve bu, Morris için olduğu kadar Warhol için de, Mondrian için olduğu kadar Pollock için de, Vermeer için olduğu kadar Hals için de doğrudur.

Alıntılamış olduğum sanatın sonuna ilişkin ünlü pasajında Hegel, "a) sanatın içeriğine dair ve b) sanat yapıtının sunum araçlarına dair" entelektüel yargıdan söz eder. Eleştirinin daha fazlasına ihtiyacı yoktur. Sunumun anlamını ve kipini ya da sanat yapıtlarının cisimleşmiş anlamlar olduğu savı üzerinden "cisimleşme" tabir ettiğim şeyi tespit etmeye gereksinim duyar eleştiri. Kantçı sanat eleştirisinin yanlışı, biçimi içerikten ayırmasıdır. Güzellik, ödüllendirdiği yapıtların içeriğinin *parçasıdır* ve bu yapıtların sunum kipi, bizden güzelliğin anlamına tepki vermemizi ister. Kişi sanat eleştirisi yapıldığında, bunların hepsi söze dökülebilir, sözcükler kifayet kazanabilir. Sanat eleştirisi, tüm bunları söze dökmekten başka bir şey *değildir*. Takdir etmek gerekir, Kantçı eleştiri anlatılar ile yolunu ayırmıştır; bunun anlamı, Greenberg bir anlatıyla özdeşleştirilmiş olduğundan, düşüncesinin merkezinde bir kusur bulunduğudur. Bu pek önemli değil. Pek az kişi bu denli çok şey başarmıştır. Ne biçimci olan ne bir büyük anlatının serbesti tanıdığı bir sanat eleştirisinin nasıl yapılacağını birazdan ele alacağım.

28. Hegel, *Aesthetics*, 71.



Sanatçı Arman'ın kütüphanesi. Fotoğraf: Jerry L.Thompson.

VI
RESİM VE TARİHİN SINIR ÇİZGİSİ: SAF OLANIN ÖLÜMÜ

Tarih hakkında felsefi olarak düşünmeyi amaçlayanlar, tıpkı benim yapmaya çalıştığım gibi, insani olaylarda nesnel anlatı yapıları arayanlar için belki de en iyi alıştırma; geçmişin geleceği nasıl gördüğünü ve bununla bağlantılı olarak geleceği belirli bir biçimde görenlerin kendi şimdiki zamanlarını ne şekilde görmek zorunda kaldığını izlemeye çalışmaktadır.

Geleceği giriştikleri ya da girişemedikleri eylemlere sıkı sıkıya bağlı olası bir olaylar zinciri çerçevesinde yorumlayan aktörler, kendi şimdiki zamanlarını da algıladıkları biçimiyle çıkarları lehine olacak bir olaylar zinciri yaratacak biçimde düzenleme çabasına girdiler. Elbette ki gelecek bazen, bilebildiğimiz kadarıyla, yaptıklarımız ya da yapamadıklarımızla şekillenir gerçekten; olayların akışına başarıyla şekil

verenler de filozofların olguya karşıt önerme dedikleri şey ile kendi kendilerini tebrik edebilirler. "Şöyle şöyle yapmasaydık, asla şöyle şöyle olmazdı" diyebilirler. Oysa ki biz, aslında gerçek olduğuna *inandığımız* önermeler ışığında hareket ederiz; eylemlerimizin makul ölçüde öngörülebilir sonuçları olduğu ve bu beklenen sonuçlar ışığında belirli sınırlar dahilinde eylemlerimize yön verebildiğimiz ise büyük olasılıkla rasyonel eylemin bir varsayımıdır. Öte yandan, karşısında körlük sergilediğimiz bir sürü şey vardır ve geçmişin geleceği nasıl gördüğünü görmenin bir yararı şudur: Geçmişin aktörlerinin geleceğinin tarihte *kendi* durduğumuz yerden nasıl göründüğünü bildiğimiz için, bunun onların anlamlandırdığından ne şekilde ayrıldığını görebiliriz. Onlar, bizim perspektifimizden ister istemez yoksundu elbette: Şimdiki zamanı geleceğin gözünden görebilselerdi, farklı hareket ederlerdi. Büyük Alman tarihçisi Reinhart Koselleck muhteşem *Vergangene Zukunft* [Geçmişin Gelecekleri] başlığını taşıyan bir kitap yazmış ve geçmişin insanlarının, ışığında kendi şimdiki zamanlarını yaşadıkları geleceklerin, geçmişin önemli bir parçası olduğunu savunmuştur.[1] Bu duruma örnek olarak, dünyanın M.S. 1000 yılında yok olacağı inancını düşünün. Dua etmek dışında bir şeyler yapmanın pek bir anlamı olmayacaktı: Şayet dünyanın meleklerin borazanlarıyla silinip gideceğine inansaydınız, önünüzdeki kış için turşu kurmaz, domuz ağılını onarmaz ya da yaşam sigortası satın almazdınız!

Bu perspektiften bakıldığında, güçlü anlatısı düşünülerek Greenberg'ün 1960'lar başının tarihsel halihazırına nasıl baktığını görmek aydınlatıcı olacaktır; ne de olsa bu anlatı, Greenberg'ün tam da buna dayanan eleştiri pratiğinin yanı sıra geleceğin biçimini de tanımlamıştır. Nesnel tarihsel gerçeklikte olan şuydu elbette: Görsel sanatlar yüzünü estetik güdümlü eleştirel pratiğin fazla uygulanabilirliğinin kalmadığı bir tür sanata dönmeye başlamıştı, Greenberg'ün ne anlatısının ne eleştirel pratiğinin kolayca uyum sağlayabileceği bir dönüş. Greenberg sanatın bu tür bir dönemeçten geçtiğinin farkındaydı ama bunu kendi öngördüğü biçimiyle tarihin yolundan bir sapma olarak görme eğilimindeydi. Soyut dışavurumculuğu modernist sanat tarihinin baş aktörü olarak görmeyi sürdürüyordu; ama aynı zamanda, 1960'ların başında, soyut dışavurumculuğun bocaladığını, bu akımın tarihsel yazgının rayından çıktığını da görmeye başladı. Soyut dışavurumculuğun bunu Greenberg'ün tümüyle sadık olduğu moder-

1. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time* (Cambridge MIT Press, 1985).

nizm dayatmalarına özen göstermeyi başaramamak suretiyle yaptığı söylenebilir. Resmin konusunu resim olarak tanımlamıştı Greenberg: Belli bir biçimdeki yamyassı yüzeylerin üzerine yayılmış boyalardan müteşekkil fiziksel nesnelerin yaratımı. Oysa neredeyse diyalektik bir biçimde, soyut dışavurumcular da modernizmin maddeci dayatmasını kabul etmekte fazlasıyla istekli görünüyordu. İşte bunu yaparak, her sanatın kendi araçlarının sınırları dahilinde kalması ve bir diğer sanat ya da aracın ayrıcalıklarını gasp etmemesi yönündeki daha geniş modernist dayatmayı ihlal ettiler: Greenberg'ün bakışına göre, soyut dışavurumculuk kendi tanımlayıcı sınırlarından taşıp heykelin alanına girmişti. Platon adaletsizliğin kişi ile konumun yanlış eşleşmesinden kaynaklandığı *Devlet*'inde işbölümü nasıl adaletin temeliyse, "herkese kendisininki"* düşüncesi de modernist sanat tarihinin ardındaki itici kuvvetti.

1962 yılına ait, "After abstract expressionism" [Soyut Dışavurumculuğun Ardından] başlıklı makalesinde şaşırtıcı bir iddiada bulunuyordu Greenberg. İddiası, maddeci estetiğinden ötürü kaçınılmaz sayacağımız şeyler hakkındaydı. İnsan soyut dışavurumculuğun boyaya boya; yani özlü, yapış yapış, damlayan, dolgun bir şey muamelesi yapmasının tam da kuramın talep ettiği bir şey olduğu, boyanın kendi kendisinin konusu haline geldiğini düşünebilirdi. Meğer hiç de öyle değilmiş:

> "Soyut dışavurumculuk" yaftasının herhangi bir anlamı varsa bu resimsiliktir: gevşek, seri dokunuşlar ya da böyle bir görünüm; birbirinden ayrı duran biçimler yerine lekeli, iç içe geçmiş kütleler; geniş ve bariz ritimler; bozuk renkler; eşit olmayan doygunluk ya da yoğunlukta boyalar, bariz fırça, parmak ya da bıçak izleri; kısacası, barok sanattan *Malerische* kavramını seçip çıkarırken Wöfflin'in tanımladığına benzer bir nitelikler kümesi.[2]

Oysa, yazgının cilvesi, soyut dışavurumculukta uzam, "bir kez daha *trompe l'oeil*** yanılsama meselesi olmaktan kaçamadı... 'okumak'tan çok dolaysız algı ile ilintili, daha somut bir şey oldu." Anlayabildiğim kadarıyla, bunun anlamı boyanın üç boyutlu bir hal aldıkça heykel kimliğine bürünmesi ve uzamın bir kez daha aldatıcı hale gelmesidir. Halbuki uzamın *gerçek* haline geldiğini düşünebilirdik; ama her

---

* Danto burada Cicero'nun "*suum cuique pulchrum est*" (herkese kendisininki güzel gelir) sözlerinin kısaltılmış İngilizce halini kullanıyor. (ç.n.)

2. Greenberg, "After Abstract Expressionism" *The Collected Essays and Criticism*, 4: 123.

** (Fr.) Fotoğrafik gerçeklik yanılsaması veren resim tarzı ve bu tarz ile yapılmış tablolar. (ç.n.)

halükârda, "soyut dışavurumcu resmin epey bir bölümü üç boyutlu uzamın daha tutarlı bir yanılsaması için haykırmaya başladı ve bunu yaptığı ölçüde, temsil için de haykırmış oldu; zira böyle bir tutarlılık ancak üç boyutlu nesnelerin elle tutulur temsiliyle yaratılabilir." Willem de Kooning'in 1952-55 tarihli *Kadınlar* resimlerinin gerisinde yatan budur. Greenberg'ün gözünde, soyut dışavurumculuk başarısızlığa uğradığı için, sanatı tarihsel misyonunda ileri taşımanın tek yolu 1964 yılında Los Angeles Bölge Sanat Müzesi için düzenlediği sergide "resim-sonrası soyutlama" olarak adlandırdığı şeyden geçiyordu. Katalog makalesinde soyut dışavurumculuğun düşüşe geçip bir "maniyerizm"* olarak tanımladığı şeye dönüşmesini ele alıyordu Greenberg. Helen Frankenthaler, Morris Louis ve Kenneth Noland'da sanatın ilerlemesinin savunuculuğunu görüyor; kendisinin izinden giden Michael Fried ise, son derece önemli bir monografide bu kahramanlar grubunu, sonradan Greenberg'ün de takdir edip sanatın büyük umudu olarak betimlediği Frank Stella ve Jules Olitski'yi de içine alacak şekilde genişletiyordu. Heykel yardımcı bir rol oynuyordu: David Smith ve Anthony Caro maddeci estetik anlatısını ileri taşıyor ve Greenberg bunun gerçekleşmesi için aktif müdahalede bulunmaktan çekinmiyordu.

Bildiğim kadarıyla, şu soruyu hiçbir yerde sormaz: Soyut dışavurumculuk neden "büyük önem taşıyan sanat yapıtları ürettikten sonra... bir ekole, ardından bir üsluba ve son olarak da bir üsluplar kümesine dönüştü. Liderleri bir sürü taklitçiyi cezbetti ve sonra da bu liderler kendi kendilerini taklide koyuldu." Soyut dışavurumculukta, daha da ilerlemeyi sürdürebilmesini engelleyen içsel bir şey mi vardı? Bu sorunun yanıtından nasıl emin değilsem bir tarz olarak soyut dışavurumculuğun sanatçılarını nasıl olup da bir gecede birer üstat haline getirebildiğinden de öyle emin değilim: Kline, Rothko, Pollock ve hatta de Kooning kendilerini birer soyut dışavurumcu olarak bulmadan önce gayet mütevazı sanatçılardı. Ama, kanımca, yanıt, geleneğin resim anlayışının aksine soyut dışavurumcu tualin sanattan başka olabileceği bir şey bulunmamasıyla ilintili olabilir. Örneğin, duvar resmi olarak toplumsal bir rol oynayamaz ya da geleneksel resmin alelade zanaatçılığı içinde bir yere oturamazdı. Gerçekten de kendi dürtülerinden başka bir şeyi yoktu; bunlar piyasa itkileri tarafından dışarıdan takviye ediliyor, dolayısıyla soyut dışavurumculuk esasen koleksiyonlara katılmak üzere varoluyordu. Koleksiyona aitti ve bu yüzden, Vasarici resmin aksine,

* Greenberg bugün kendi başına bir akım olan maniyerizmi de belirten sözcüğü, İtalyanca kökenindeki "stil", "tarz" anlamıyla bir genel ad olarak kullanıyor. (ç.n.)

giderek hayat ile bağını koparıyor, sanat dünyasında giderek daha tecrit edilmiş bir varoluş yaşıyordu. Resmin kendi özerk tarihine sahip olmasına yönelik Greenbergcü koşulu gerçekten de sağlıyordu ve dışarıdan girdi olmaması yüzünden çöktü. Bir sonraki kuşağın sanatçıları sanatın gerçelik ve yaşamla bağını yeniden kurmaya çabaladı. Bunlar, pop art'ın sanatçılarıydı ve benim tarihsel algımda, görsel sanatların yeni istikametini belirleyen, her şeyin ötesinde pop'tu. Oysa pop'a yer açmayan bir tarihsel görünün ve eleştirel pratiğin içine hapsolmuş olan Greenberg pop'u kendi kavram ve kategorilerine yerleştiremedi. Bunda tek başına değildi, elbette. Sanatçılar bir yana, gelecekleri soyut dışavurumculuk ve onunla ilintili ideallerce tanımlanmış eleştirmenlerin pop'u tarihin ilerlemesinde geçici bir sorundan başka bir şey olarak algılaması çok güçtü.

Pop'u büyük bir tarihsel değişimin işareti olarak görmemesi, Greenberg'ün itibarını asla zedelemez. "Şu ana dek" diye yazıyordu Greenberg, "bu, beğeni tarihinde yeni bir epizod ile aynı kapıya çıkıyor ama çağdaş sanatın evriminde otantik anlamda yeni bir epizod ile aynı kapıya değil." Greenberg'ün "o evrimde yeni bir epizod" saydığı, kendi resim-sonrası soyutlama sergisindeki yapıtlardı; büyük olasılıkla bunun bir sebebi Greenberg'ün bunca anlam yüklediği yamyassılık olgusunun yapıtlarda temalaştırılması; bir diğer sebebiyse yüzeylere "resim-sonrası" biçimde boya sürülürken tercih edilen yöntem fırça darbelerinden ziyade lekeleme olduğu için, Greenberg'ün resmi "saf" tutmak için fırça darbesinin devreden çıkarılması gerektiği yolundaki kuramının yapıtlarca desteklenmesiydi. Zira, çağdaş sanatın evriminin resmin evrimi aracılığıyla gerçekleşeceği, bir aksiyom olarak geçerliliğini sürdürmekteydi. Dahası, Richard Wollheim'ın "bir sanat olarak resim" adını verdiği şey, bir sonraki on beş yılda çetin bir süreç geçirecekti. Bu, kimilerine göre, özellikle de, Julian Schnabel ve David Salle'in 1980'lerin başında pek çok kişiye sanat tarihinin yeniden rayına girdiği duygusunu veren yapıtlarında resmin muhteşem bir biçimde yeniden doğuşuydu; ne ki *bunun* çağdaş sanatın evriminde değil beğeni tarihinde bir epizod olduğu ortaya çıktı ve 1980'ler 1990'lara uzanırken, resmin artık sanat-tarihsel değişimin Siegfried'i* olmadığı giderek netlik kazandı.

Greenberg sonunda pop art'ı ciddiye alamaz duruma geldi. Onu, op ve minimalizm ile birlikte *tuhaf* [novelty] sanat kategorisine sürgüne göndermekle kalmadı; bu kavramı acımasız bir biçimde açıkladı da: "Dükkânlarda satılan yeni icatlara gönderme yapan eski moda

* Germen mitolojisinde yürekliliğiyle ünlü kahraman. (ç.n.)

anlamıyla 'tuhaf'." Ama resim-sonrası soyutlamanın ardından gelen hiçbir sanatı ciddiye alamıyordu ve kendi eleştirel üretimi de büyük ölçüde durdu: Derlenmiş yazılarının 1993'te yayımlanan son cildi 1968'de sona ermektedir. Yeni sanatı kendi muhteşem anlatısına oturtabilmesinin hiçbir yolu, hiçbir ciddi yolu, yoktu. Huysuz laflarının haletiruhiyesi ise modernizmin başlangıcında modernist ressamların çizme ve boyama becerisinden yoksun oluşu ya da yoksun değillerse bile şu ya da bu sahtekârlığa bulaştıkları ve bu ortaya çıktığında, akımın oluşturduğu "tehdit"in de elbette ortadan kalkıp "gerçek" sanatın bir kez daha üstün geleceği yönündeki yorumları tıpatıp andırıyordu. Yeni sanatın "sahnelemedeki sözümona iddialı yeniliklerin gerisinde tamdık ve güven verici, gayet kolay bir şey" olduğunu, gerçek anlamıyla avangard olmadığını, sadece dışarıdan "çetin" ve "zor" ama işin içine girince dayanıksız olduğunu savunmaya çalıştı.[3] Bu esnada, bir de bir grup kurtarıcı kalmıştı geriye: "Yaşları otuz beş ile elli arasında değişen, hâlâ çoksatar üreten ressam ve heykeltıraşlar." 1967 yılında, bir hareket olarak "tuhaf" sanatın, tıpkı "1962 yılında Soyut dışavurumculuğun ikinci kuşağının aniden çöktüğü gibi" çökeceğini tahmin etti sakınarak. Dahası, "genel olarak yüksek sanat üretiminin avangard ile birlikte son bulma" olasılığı üzerine spekülasyonlarda bulundu.

1992 yazında, New York'ta küçük bir gruba konuştu. Tarih boyunca sanatın belki de hiçbir zaman "bunca yavaş hareket etmediğini" söyledi. Son otuz yıldır hiçbir şey olmadığında ısrar etti. *Otuz yıldır* pop dışında hiçbir şey olmamıştı. Bunu inanılmaz buluyordu ve dinleyicilerden biri neyi öngördüğünü sorduğunda son derece karamsardı. "Dekadans!" diye yanıtladı, sanırım kederle. Yani, resmin bir biçimde bizi kurtaracağını ve sanat tarihinin ancak resimsel yeniliklerin devrimiyle ileri taşınabileceğini düşünüyordu hâlâ. İtiraf etmeliyim ki tarihten bunca büyük ve genel tanımlarla söz edildiğini duyduğumda heyecandan titredim. Ama düşündüğüm bir diğer şey de tıpkı bir noktada modern ressamların nasıl çizim yapılacağını unutmuş ya da cümleten şarlatana dönüşmüş olması yönündeki açıklamanın kabul edilebilirliğini yitirmesi ve yeni bir anlatıya ihtiyaç duyulması gibi, son otuz yılın sanatının "tuhaflık" açlığını giderme yolunda dur durak bilmez bir çabadan ibaret olduğu yönündeki açıklamadan da vazgeçilmek zorunda kalınacağı ve dönemimiz sanatının bir büyük anlatı perspektifinden bakıldığında Greenberg'ün modernizm anlatısı kadar ikna edici göründüğüydü.

3. Greenberg, "Where Is the Avant-Garde", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 264.

Sonrası, benim sanatın sonu tezim.

Biraz utanıp sıkılarak büyük ve olağandışı bir metafizik abartıyı anımsatayım: Büyük R ile yazılan Resim ya da büyük S ile yazılan Sanat, eski Hegel anlatılarında Ruh ya da Tin ile aynı düzlemde varolmakta ve "Sanatın istediği", sanata dair bir büyük anlatıda tarihin sınır çizgisini tanımlamaktadır. "Sanatın istediği" mefhumunu Amerikalı mimar Louis Kahn'ın bir tabirinden türettim. Kahn, bir binanın formunu tasarlarken sanki içsel bir dürtü ya da geç dönem Greklerin *enteleki* adını verdiği şey; binanın içinde varlığını ifa ettiği formu bulduğu nihai bir ergi durumu varmışçasına "binanın ne istediğini" sorardı. Bu abartılı benzetmeden faydalanarak, önerme şudur: Yaşam öyküsünün Vasarici döneminde Sanat, kendini belirli bir temsililik ile özdeşleştirdi ve bu yanılgı dolu özdeşleşmeden XIX. yüzyılın sonunda ite kaka çıkarıldı; bunun yerine (bu Greenberg'ün görüşü) en azından resim örneğinde, kendini maddi aracı ile, boya, tual, yüzey ve biçim ile özdeşleştirdi. Bu dönemlerde, bu şemaya tam olarak uymayan başka sanatlar da üretilmekteydi ama bunlar, tabiri caizse, tarihin sınır çizgisinin dışında kalıyordu. Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance* [Rönesans İtalyan Ressamları] adlı yapıtında ressam Carlo Crivelli ile ilgili olarak, "Bir sürekli ilerleme hareketine ait değildir ve bu yüzden bu çalışmanın kapsamına dahil değildir" yazıyordu.[4] Crivelli üzerine sürükleyici bir tartışmada Jonathan Watkins, Crivelli'yi kendi "sürekli ilerleme" anlatılarına oturtmakta güçlük çeken yazarlardan alıntı yapar.[5] Roberto Longhi'ye göre Crivelli Giovanni Bellini'nin "profonda innovazione pittorica e prospettica"sını yapıtlarına sokmayı başaramamıştır ve Martin Davies'e göre de "büyük tablolardan ve bunların dayattığı estetik sorunlardan uzakta uygun ve üst sınıf bir tatile" çıkmıştır. Watkins, Crivelli'nin yanılsamayı yok etmek için yanılsamayı kullandığını ve bunu Rönesans sanatına dair derin bir eleştiri ortaya koymak amacıyla yaptığını göstermeye girişir. Berenson, Crivelli'deki derinlikli bir şeyi takdir etmekte ama sözlerine, "Böyle bir ressamın hakkını tümden teslim etmek XV. yüzyıl İtalyan sanatına dair tüm görüşlerimizi çarpıtmak

4. Bernard Berenson, *The Venetian Painters of the Renaissance* (New York: C.P.Putnam, 1894), x. Öte yandan, Berenson güzel bir yorum da yapıyor: "Sanat tek başına herhangi bir formüle doluşturulamayacak kadar muazzam ve yaşamsal bir konudur ve Carlo Crivelli gibi bir ressamın, on beşinci yüzyıl İtalyan sanatına dair tüm görüşlerimizi çarpıtmadan, hakkını verecek bir formül yoktur." (A.g.y.)

5. Jonathan Watkins, "Untricking the Eye: The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli", *Art International* (Kış 1988), 48-58.

* (İt.) Resim ve perspektifte derin yenilikler. (ç.n.)

olur" diyerek devam etmektedir. Öyleyse, ya Crivelli'nin tarihin sınır çizgisinin dışına düştüğünü söyleyebilirsiniz ya da Watkins gibi "tarih adına hepten kötü" diyebilir ve "gerek duyulduğu takdirde [geçmişi] yeniden inşa etmekten çekinmeyin" sözlerine uyabilirsiniz. Hiç şüphe yok, "tarih adına hepten kötü"nün anlamı, anlatılar adına hepten kötüdür. Oysa gerçekte Crivelli'nin hakiki orijinalliği ancak tanımlayıcı bir gelişmeci anlatı karşısında görünür kılınabilir. Anlatıları tümden terk etmeye çabalamak kahramanca bir edimdir ama bu en hafifinden Hans Belting'in sanat tarihinin sonuna ilişkin sorusunu *quattrocento*'nun önüne çıkaracaktır. Bunun da ötesinde, bana şimdiki zamanın tarihsel damgası gibi görünen durumu yani hiçbir büyük anlatının geçerli olmayışını bulanık hale getirecektir.

Greenbergcü anlatıya dair bir eleştiri, Rosalind Krauss tarafından güçlü bir eleştirel yapıtta dile getirilmektedir. Krauss'un *The Optical Unconscious* [Optik Bilinçaltı] adlı kitabı bir dizi büyük sanatçıyı bir anlayış ve kavrayışla ele alır;[6] biçimci eleştiri ise onların katkılarını âdeta psikanalitik bir seyirle "bastırmış" ve eleştirel bir aymazlık sergilemiştir. Eleştirinin, özellikle de Greenberg'ün etkisi altında, Max Ernst, Michael Duchamp, Alberto Giacometti ve hatta bazı eserleriyle Picasso'yu ele alabilmesinin yolu yoktu. Greenberg, tarihsel anlamda geriye dönük saydığı sürrealizmde hiçbir fayda görmüyordu. "Sürrealistlerin icap ettirdiği tüm yapay saçmalıklarla birlikte dada'dan miras aldığı biçim karşıtı, estetik karşıtı nihilizmin, huzursuz zenginler, sürgünler ve modern sanatın çileciliğini tiksindirici bulan estetik *flaneur*'ler için bir lütuf olduğu sonunda kanıtlanmıştır."[7] Amaçları, Greenberg'e göre, şoke etmek olduğundan sürrealistler doğalcı temsilde Dali'de bulduğumuz türden bir virtüozluk geliştirmek mecburiyetindeydi. Öte yandan, soyut sanatın, egemen doğalcı temsil normuna karşıtlığı dışında hangi yöntem ile şoke edebileceğini anlamak kolay değildir. Ama soyutlamanın şoke edici olabileceği an uzak bir geçmişte kalmıştı ve böylece sürrealizm de amacına ancak gerçeklik içinde hiçbir doğal buluşma yeri olamayacak, yalnızca sür-real bir dünyada bir araya gelebilecek, gerçeğe benzetilmiş nesneleri yan yana getirerek erişebilirdi. Greenberg'ün her medyaya kendisininki görüşünden ötürü, tüm günahlarının en büyüğü de şudur: Her "Balmumu, kâğıt hamuru ya da kauçuk kullanarak Ernst, Dali ve Tanguy'un yakın tarihli tablolarının aslına benzer

6. Rosalind E.Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1994).
7. Greenberg, "Surrealist Painting", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 225-26.

kopyalarını üretmek mümkündür. Bu tabloların 'içeriği'ni boyanın dışındaki biçimlerde tahayyül etmek fazlasıyla mümkündür."[8] İşte bu yüzden sürrealizm tarihin sınır çizgisinin dışında kaldığı söylenerek örtbas edilmek zorundaydı.

"Sanatın istediği" düşüncesinin bana ait yorumunda, sanat tarihinin sonu ve sanatın ne olduğunun felsefi açıdan kavranmasıdır; her birimizin hayatında kavrayışa nasıl erişiliyorsa o yolla, yaptığımız yanlışlar, izlediğimiz yanlış yollar, sınırlarımızın neyi içine aldığını ve ardından da bu sınırlar dahilinde nasıl yaşayacağımızı öğrenince-ye dek birer birer terk ettiğimiz yanlış imgeler üzerinden erişilen bir kavrayıştır bu. İlk yanlış yol, sanatın bir şeyin resmini çizmek ile sıkı sıkıya özdeşleştirilmesiydi. İkinci yanlış yol, Greenberg'ün maddeci estetiğiydi; bu estetik içinde sanat, resimsel içeriği ikna edici kılan şeylerden, dolayısıyla yanılsamadan uzaklaşıp, sanatın araçtan araca özsel olarak değişiklik gösteren, elle tutulabilir maddesel özelliklerine yöneldi. Mantıkçılar bir ifadenin kullanımı ile o ifadenin bahsi arasında standart bir ayrım yapar. Bir ifade, kişi o ifadenin dilimizde gönderme yaptığı şeyden söz etmek istediğinde kullanılır. Dolayısıyla, "New York, Birleşmiş Milletler'in memleketidir" cümlesinde New York şehrine gönderme yapmak için "New York" kullanılır. Ama bizzat ifade hakkında konuştuğumuzda, o ifadeden *bahsetmiş* oluruz. Dolayısıyla, "New York iki heceden oluşur" cümlesinde "New York" ifadesinden bahsedilmektedir. Bir anlamda, Vasarici anlatıdan Greenbergcü anlatıya geçiş, kullanım boyutunu gördüğümüz sanat yapıtlarından bahsetme kapasitesini gördüğümüz sanat yapıtlarına bir geçişti. Dolayısıyla eleştiri de yaklaşımını sanat yapıtlarının ne hakkında olduğunu yorumlamaktan yapıtların ne olduklarını betimlemeye çevirdi. Bir diğer deyişle, anlamdan oluşa ya da kabaca, anlambilimden sözdizime kaydı.

Tarihin sınır çizgisinin dışında kalan sanat eserlerinin nasıl farklı biçimde ele alındığı düşünüldüğünde bu kaymanın içerimlerine dair net bir fikir edinilebilir. Modernizmin seyri boyunca, Afrika sanatı saygınlık kazanarak doğal tarih müzesi ve eskici dükkânlarından sanat müzesi ve sanat galerilerine geçiş yaptı. Sanat tarihçileri Carlo Crivelli'yi gelişmeci ve ilerlemeci büyük sanat anlatısına oturtmakta güçlük çekiyorduysa, Afrika fetişleri ve idolleri için ne tür bir açıklama getirilebilirdi? Riegl, "çağımızdaki ilkel kültürlerin, insan ırkının daha erken kültürel dönemlerinin son hayatta kalan gelişmemiş örnekleri

8. A.g.y., 231.

olduğunu farz ederken" kendisinin "bugünün doğa bilimlerinin ruhunun izinden gittiğini" varsaymaktadır.[9] Bu, "geometrik süsler, süsleme sanatlarının gelişiminde daha erken bir evreyi temsil ediyor olmalıdır ve bu yüzden büyük tarihsel ilgiyi hak eder" diye düşünmesini maruz gösterir. Ne ki aslen Viktorya dönemi antropoloji bilimine ait olan bu varsayıma dayanarak, Afrikalıların temsil kipi de mimesisin Avrupa sanatında bilebileceğimizden çok daha erken bir evresine ışık tutmaktadır ve bu da Afrika sanatının kayda değer bir bilimsel ilgiyi hak ettiğini gösterir. Sözümona ilkel halklardan, onları inceleyip kategorize edenlerce toplanmış nesnelere biblo ve numune statüsü verilmesinin nedeni budur. İlkel kültürler, tabiri caizse, canlılar âleminin en son ve gelişmiş örneği bizimki olan bir şubesinde yaşayan fosillerdi. Ya da değişim tarafından korunmuş doğal mumyalar gibi, kendimizin daha erken bir evresine erişmemizi sağlıyorlardı.

Bu nesneler modernizm tarihinde, özellikle de Trocadero'daki antropoloji müzelerine yaptığı ziyaretin hem kendi gelişimi hem modernist sanatın müteakip gelişimi açısından son derece önemli olduğu kesinlik kazanan Picasso örneğinde görülmeye değer bir biçimde kilit konuma geldiğinde, eleştirmen ve kuramcılar bunlara yeni bir gözle bakmaya başladılar; artık modern ve "ilkel" sanat arasında bir ayrıma gerek görmüyorlardı; zira, bu ikisinin biçim düzeyinde karşılaştırılabilir olduğu varsayılıyordu. Roger Fry 1927 yılında "Zenci Heykel Sanatı" üzerine güçlü bir makale yazarak Riegl'ın sorgusuz sualsiz kabul ettiği Viktorya dönemi antropoloji varsayımlarından bu yana gerçekleşen büyük değişimleri vurguladı. "Dr. Johnson'ın kendisine birkaç yüz sterlin karşılığında bir zenci idolü öneren birine nasıl karşılık vereceğini bilmek isterdik" diye fikir yürütüyordu Fry: "O zamanlar, vahşi bir zencinin insan formuna dair duyguları üzerine bize anlatacaklarını dinlemek ayan beyan delilik gibi görünürdü." Fry, sergilenmekte olan bazı nesnelerin "muazzam heykeller, kanımca, bizim ortaçağda bile ürettiklerimizden çok daha muazzam heykeller" olduğunu ileri sürüyordu.[10] Bir diğer biçimci düşünür, Amerikalı eksantrik şahsiyet Albert Barnes Afrika heykellerini topladığı modernist yapıtlar ile bir arada sergilemekte hiçbir sakınca görmüyordu. Hatta daha da büyük bir açıklık gösteriyordu; çünkü Barnes sanki sanatı zanaattan ayıracak ciddi bir temel artık yokmuşçasına, ki biçimciliğin ilkelerine göre artık yoktu da, galerisinde tabloların arasında zanaatkâr elinden çıkma nesneler

9. Alois Riegl, *Problems of Style*, 16.
10. Fry, "Negro Sculpture", 88.

sergiliyordu. Oysa gerçekte modernizm, Dr. Johnson'ınkiler bir yana Riegl'ın çağdaşlarının bile beğeninin sınır çizgisinin dışında kaldığını düşüneceği farklı kültürlerden nesneleri büyük ölçüde estetize ederek ya da biçimselleştirerek pek çok sınırı ortadan kaldırmıştı.

Kanımca, erken dönemlerin, örneğin Viktorya dönemi antropolojisinin sunduğu kendinden hoşnut tabloya sahip olmayanların "egzotik sanat"a nasıl tepki verdiğini incelemek büyüleyici bir araştırma konusu olabilir. Mesela, Meksika'dan gelen altın işlerinin nasıl algılandığına dair elimizde bulunan ilk kanıt son derece çarpıcıdır. Aşağıdaki yorumlar Albrecht Dürer'e ait:

> Yeni altın ülkeden krala getirilen şeyleri de gördüm: Tam bir kulaç eninde som altından bir güneş ve bir o kadar büyük, som gümüşten bir ay; bu insanların alet edevatlarıyla dolu iki oda, her çeşit silah, zırh, mancınık, muhteşem kalkanlar, tuhaf giysiler, yatak süsleri, değişik işlere yarayan, göze harikalardan daha güzel görünen bir sürü eşya. Tüm bu şeyler öyle kıymetliydi ki topuna yüz bin gulden değer biçilmişti. Hayatımın hiçbir gününde, yüreğimi bunlar kadar hoşnut eden başka bir şey görmedim. Zira, aralarında muhteşem sanat eserleri gördüm ve yabancı topraklardaki insanların zarif hünerine hayran kaldım. Orada yaşadıklarımı nasıl dile dökeceğimi bilmiyorum.[11]

Montezuma'nın V. Charles'a gönderdiği ve Dürer'in Brüksel'de gördüğü bu nesneleri aynı yıl Valladolid'de gören İspanya Yeni Dünya tarihçisi Şehit Petrus bunlara estetik çerçevesinden tepki vermekte güçlü çekmiyordu: "Altın ve değerli taşlardan pek hazzetmesem de işçiliğin malzemeyi aşmasını sağlayan hüner ve çabaya hayran oldum... İnsan gözüne güzelliğiyle bunca hitap eden başka bir şey gördüğümü anımsamıyorum."[12]

Bu tanıklıklar 1520'de gerçekleşti. Vasari'nin ilk metni 1550'de yayımlandı ve Vasari'nin, en azından sanatı giderek gelişen ilerlemeci bir anlatı olarak görmesi bakımından, sanat tarihini kurmuş olduğunun kabulüyle, sanat tarihinin icadından önce sanat yapıtlarına verilen estetik tepkideki farklılığı vurgulamak kanımca önemlidir. Berenson, Crivelli'yi kendi anlatacağı öyküye oturtmanın hiçbir yolu olmadığı için bu sanatçıyı sanat tarihi açısından ele alma umudundan vazgeçmek zorunda kalmıştı; oysa ne Dürer ne Şehit Petrus söz ettikleri işleri bir anlatıya uydurmakla yükümlüydü. Fry, Barnes ya da Greenberg de

11. Alıntı yapan: George Kubler, *Esthetic Recognition of Ancient Amerindian Art* (New Haven: Yale University Press, 1991), 208, n.II.
12. A.g.y., 43.

bu sorunla uğraşmak zorunda kalmamıştı çünkü modernizm, "egzotik sanat"ı izleyenleri anlatı geliştirme zorunluluğundan azat ederek, bu sanata serbesti tanımıştı. Ama bunun nedeni, "egzotik sanat"ı, Greenberg'ün Kant'ın izinden giderek beğeni diye söz ettiği aşkın ilkeler bağlamında tarihsellikten yoksun bir biçimde ele alabilmeleriydi. Bu konu, üzerinde durulmayı hak ediyor.

XVIII. yüzyıl estetiğinin ana kavramı beğeniydi ve o dönemdeki başlıca sorun da beğeniye ilişkin inkâr edilemez iki hakikat olarak görünen şeylerin nasıl uzlaştırılacağıydı: Bir yanda "de gustibus non est disputandum" (beğeniler tartışılmaz) hakikati diğer yanda da sağbeğeni diye bir şeyin olduğu ve bu yüzden de beğeninin, ilk hakikatin gerektiriyor göründüğü gibi öznel ve görece olmadığı. "Dünyada hâkim olan beğeni ve görüşler, kimsenin gözden kaçıramayağı kadar bariz bir büyük çeşitlilik içeriyor" yazıyordu Hume. "Ama görüşlerini uzak yerlerdeki ulusları ve uzak çağları da seyredebilecek kadar genişletenler büyük tutarsızlık ve tezatlar yüzünden hepten şaşkınlığa uğruyor."[13] Çağdaşı Dr. Johnson'dan gelebilecek bir saldırıyı önleme kabilinden, şöyle bir açıklama yapıyordu: "Kendi beğeni ve kavrayışımızdan büyük ölçüde ayrılan her şeye *barbarca* deme eğilimindeyiz." Ama ardından, sağduyunun Ogilby gibi bir şairin yapıtlarının Milton'ınkilere eşit olduğu gibi saçma bir iddiaya da karşı çıkacağını belirtir; Hume'a göre bu bir kum yığınının Tenerif Dağı ile aynı yükseklikte olması kadar bol keseden atılmış bir iddiadır. Dahası, yanlış estetik yargılarda ve tercihlerde ısrar etmek beğenide belli bir kabalığı ve daha önemlisi kusurlu bir beğeni eğitimini ortaya sermekten başka bir şey yapmaz. Terimin de ima ettiği gibi, estetik beğeniyi ince bir damak zevkinden ayıracak pek az şey vardır ve her iki durumda da eğitim belirli şeylerin nihayetinde diğerlerinden daha doyurucu ve estetik anlamda daha iyi olduğunu gösterecektir. Pratik ile aralarına mesafe koyup düş gücünü özgür bırakarak, şayet benzer bir disiplinden geçmiş olsaydık bizim de varacağımız türden yargılar sunacaklarına güvenebileceğimiz eleştirmenlerin varlığına da dikkat çeker Hume. Kant'ın bir şeyi güzel bulmak örtük olarak evrensel bir yargıda bulunmaktır, yani herkesin o şeyi güzel bulmasını buyurmaktır şeklindeki olağandışı savının temelindeki öncül budur. Dahası, göstermeye çalıştığım gibi, Greenberg'ün eleştiri vizyonunun altında da bu düşünce yatmaktadır. *Of The Standard of Taste'te* eleştirmene emir olarak değerlendire-

13. David Hume, "Of the Standart of Taste" *Essays, Literary, Moral and Political* (Londra: Ward, Lock, 1898), s. 134-49. Tüm alıntılar bu baskıya referans vermektedir ama Hume'un makalesi bir estetik klasiğidir ve belli başlı antolojilerde kolaylıkla bulunabilir.

bilecek bazı hususlar önerir Hume. Eleştirmen "incelikten yoksun olduğunda", "pratikten yardım almadığında", "hiçbir kıyaslamada bulunulmadığında", "önyargının etkisi altında kaldığında" ve "sağduyu noksan olduğunda"; "tasarım ve muhakemenin, en yüksek ve en mükemmel olan güzelliklerini ayırt etme yetkinliğine sahip değildir." Demek ki ideal eleştirmen inceliklidir, pratik yapmıştır, açıktır, kıyaslamada bulunabilir; bu yüzden de çok çeşitli türlerdeki sanat yapıları hakkında bilgi sahibidir ve sağduyu ile donatılmıştır: "Böylelerinin ortak yargısı, her nerede karşımıza çıkarsa çıksın, beğeni ve güzelliğin hakiki standardıdır."

Bu bakış açısına göre, tüm sanat yapıtları birdir ve bir anlamda modernizm de beğeninin zenci heykellerini biçim üzerine kurumsal birer ansiklopedi biçiminde tahayyül edilmiş güzel sanatlar müzelerine yerleştirmemizi sağlayacak ölçüde genişlemesine olanak tanıyan sanat hareketidir. Belirttiğim gibi, sanatın ne olduğuna dair yargı, biçimciliğin estetiği üzerinde temellendiği ölçüde, tüm müzeler modern sanat müzesidir. Estet her yerde evindedir ve Baule maskesi ya da Asanti figürü, tüm dünyada seçici koleksiyonerlerin kütüphanelerinde Pollock ve Morandi'nin altında asılıdır. Biçim ne de olsa biçimdir ve Afrika sanatını barbarlara özgü diyerek damgalayan Johnsoncu eğilimden kurtulduğumuz anda, Afrika'nın sanatının Paris ya da Milano'nunkiyle yan yana gelmesini ne kadar da kolay kabul ederiz. Kozmopolit sanatın büyük bir bölümünün soyağacında en azından bir Afrikalı atanın bulunduğunu düşündüğümüzde, bu gerçekten de ne kadar kolaydır. 1984 yılında Modern Sanat Müzesi'nde çokça eleştiri alan "İlkelcilik ve Modern Sanat" sergisinin ispatlama girişiminde bulunduğu sav buydu. Peki Picasso'nun 1907'de Trocadero'da karşılaştığı sanatın önünde duygulanmasına sebep olan bu sanatın tasarımının güzelliği miydi? Kendi anılarının tanıklığına bakarsak, hiç de öyle değil:

> Trocadero'ya gittiğimde midem bulandı. Bitpazarı. O koku. Tek başımaydım, oradan uzaklaşmak istedim. Ama ayrılmadım. Kaldım. Ve biraz daha kaldım. Çok önemli bir şeyi anladım: Bana bir şey oluyordu, değil mi? Maskeler diğer heykel türleri gibi değildi. Hiç değildi. Büyülü şeylerdi. Peki Mısırlıların işleri ya da Kaldelilerinkiler neden değildi? Biz farkına varmamıştık: Onlar ilkel şeylerdi [Burada, Viktorya dönemi antropolojisinin sesine dikkat edin], büyülü şeyler değil. Zencinin heykelleri şefaatçiydi. Bu sözcüğün Fransızca'sını o gün bugündür bilirim. Her şeye karşı, bilinmeyene, tehditkâr ruhlara karşı. Anlamıştım; ben de karşıyım her şeye. Ben de her şeyin bilinmez olduğunu, düşman olduğunu düşünüyorum...

Bütün fetişler aynı şey için kullanılıyordu. Bunlar silahtı. İnsanların ruhların hâkimiyetine girmesini önlemek için... *Avignonlu Genç Kızlar* o gün aklıma gelmiş olmalı."[14]

Modern sanat, beğeni ile tanımlanır ve esasen zevk sahibi kişiler, özellikle de eleştirmenler için yaratılır. Oysa Afrika sanatı tehditkâr dünyanın karanlık güçleri üzerindeki kuvveti için yaratılıyordu. "Oymaları görmeye gittim" diye yazıyordu Virginia Woolf 1920'de kız kardeşine. "Onları kederli ve etkileyici buldum ama Roger'ın konuşmasını duyduktan sonra herhangi bir şey hakkında gerçekten ne hissettiğimi Tanrı bilir. Bu oymaların tarzında bir şeyler yazılabileceğini belli belirsiz görüyorum; bir de, şöminemin üzerinde bunlardan bir tane olsaydı bambaşka bir karakter olacağımı; anlayabildiğim kadarıyla daha sevimsiz ama kolay kolay da unutulmayacak biri."[15] Woolf'un tepkisini saygıyla selamlıyorum. Ama o Afrika oymaları, birer beğeni elçisi olarak pek çok şöminenin üzerine yerleşmeyi başardılar ve onları oraya yerleştirenlerin karakterinde hiçbir değişikliğe yol açmadılar. Afrika sanatından örnekler toplayan çağdaş sanatçıların muhteşem bir sergisi, sanatçının Afrika sanatına yüklediği anlamın sanatçının çoktan şekillenmiş karakterince belirlendiğini gösteriyor.[16] Ne ki genel vurgu değişmiyor: Dile getirilişini ilk olarak öğretmenim Susanne K. Lang'den duyduğum bağlaşımı kullanmak gerekirse; duygu ve biçim, toplamda birbirini bertaraf etme eğiliminde. Ya da daha çok, Afrika sanatında biçimi belirleyen beğeniden ziyade duygu. Modernizmin sonu, beğeni zorbalığının sonu anlamına geliyordu ve tam da Greenberg'ün sürrealizmde bunca kabul edilemez bulduğu unsura, onun biçim karşıtı, estetik karşıtı yanma yer açtı. Duchamp söz konusu olduğunda estetik sizi çok uzaklara taşımayacaktır; ne de Duchamp'ın gerektirdiği eleştiri türü Hume'un bir tablet dolusu emrine itaat edilmesini gerektirecektir.

Greenberg, bunu bir noktaya dek mükemmelen kavrıyordu. 1969'da avangard üzerine bir makalesinde şöyle yazmıştı: "Sanat olmaya yeltenen şeyler beğeni üzerinden deneyleninceye dek sanat olarak bir işlev gerçekleştirmez, varolmaz." Fakat çok sayıda sanatçının da "Marcel Duchamp'ın elli küsur yıl önce hareket ederken

14. Alıntı yapan: Jack Flam, "A Continuing Presence: Western Artists/African Art", Daniel Shapiro, *Western Artists/African Art* içinde, (New York: The Museum of African Art, 1994).
15. *The Letters of Virginia Woolf, Der.* Nigel Nicholson, Joanne Trautman (New York: Hartcourt Brace and Jovanovich, 1976), 2: 429.
16. Küratörlüğünü Daniel Shapiro'nun üstlendiği *Western Artists/African* Art'a gönderme yapıyorum. Bkz. Not 14.

beslediği ve o zamandan bu yana düzenli aralıklarla yenilenen umutla; beğeninin görüş sahasının dışına çıkmak ama bu sırada sanat bağlamının da içinde kalmayı sürdürmek suretiyle çıkmak birtakım numaraların özgün bir varoluş ve değere ereceği yönünde bir umutla" iş ürettiklerini hissediyor, "Şu ana dek, bunun boş bir umut olduğu ortaya çıkmıştır" diyordu.[17] Çıkmıştır elbette; Greenberg beğeni üzerinden deneylenmediği sürece hiçbir şeyin sanat olarak varolmayacağı konusunda haklıysa tabii. Bu durumda proje tutarsızlaşırdı, tıpkı sanatın görüş sahasından çıkmak suretiyle sanat yapmaya soyunmak gibi. Oysa Duchamp'ın işlerinin, beğeni kaygısının yokluğunda ya da askıya alınması durumunda başarıya ulaşan bir sanatı içeren *ontolojik* başarısı, estetiğin aslında sanatın özsel ya da tanımlayıcı niteliklerinden biri olmadığını göstermektedir. Bu, benim gördüğüm kadarıyla, salt modernizm çağını sona erdirmekle kalmamış; sanatın özsel niteliklerini rastlantısal niteliklerinden ayırmayı, sanatı temsil, yanılsama ve benzerlerinin kirletici niteliklerinden, simyacılık tabiriyle, "arındırma"yı amaçlamak suretiyle modernizmi tanımlayan tüm tarihsel projeyi sonlandırmıştır. Duchamp'ın yaptığı şunu göstermekti: Proje bu değil, sanatın gerçeklikten nasıl ayırt edileceğini anlamak olmalıydı. Ne de olsa, felsefenin ta başlangıcında Platon'u harekete geçiren ve benim de neredeyse koskoca Platoncu sistemin bütününe yol açtığını sıklıkla savunduğum sorun buydu.[18] Picasso'nun felsefenin yozlaştırmadığı bir sanat geleneğinde keşfedeceği şeyi Platon biliyordu: Sanat bir iktidar aracıydı. Duchamp sanat ve gerçeklik sorusunu sorarak sanatı felsefi anlamda ayrıcalıklarından mahrum bırakan başlangıcıyla yeniden bağladı. Platon'un elindeki sorun doğru sorundu; o, tahrif edici bir yanıt vermişti, hepsi bu.

Sanatın gerçeklikle bağına ilişkin felsefi sorunu çözmek amacıyla eleştirmenler gerçekliğe son derece benzeyen ve bu yüzden aradaki farkların algısal ayırt edilemezlik sınavını geçtiği bir sanat türünü çözümlemeye başlamak zorundaydı. Benimki gibi bir soruya yanıt vermek zorundaydılar: "Warhol'un *Brillo Kutusu*'nu Brillo bulaşık tellerinin sunulduğu Brillo kutularından ayıran nedir?" Nüktedan yapısökümcü Sam Wiener, içinde gerçek Brillo bulaşık telleri bulunan ve üzerine Magritte'ten esinlenerek, "Bu bir Warhol değildir!" yazılı bir etiket yapıştırdığı kutuyu sergileyerek meseleyi tarihsel açıdan daha da geriye taşıdı. Ama benim niyetim felsefeye doğru

17. Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 293.

18. Özellikle, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1985) adlı kitabımın içinde aynı adı taşıyan makaleye bakınız.

gerçekleşen bu çığır açıcı hamlenin tüm itibarını Warhol'a atfetmek değildi. Söz konusu hamle, sanat dünyasının her yanında, özellikle de heykelde meydana gelmekteydi. Endüstriyel malzemelerin minimalist kullanımı ile, *arte povera* ile, Eva Hesse'in yapmakta olduğu türden minimalist sonrası sanat ile gerçekleşmekteydi. Heykeltıraş Ron Jones bir röportajında "Pictures estetiği" olarak adlandırdığı bir şeyden söz etmiştir; bununla kendisini temsil eden galeriyi, yani Soho'daki Metro Pictures'ı tanımlayan estetiği kastettiğine inanıyorum. "Bir bütün olarak Metro sanatçılarının tepki verdiği sabık bir kuşak olsaydı (Bu elbette çok tehlikeli bir beyandır), bu Warhol olurdu." Tam da sanat yapıtları ile gerçek şeyler arasındaki farkı ele aldığım için, benim çalışmalarımı tartışırken de şöyle bir yorum yapar: "Bence Cindy'nin [Cindy Sherman] ya da Sherry'nin [Sherry Levine] işlerinden de Warhol'un işiymiş gibi söz ediyor olabilirdi."[19] Bu doğruysa, 1960'lardan röportajın verildiği dönem olan 1990'lara dek Amerikan sanatının tema ve alanı sanat ile gerçeklik arasındaki sınır çizgisiydi demektir.

Elbette, son otuz yılda pek çok sanatçı bu türden bir arayışa dahil olmadı ve eğer sanat tarihi felsefelerinin dışlayıcı ruhuna başvuracak olsaydım, onların tarihin sınır çizgisinin dışında kaldığını söylerdim. Ama benim bakışım bu değil. Kanımca, bizzat sanat, felsefe sorusunun doğru biçimini; yani sanat yapıtları ile gerçek şeyler arasındaki fark sorusunu ortaya koyar koymaz, tarih sona erdi. Felsefi ana erişilmişti. Sorular onlarla ilgilenen sanatçılar ve artık sanat felsefesini yanıt ortaya koyacak bir biçimde yapmaya başlayabilecek filozoflar tarafından irdelenebilir. Tarihin son bulduğunu söylemek artık sanat eserlerinin dışında kalabileceği bir tarih sınır çizgisi olmadığını söylemektir. Her şey mümkündür. Herhangi bir şey sanat olabilir. Dahası, mevcut durum özde yapılandırılmamış olduğundan, artık buna bir büyük anlatı uydurmak mümkün değildir. Greenberg haklı: Otuz yıldır hiçbir şey olmadı. Son otuz yılın sanatı hakkında söylenecek belki de en önemli söz budur. Ama durum, Greenberg'ün "Dekadans!" haykırışının ima ettiği karanlığın çok uzağında. Bilakis, sanatın şimdiye dek bildiği en büyük özgürlük çağını açıyor.

Sanat tarihinin sonundaki durumumuzun, sanat tarihinin başlangıcından önceki durumu; yani resmi öykünün kahramanı yapan ve anlatıya uymayan her ne varsa tarihin sınır çizgisinin ve dolayısıyla topyekûn sanatın dışına atan bir anlatının sanata dayatılmasından önceki

19. Andras Szanto, "Gallery: Transformations in the New York Art World in the 1980s" (Doktora tezi, Columbia Üniversitesi, 1996). Ron Jones röportajı için eklere bakınız.

durumu andırdığını önermek isterim. Vasari anlatısını Michelangelo, Leonardo ve elbette Raffaello ile sonlandırır. Ama Vasari'nin anlatısını sonuca bağlamalarına karşın, onlar bu anlatının düşüncesinin resmin merkeziliğini ve ilerlemeci gelişmeci doğasını tanımlamasından önce sanat üretiyorlardı. Ne de olsa, zaman bakımından Azteklerin altın işlerini zerrece kavramsal acı ya da bu işlerin Avrupa'daki her şeyden daha iyi olduğunu söyleme gereği hissetmeden ve lütuf göstermeden takdir edebilen Dürer'e yakındılar. Dahası Leonardo'nun yaşamı, diğer büyük ithalatı mücevher üstadı Benvenito Cellini olan I. François'nın sarayında sonlandı. Cellini heykeltıraştı ama *Perseus*'u kralın çeşnileri için tasarladığı tuzluktan daha büyük bir iş değildir. Sanat tarihinin başlangıcından önce sanat ile zanaat arasında kıskançlık doğurabilecek hiçbir ayrım yoktu; ikincisinin sanat olarak ciddiye alınması için heykel muamelesi görmesinde ısrar etmek de gerekli değildi. Bir sanatçının uzmanlaşmasına dair hiçbir zorunluluk yoktu. Bugün de tarih sonrası anı en iyi örnekleyen Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel ve tüm araç ve tarzları eşit derecede meşru sayan diğer sanatçılarda Leonardo ve Cellini'de bulduğumuz aynı çok yönlü yaratıcılığı buluyoruz. Her nasılsa, saf sanat düşüncesine saf ressam; yani resim yapan ve başka hiçbir şey yapmayan ressam düşüncesi eşlik ediyordu. Bugün, sadece resim yapmak bir seçenek ama mecburiyet değil. Mevcut sanat dünyasının çoğulculuğu ideal sanatçıyı bir çoğulcu olarak tanımlıyor. XVI. yüzyıldan bu yana çok şey değişti ama birçok bakımdan o zamana sanatta arkasından gelen herhangi bir döneme olduğumuzdan daha yakınız. Tarihin aracı olarak resim bayağı uzun bir süre sahnede kaldı ve saldırıya hedef olması şaşırtıcı değil. Bu saldırı, daha sonraki bir bölümün konusunu oluşturuyor. Ama ondan önce pop'u tarihsel halihazırı içinde konumlandırmam gerekiyor.


Reviews and previews

Roy Lichtenstein, *The Kiss* [Öpücük], *Art News*'da yayımlanan haliyle, Mart 1962. İzin alınarak yayımlanmıştır.

VII
POP ART VE GEÇMİŞ GELECEKLER

Sanatçı ve eleştirmenlerin 1960'ların başındaki bakış açısına dönmeyi dener, o zaman ile bugün arasında ortaya çıkan haliyle sanat tarihini parantez içine alır ve *vergangene Zukunft*'u –o geçmiş anı kendi şimdiki zamanları olarak yaşayanların gözüne göründüğü haliyle geleceği– yeniden kurmaya çalışırsak ortaya şu çıkar: Hem soyut dışavurumculara hem yandaşlarına, gelecek büyük ölçüde kendilerine aitmiş gibi geliyor olmalıydı. Rönesans paradigması altı yüz yıldan fazla sürmüştü ve görünüşe bakılırsa, New York paradigmasının da en azından bir o kadar uzun sürebileceğini varsaymak için yeterli sebep mevcuttu. Belli bir anlatıyı sürdürmek gerekirse, Rönesans paradigmasının gelişmeci ve ilerlemeci olduğu ortaya çıkmıştı kuşkusuz ve Clement Greenberg'ün düşüncesinde bizatihi

modernizmin gelişmeci ve ilerlemeci olmasına karşın, Greenberg'ün düşüncesinin bu boyutunun yaygın biçimde paylaşıldığını, hatta yaygın biçimde bilindiğini varsaymak güçtür. Ama birbirinden çok farklı sanatsal tutumlar izleyen şahsiyetlerden oluşan New York ekolünün içerdiği başkalıklardan uzun solukluluğa dair bir savı çıkarsamak mümkün olabilir belki de. Pollock, de Kooning, Kline, Newman, Rothko, Motherwell, Still: Her biri bambaşka bir biçimde kendiydi ve diğerlerinden farklıydı; o kadar ki Rothko'nun üslubuna dair bir olasılığı, şayet Rothko bu üslubu bulmuş olmasaydı, New York ekolünü tanımlayan diğer üslupların birbirinden ayrıldığı öğeler üzerinden çıkarsamak asla mümkün olmazdı. Dolayısıyla, yeni şahsiyetler ekolün parçası haline geldikçe, varolan üsluplardan olduğu kadar birbirlerinden de farklı yeni ve hayal bile edilmemiş üsluplar, sayı ve çeşitlerinde hiçbir kısıtlama olmaksızın süreç içinde belirecekmiş gibi görünüyordu herhalde.

Ama soyutlama geleceği kendi avucunun içinde tutuyorsa, Amerika'da ve aslına bakılırsa New York'ta da hâlâ büyük sayılar halinde varolan gerçekçiler ne olacaktı? Gerçekçiler, geleceği soyut dışavurumculuğa teslim etmeye hazır değildi ve bunun da anlamı, şimdiki zamanlarının bir protesto ve estetik muharebe zamanı olmasıydı. Hareket alanları kısıtlıydı, sırtları duvara yapışmıştı; sırf sanat tarihinin duvarına değil sanatın pratikte üretilişinin duvarına da. Zira soyut dışavurumculuk sanat dünyasının kurumsal altyapısını yerle bir ediyordu ve soyutlama da âdeta yenilgiye uğratılması ya da en azından geri püskürtülmesi gereken bir düşmandı; kişinin sanatçı olarak tüm geleceği, aslına bakılırsa tam da kişinin sanatçı olarak bir geleceğinin olup olmayacağı sorusu, şimdi ve burada ne yaptığına bağlıymış gibi görünüyordu.

Edward Hopper örneğini düşünelim. Thomas Eakins'ten Robert Henri'ye ve Henri'den de Hopper'a doğrudan bir soy çizgisi uzanır: Henri Eakins'in öğrencisidir, Hopper da Henri'nin; Eakins'in kendisi de Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisi ve ressam Gérôme soyundan gelir. Soyut dışavurumculuk, hatta yüksek modernizm, bu tarih ile tıpkı bir meteorun yolunun güneş sistemindeki gezegenlerin düzenli dönüşleriyle kesişmesi gibi kesişir. Tıpkı Henri'nin yaptığı gibi Hopper da Eakins'in gündeminin imalarını daha ileriye taşımakla yetinir, bununla mutlu olurdu. Henri, Bağımsız Sanatçılar denen grubun Ulusal Akademi'nin uygulamalarına karşı yürüttüğü savaşta başı çekiyordu. 1913'te ve hatta daha öncesinde bile Stieglitz'in galerisinde, Picasso ve Matisse gibi sanatçılar kıyıda köşede kalmış, Henri'nin de

takipçilerinin de düşmanlarının da gözünde sanata ciddi bir tehdit oluşturmayacak, fazlasıyla yabansı mevcudiyetlerdi. Oysa, Hopper'ın döneminde soyut dışavurumculuk kıyıda köşede kalmış falan değildi. Kıyıda köşede kalan ve oyundan atılma tehlikesi yaşayanlar Hopper ve onu anlayan sanatçılar ve onun anladıklarıydı. Akademi ise Henri ve bir anlamda Eakins için olduğunun aksine, hiçbir tehdit ya da engel oluşturmuyordu. Henri'nin estetik bir ideolojiye dönüştürdüğü ve Hopper'ın da ancak olayların akışı içinde benimsediği gündemi gerçekte Eakins belirlemişti.

Nü figürün ele alınış biçimini düşünelim. Eakins Paris'teki Güzel Sanatlar Akademisi'nde hâlâ öğrenciyken 1868 Salon'undaki tablolarda nü figürün sunum biçimindeki yapaylığa tepki göstermişti: "Phryne, Venüs, peri, hermafrodit, huri dedikleri ya da Yunan özel isimleri verdikleri çıplak kadınların ayakta, otururken, uzanırken, uçarken, dans ederken, hiçbir şey yapmazken resimleri" diye yazıyordu. Nü figürü "enfes arsenik yeşili ağaçların ve narin mum çiçeklerinin ortasında ten renkleri çeşit çeşit sırıtkan tanrıçalar" olarak değil gerçek bir durumun içinde çizmeye âdeta ant içiyor, "yapaylıktan nefret ediyorum" diyordu.[1] Böylece, Philadelphia'ya dönüşünün ardından 1876'daki Yüzyıl Sergisi için *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Skuylkill River* [William Rush Skuylkill Irmağı'nın Alegorik Figürünü Hakkederken] adlı büyük yapıtını yarattı. Bu tablo nüyü bir kadının doğal olarak çıplak görünebileceği hallerden birinde, modellik yaparken betimliyordu. Ashcan* ekolü olarak bilinen ekolün kurucusu olan Henri, modelleri çıplak kadın olarak göstermekle kalmıyor, bunu son derece doğal bir biçimde; yani idealize edilen kadının karşısında gerçek kadınların giysilerini çıkardıklarında nasıl göründüğünü sergileyerek yapıyordu. Hopper ise, nü boyadığında, bunu bir kadının doğal olarak soyunuk olabileceği erotik durumların içerisinde yapıyordu; kadının fantezi dünyasında olduğunu hissettiğimiz 1941 tarihli *Girlie Show* ve 1952 tarihli *Morning Sunshine*** [Günaydın Güzelim] buna örnektir. Hopper'ın bu tablolarında özellikle modern hiçbir şey yoktur; geç XIX. yıl âdeta devam etmiş ve sanki modernizm hiç olmamış gibi XX. yüzyılı içine almıştır; buna karşın, gölgeleri ve altın ışıklarıyla Eakins'in tabloları Hopper'ın tablolarının asla olmadığı bir biçimde, Eski Usta tabloları-

1. Thomas Eakins'ten alıntı yapan: Llyod Goodrich, *Thomas Eakins: His Life and Work* (New York: Whitney Museum of American Art, 1933), 20.

* Ashcan ekolü: 20 yy. başında New York'taki bir grup sanatçının oluşturduğu gerçekçi ekol. (y.h.n.)

** Tablonun adının bir diğer anlamı da "Sabah Işığı"dır. (ç.n.)

nın görüntüsüne sahiptir elbette: Hopper'ın tabloları az öğe içerir ve nettir; tabiri caizse *metafizik* gölge barındırmaz.

Ne ki modernizmin kendisi de evrim geçirmiş bir kavramdır. Gerçekten de Hopper 1929 yılında Modern Sanat Müzesi'nin "Paintings by Nineteen Living Americans" [Yaşayan On Dokuz Amerikalıdan Tablolar] adlı ikinci sergisine dahil edilmişti. Alfred Barr 1933 yılında Hopper'a bu müzede bir retrospektif verdiğinde onun "Amerika'daki en heyecan verici ressam" olduğunu düşünüyordu. Eleştirmen Ralph Pearson "modern akımı karakterize eden özelliklerin tam tersi" diyerek sergiyi eleştirmişti.[2] Barr ise Amerika'nın modernizmle en yakından ilişkilendirilen kurumunda ve tabii ki 1929 yılında dünyada bu kavramın nasıl anlaşıldığına dair derin bir kavrayış sunmaktadır: Pearson'ı "modern sözcüğünün popüler ve zamansal imalarını akademik ve nispeten kalıcı bir etikete dönüştürmeye" çalışmak ile suçlamıştır Barr.[3] 1933 dolaylarında modernizm Clement Greenberg'ün kanonik makalesi "Modernist Painting"i yazdığı 1960 dolaylarında görülenden çok farklıydı. Ama o tarihe gelindiğinde, modernizm neredeyse son bulmuştu; ölümünü ise soyut dışavurumculuğun ölümünden ayırmak gerekir: Greenberg 1962 yılında soyut dışavurumculuğun ölümünü not etmekten belirli bir keyif duymuştu; ama 1992 yılında konuşmasını dinlediğimde modernizmin, bir süredir duraklamış gibi görünse de süreceğini hissediyordu. Her ne olursa olsun, 1933'te "modern" sözcüğü sanatta muazzam bir çeşitliliği karşılıyordu: izlenimciler ve Rousseau dahil post-izlenimciler; sürrealistler, fovlar, kübistler. Ve elbette, soyutçular, süprematistler, nesnesiz sanatçılar. Ama bunların Hopper'ı da içine alan modernizmin bir parçası olduğu düşünülüyor ve bu haliyle modernizm gerçekçiliğe bir tehdit oluşturmuyordu. Oysa 1950'lere gelindiğinde ve özellikle de soyut dışavurumculuğun muazzam eleştirel başarısının sonucunda Hopper'ın örnek teşkil ettiği türden sanat, soyutlama çerçevesinde dar bir biçimde tanımlanmış olan bir modernizm tarafından yutulma tehlikesi yaşıyordu. Bir zamanlar bir parça olan artık bütün olma tehdidi savuruyordu. Hopper ve akranlarının anladığı haliyle sanat için ise gelecek karanlık görünüyordu. Bu, onların şimdiki zamanını XX. yüzyılın üslup savaşlarında bir muharebe alanı olarak tanımladı.

Gail Levin, Hopperların "laf cambazlığı" adını verdikleri soyutlamanın karşısındaki mücadeleye müdahilliklerini anlatır. Bir grup gerçekçi

2. Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (New York: Knopf,1995), 251.
3. A.g.y., 252.

sanatçının, gerçekçi sanatı dışlayacak kadar soyutlama ve "nesnesiz sanat" yandaşı olduğunu hissettikleri Modern Sanat Müzesi'ne karşı giriştikleri muharebeyi destekliyorlardı. 1959-1960 Whitney yıllığının gerçekçi tuallerin azlığı ile öne çıkması yüzünden (29 Eylül 1995'te yeniden ortaya sürülen bir protesto) dehşete düşmüşlerdi. Jo Hopper'ın günlüğüne yazdığı haliyle "Soyut sanatın Mod. San. Müz ve Whitney'in başlattığı ve onlar aracılığıyla çoğu üniversiteye ve onların da aracılığıyla Avrupa'dan gelen *le dernier cri*'ye* abone olmamazlık edemeyenlere geçen yağması karşısında gerçekçiliğin varoluşunu korumak"[4] amacıyla çoğu diğer sanatçılarla bir araya toplanmışlardı." *Reality* [Gerçeklik] adlı, birkaç sayılık bir derginin çıkarılmasına yardım ettiler. Bu çabalarıyla üstün gelmedikleri takdirde gerçekçi resmin yok olmaya yazgılı olduğuna içtenlikle inanıyorlardı.

O yıllarda soyutlama ile gerçekçilik arasındaki bu bölünmeye her iki taraftan da sokulan manevi enerjiyi ifade edecek kelime bulmanın mümkün olduğunu düşünmüyorum. Bu enerji neredeyse tanrıbilimsel bir yoğunluğa sahipti ve uygarlığın başka bir aşamasında hiç kuşkusuz insanları kazığa bağlayıp yakmalara sebebiyet verebilirdi. O günlerde figür çizen genç bir sanatçı bunu heretiklere özgü tehlikeli bir uygulamayı destekleme duygusuyla yapıyordu. "Estetik doğruluk" bugün siyaseten doğruluğun oynadığı rolü oynuyor, Hopperlar ve destekçilerinin eylemleri bugün siyaseten doğruluk üzerine yazılmış tüm muhafazakâr kitapların ilettiği kınama ve şoku iletiyordu; buna karşın, gerçekçilerin de sanatsal ilgisizliğe, soyutlamayı ideolojikleştirenler kadar özgürce başvurduğunu da unutmamak gerekir. Hiç kuşkusuz, gerçekçiler bizatihi varoluşlarının tehdit edildiğini hissediyordu, ki bu, profesörlerin ayrıcalıklarını yitirmeleri ya da ders programları ve sınıf içinde kullandıkları dil hizaya gelmediği sürece bu tür bir kayıp ile korkutulmalarına denktir belki de.

Teşbihin hataları ne olursa olsun, beş ya da altı yıl içinde çatışma esasen sona erdi. Greenberg, bu ışık altında incelemesi ilginç bir örnektir. 1939'da soyutlamayı tarihsel kaçınılmazlık olarak görüyordu: "Towards a Newer Laocoön" de gördüğümüz gibi, soyutlama "tarihten [gelen] bir dayatma"ydı. 1959 tarihli "The Case for Abstract Art" [Soyut Sanatın Savunusu] adlı makalesinde temsilin bir alaka teşkil etmediğini belirtiyor, "Titian'ın** bir resminin formel birliği, resmin

---

* Adı Son Moda anlamına gelen dergi. (ç.n.)

4. A.g.y., 469

** Tiziano Vecellio. (ç.n.)

niteliği açısından o resmin imgeleştirdiği şeyden daha önemlidir" diye yazıyordu; bu, aynı yüzyılın daha erken bir tarihinde Roger Fry'ın da dikkat çektiği bir noktaydı. "Şurası bir gerçektir ki" diye devam ediyordu Greenberg, "temsili resimler, temsil ettikleri şeylerin tanılamaları bilincimizde ancak ikincil olarak bulunduklarında esasen ve en zengin biçimde takdir edilir." Bu haksız ve kırıcı nitelemeyi 1960 tarihli, "Modernist Painting" başlıklı kanonik makalesinde büyük ölçüde tekrarlıyor, "Modernist resim son evresinde, tanınabilir nesnelerin temsilini ilkede terk etmemiştir. İlkede terk ettiği, tanınabilir nesnelerin doldurabildiği uzam türünün temsilidir" yazıyordu. Greenberg'ün, resmin bunu heykelden mantık olarak ayrılmak için yaptığını savunması ünlüdür ve bu ayrımın Stuart Davis ya da Miró gibi bir sanatçıya itibar kazandırabilecek olmasına karşın, Hopper ve gerçekçileri tarihsel evrimin daha aşağı bir basamağına yerleştirdiğini belirtmek de haksızlık olmaz. Ne ki 1961'e gelindiğinde, Greenberg de hepimizin içinde iyi ve kötünün olduğunu, bu yüzden soyutlamanın bile tarihsel yazgı tonunu yitirdiğini söyleyebileceği bir noktaya ermişti: "Soyut sanatın içinde hem iyi hem kötü var." Dahası, 1962'de hiç kimse açık ve net bir biçimde görmese de, soyut dışavurumculuk sona ermek üzereydi.

Hopper ve gerçekçiler, kanımca Bosna'daki fraksiyonların ülkelerine dair hissetmiş olabilecekleri gibi, gelecek için mücadele etmedikleri takdirde gelecekte kendi varlıklarına yer olmayacağını düşünüyorlardı. Ama sadece birkaç yıl içinde Greenberg soyut ile gerçekçi arasında hiçbir temel fark olmadığını çünkü önemli olanın tür değil nitelik olduğu bir düzeyin var olduğunu söyleyebilmişti; bugün de büyük ölçüde böyledir. Tıpkı 1913 tarihli Armory Show'un Bağımsızlar ile akademisyenler arasındaki farkın, bunların her ikisi ile kübizm ya da fovizm arasındaki farka kıyasla son derece ufak olduğunu apaçık ortaya serişi gibi, bugün de figürasyon ile soyutlama arasındaki fark, bunların her ikisinin de resmin birer kipi olmasından ötürü, her ne kipte olursa olsun resim ile sözgelimi video ya da performans sanatı arasındaki farktan çok daha önemsizdir. 1911'de, hem Ashcan ressamlarının hem akademisyenlerin geleceği bir *vergangene Zukunft** idi; tıpkı 1961'de gerçekçilerin ve soyutçuların geleceği gibi. Sanatın geleceğini resmin geleceği ile özdeşleştiriyorlardı. Ve gelecek, işe bakın ki resmi bir anda Modern Sanat Müzesi'nin tanımladığı haliyle modernizmin ilk yıllarında soyutlamanın işgal ettiği konuma yerleştirmişti: Pek çok sanatsal olasılıktan yalnızca biri. Sanat ve resmin neredeyse eşanlamlı olduğu

* (Alm.) Gelecekteki geçmiş. (y.h.n.)

1960'larda algılaması ne kadar güç olursa olsun, sanat tarihinin şekli topyekûn değişime uğramıştı. Soyut dışavurumculuğun gerek yandaş gerek muhaliflerinin, geleceği olayların o anki haliyle ilgisi olmadığı ortaya çıkan bir biçimde görmelerinden ötürü, içinde yaşadıkları tarihsel halihazırı algılayamamış olmaları çarpıcıdır.

Değişimin nedeni, kanımca, bir anlamda talihsiz bir biçimde adlandırılmış ve gene kanımca, yüzyılın en yaşamsal sanat akımı olan pop art'ın ortaya çıkışıydı. Pop art 1960'ların başında itkilerinin, o zamanlar sanatsal meşruiyetin sembolü olan soyut dışavurumculuğa benzer biçimde boya damlalarının ve sızıntılarının ardında gizlenmiş olması anlamında, alttan alta başladı. Oysa 1964'e gelindiğinde, ardında gizlendiği maskeleri atmış ve tüm gerçekliğiyle, neyse o olarak ayağa durmuştu. İlginçtir, Whitney de 1964'te bir Hopper retrospektifi düzenlemeye karar verdi. Bunun, gerçekçilerin çabalarıyla, *Reality* adlı dergileriyle, müzelerin önündeki grev gözcüsü hatlarıyla ya da John Canaday'in *New York Times*'da soyut dışavurumculuğa saldırıp durmasını savunan mektuplarıyla pek az ilgisi vardı elbette. "Retrospektifi düzenleme düşüncesi, özellikle pop ve fotogerçekçilik akımlarından genç sanatçıların gerçekçiliğe ve onun önde gelen temsilcilerinden birine yenilenmiş bir ilgi duymaya başladığı bir dönemde ortaya çıktı."[5] "Genç sanatçıların... yenilenmiş bir ilgi duymaya başladığı" ifadesi, bunun bir neden mi yoksa salt bir rastlantı mı olduğunu açıkça belirtmiyor. Hopper'a soyut dışavurumcular bile "ilgi duyuyor"du, en azından de Kooning duyuyordu; gerçi o da figür kullanımından ötürü akımın uzlaşmalı bir üyesi sayılabilir. "Sen figür yapıyorsun" diye bir suçlamada bulunmuştu Pollock. "Hâlâ aynı lanet şeyi yapıyorsun. Figür ressamı olmaktan asla vazgeçmiyorsun."[6] Dahası, de Kooning 1953 yılında Sidney Janis Galeri'de *Women* [Kadınlar] sergisini açtığında efsanevi bir eleştiri gümbürtüsü koptu: Kooning, "resimdeki (soyut) devrimimize" ihanet etmiş etmiş ya da en azından devrimi tehlikeye atmıştı. De Kooning ise 1959'da Irving Sandler'a şöyle diyordu: "Hopper, Merritt Park Yolu'nu resmedebileceğini bildiğim tek ressam."[7] Popüler grafik imgelemin pop'ta tematik hale gelmesinden itibaren, akademisyenler de Hopper'da bir "öncel" gördü; akıllarından, Hopper'ın eczane resmine "Ex Lax"* sözcüklerini boyaması ya da

5. A.g.y., 567.
6. *Willem de Kooning Paintings* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1994), 131.
7. Levin, *Edward Hopper*, 549.
* Bir bağırsak yumuşatıcı markası. (ç.n.)

ünlü benzin istasyonu imajındaki Mobil Gas logosu geçiyordu. Ama bunların tümü dışsal niteliklerdir. Ne Hopper'ı ne pop'u aydınlatırlar. Pop'u gerçekten daha felsefi bir biçimde düşünmek zorundayız ya da en azından ben pop'u bu şekilde tasavvur etmek zorunda olduğumuzu düşünüyorum. İçinde pop'un felsefi anlamda merkezi bir rol oynadığı bir modern sanat tarihi anlatısını benimsiyorum. Benim anlatımda pop, sanatın felsefi hakikatini özbilince taşıyarak Batı sanatının büyük anlatısının sonunu imlemiştir. Pop'un, felsefi derinliğin en umulmadık elçisi oluşu ise, benim bile isteye teslim ettiğim bir şey.

Bu noktada, kendimi de bu anlatıya yerleştirmek istiyorum; zira, başımdan geçen bir olayı tartışmaktayım. Sanatçılar, slaytlarını gösterip işlerinden söz ederken tipik olarak gelişimlerindeki dönüm noktalarını dile getirir. Tarihçilerin ya da filozofların bunu yapışına pek rastlanmaz ama belki de haklı gösterilebilir. Zira benim pop akımına ilişkin deneyimim, bu kitabın temel aldığı seminerleri vermek için davet edilmeme vesile olan düşünce bütününe yol açan bir dizi felsefi tepkiden oluşuyordu. Resim söz konusu olduğunda, benim 1950'lerdeki kendi *vergangene Zukunft*'um, aynı de Kooning'in *Kadınlar*'ı ya da ardından gelen *Merritt Parkway* [Merritt Park Yolu] türünden manzaralarındaki gibi, gerçeğin jest üzerinden temsil edildiği bir ufuktu. Bu yüzden, çekişmelere katılımım ölçüsünde, ki bu da o yıllarda sanatçılarla ilişkili birinin hiçbir biçimde kaçınamayacağı bir şeydi, gerçekçilere göre fazla soyut ve soyutçulara göre de fazla gerçekçiydim. 1950'li yıllarda bizzat bir sanat kariyerine girişmiştim ve çalışmalarım o geleceği şimdiki zamana taşımayı amaçlıyordu. Ama bir yandan da felsefede bir kariyer edinmeye çalışıyordum ve bir pop yapıtını ilk görüşümü son derece canlı bir biçimde anımsıyorum: 1962 baharıydı. Paris'te yaşıyor ve birkaç yıl sonrasında *Analytical Philosophy of History* [Tarihin Analitik Felsefesi] gibi yıldırıcı bir başlıkla yayımlanacak bir kitap üzerinde çalışıyordum. Bir gün, birkaç dergi okumak üzere The American Center'da durdum ve o yılların can alıcı sanat yayınlarından *Art News*'da Roy Lichtenstein'ın *The Kiss* [Öpücük] adlı işini, yatay olarak basılmış haliyle gördüm. Pop'u, neredeyse Avrupa'daki herkes gibi, tıpkı bugünkü gibi o zaman da sanatsal etkinin başlıca taşıyıcısı olan sanat dergileri aracılığıyla keşfettim. Sersemlediğimi itiraf etmeliyim. Bunun dudak uçuklatan ve kaçınılmaz bir an olduğunu biliyordum; böyle bir resim üretmek ve önde gelen bir sanat yayınının da bunu üzerine eleştiri yazacak kadar ciddiye alması mümkünse her şeyin mümkün olduğunu o anda kavradım. Tam o anda aklıma gelmedi ama şayet

her şey mümkünse, muayyen hiçbir gelecek yoktu gerçekten; şayet her şey mümkünse, benim sanatsal gelecek vizyonum da dahil hiçbir şey gerekli ya da kaçınılmaz değildi. Bu benim için şu anlama geliyordu: İnsanın, sanatçı olarak canı ne isterse onu yapmasında bir sorun yoktu. Bir de sanat yapmaya ilgimi yitirdiğim ve büyük ölçüde durduğum anlamına. O andan itibaren yalnızca ve yalnızca filozoftum ve sanat eleştirmeni olmaya başladığım 1984 yılına dek de öyle kaldım. New York'a döndüğümde yeni işleri görmeye istekliydim ve Castelli's ile Green Gallery'deki sergileri takip etmeye başladım; gerçi, pop tablolar ve diğer işler Guggenheim Müzesi de dahil olmak üzere her yerde belirmeye başlamıştı. Bir de Janis's'teki o biricik sergi vardı. Benim büyük deneyimim, çokça anlattığım gibi 1964 Nisanında; yani Hopper'ın Whitney retrospektifinin yılında Stable Gallery'de Warhol'un *Brillo Kutusu* ile karşılaşmamdı. Müthiş heyecan dolu bir andı ve bunun bir nedeni de o noktaya dek New York sanat ortamını tanımlayagelmiş tartışma yapısının uygulanabilirliğini baştan sona yitirmesiydi. Gerek Hopper ve yandaşları gerek muhalifleri açısından tartışmanın çerçevesini belirlemiş olan gerçekçilik, soyutlama ve modernizm kuramlarının dışında tamamen yeni bir kurama ihtiyaç vardı.

Şans bu ya, o yıl bir sempozyumda sunum yapmak için Amerikan Felsefe Derneği'nin (APA) Boston'daki buluşmasına davet edilmiştim. Sunum yapması planlanan asıl kişi vazgeçmiş, program yöneticisi de onun yerine beni davet etmeyi düşünmüştü. Sunumumun başlığı "Sanat Dünyası"ydı ve yeni sanatı ele alma yolundaki ilk felsefi çabaydı.[8] Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg ve Oldenberg'ün o zamanlar "kuşe dergi" denen yayınlarda yer almalarından çok önce, APA toplantısının sempozyum sunumlarını yayımlayan *The Journal of Philosophy*'de tartışılmış olmasından belirli bir gurur duyuyorum. Bildiğim kadarıyla ilerleyen yıllarda pop üzerine bolca yazılmış bibliyografyalarda bir kez olsun adı geçmemiş sunumum ise bu yüzyılın ikinci yarısındaki felsefi estetiğin gerçek anlamda temeli haline geldi. Sanat ve felsefe, Hegel'in Mutlak Tin tabir ettiği kavramın felsefesinde olması gerektiği gibi birbiriyle ne denli derinden bağlı olursa olsun, sanat dünyası ile felsefe dünyasının birbirinden ne denli uzak durduğunun bir diğer işareti.

8. Arthur C.Danto, "The Art World" *Journal of Philosophy* 61, no.19 (1964); 571-84. Bu aynı zamanda sanat üzerine ilk yayınımdı ve birkaç küçük istisna dışında *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981) adlı kitabım yayımlanana dek de öyle kaldı.

O dönemde pop'ta beni özellikçe çarpan; ezeli bir öğretiyi, mimesis üzerinden anlamdırılmış olan sanatı, gerçekliğin hayal edilebilecek en alt basamağına itmesiyle ünlü olan Platon'un öğretisini altüst edişiydi. Adı çıkmış örnek, *Devlet'in* onuncu kitabında yer alır; burada Platon yatağın gerçekliğine dair üç kip tanımlar: idea ya da form olarak, bir marangozun yapabileceği bir şey olarak ve sonra da formu taklit eden marangozu taklit eden ressamın yapabileceği bir şey olarak. Sanatçının Akhilleus'u, Hektor'un cesedi yanı başında yerde uzanırken yatakta betimlediği ya da Penelope ile Odysseus'u, Odysseus'un karısı için yaptığı yatağın yanı başında sohbet ederken tasvir ettiği Grek vazoları vardır. (Sokrates'in hatip İon'u çileden çıkardığı bir diyaloğunda açıkça anlatmaya çalıştığı gibi) taklit ettiğiniz şey hakkında hiçbir şey bilmeden taklit edebildiğiniz için, demek istiyordu Platon, sanatçılar bilgiden yoksundur. Yalnızca görüntülerin görüntüsünü "bilirler". Şimdi ise, bir anda, insan altmışların sanat dünyasında gerçek yataklar görmeye başlamıştı: Rauschenberg'ünkü, Oldenberg'ünkü ve aradan çok geçmeden George Segal'inki gibi gerçek yataklar görmeye başlamıştı. Sanatçılar sanat ile gerçeklik arasındaki uçurumu kapatmaya başlamışlardı âdeta; ben böyle savlamıştım. Artık, soru şuydu: Bunlar eninde sonunda birer yatak ise, bu yatakları sanat yapan nedir? Ama literatürdeki hiçbir şey bunu açıklamıyordu. "Sanat Dünyası"nda, diğerlerinin yanı sıra George Dickie'nin kurumsal sanat kuramına yol açan bir kuramın ilk adımlarını geliştirmeye başlamıştım. *Brillo Kutusu,* soruyu genelleştiriyordu. En azından algı ölçütlerine göre tamı tamına kendisini andıran nesneler salt şeyler ya da en iyi haliyle, salt insan yapısı nesneler sayılıyorken, o neden sanat eseriydi? Dahası, insan yapısı nesneler olarak bile, bu şeyler ile Warhol'un yaptığı arasındaki koşutluklar tamdı. Platon, bunlar arasında yatakların resimleri ile yataklar arasındaki gibi bir ayrım yapamazdı. Aslına bakılırsa, Warhol kutuları basbayağı iyi birer de marangozluk eseriydi. Bu örnek, insanın artık sanat ile gerçeklik arasındaki farkı salt görsel bağlamlarda kavrayamayacağını ya da "sanat yapıtı"nın anlamını örnekler aracılığıyla öğretemeyeceğini açık bir biçimde ortaya koyuyordu. Oysa filozoflar, daima, bunun yapılabileceğini varsaymışlardı. Böylece Warhol ve genel olarak pop art sanatçıları, filozofların sanat üzerine yazmış olduğu hemen her şeyi değersiz kıldı ya da en iyi haliyle, bu yazılanları yerel bir anlam ve önem taşır duruma getirdi. Bana göre sanat, pop aracılığıyla, kendine dair tam ve doğru felsefi sorunun ne olduğu gösterdi. Soru şuydu: Aynı

birbirlerine benziyorlarsa, bir sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan bir şey arasındaki farkı oluşturan nedir? "Sanat"ın anlamı örnekler üzerinden *öğretilebilir* iken ya da sanat ile gerçeklik arasındaki ayrım, tıpkı bir yatağın bir vazo üzerindeki resmi ile gerçek bir yatak arasındaki fark gibi algıya bağlı görünürken asla ortaya çıkamayacak bir soruydu bu.

Bana şöyle geliyordu: Sanata dair felsefi sorun, sanat tarihinin içinden netliğe kavuşturulmuş olduğuna göre, o tarih sona ermişti. Batı sanatının tarihi, benim Vasari epizodu ve Greenberg epizodu olarak adlandırdığım iki ana epizoda ayrılır. Sanatı temsili olarak yorumlayan Vasari, onun "görsel belirimin fethinde" zamanla daha başarılı hale geldiğini görür. Bu anlatı, filmin* gerçekliği resimden çok daha başarıyla betimleyebileceğini kanıtlamasıyla sona erdi. Modernizm ise şu soruyla başladı: Bunun ışığında, resim ne yapmalıydı? Kendi içine bakmaya başladı. Greenberg, sanatın belirleyici koşullarına bir yükseliş bağlamında, spesifik olarak da resim sanatını tüm diğer sanatlardan neyin ayırdığı üzerinden yeni bir anlatı tanımladı. Ayırt edici özelliği ise aracın maddi koşullarında buldu. Greenberg'ün anlatısı son derece derinliklidir ama küçültücü bir tavır göstermeksizin hakkında hiçbir şey yazamadığı pop ile son bulur. Bu anlatı, sanat sona erdiğinde; sanat, âdeta, bir sanat yapıtının hiçbir özel biçimde olmak zorunda olmadığını kabul ettiğinde sona erdi. "Her şey sanat yapıtıdır" ya da Beuys'un, "Herkes sanatçıdır" sözleri gibi, belirlediğim büyük anlatıların ikisinden biri çerçevesinde hiç kimsenin aklına gelmeyecek sloganlar ortaya çıkmaya başladı. Sanatın felsefi kimlik arayışının tarihi son bulmuştu. Son bulduğuna göre de sanatçılar canlarının istediğini yapmakta özgürdü. Sanat dünyası, Rabelais'nin tek emri "Fay ce que voudras" (istediğini yap) biçiminde bir karşı emir olan Theleme Manastırı gibiydi âdeta. İster yapayalnız New England evleri boyayın ister boyadan kadınlar yaratın isterseniz de kutular yapıp kareler boyayın. Hiçbir şey diğerlerinden daha doğru değil. Tek bir istikamet yok. Aslında, hiçbir istikamet yok. İşte 1980'lerde sanatın sonu üzerine yazmaya başladığımda, sanatın sonundan kastım buydu. Sanatın öldüğü ya da ressamların resim yapmayı bıraktığı değil, anlatısal olarak yapılandırılmış sanat tarihinin sona erdiğiydi.

Bundan birkaç yıl önce Münih'te "Sanatın Sonundan Otuz Yıl Sonra" başlıklı bir konuşma yaptım. Orada bir öğrenci, ortaya ilginç bir soru attı. Kendisi için 1964'ün gerçekten de ilginç bir yıl olmadığını ve bu

* Danto, orijinal metinde film sözcüğü yerine hareketli resim anlamına gelen "moving picture" tabirini kullanmaktadır. (ç.n.)

yıla bunca anlam yüklememe şaşırdığını söyledi. Onu ilgilendiren, 1968 ayaklanmaları ve karşı kültürün ortaya çıkışıydı. Fakat Amerikalı olsaydı 1964'ü sıradan bulmazdı. 1964, bizim "Özgürlük Yazı"mızın yılıydı; o yıl siyahlar, onları seçmen olarak kaydetmek için Güney'in sınırlarına yığılan otobüsler dolusu, binlerce beyazın da desteğiyle yurttaşlık haklarından mahrum bırakılmış koskoca bir ırk için sivil hakları gerçek kılmak uğruna çaba gösterdiler. ABD'de ırkçılık 1964 yılında son bulmadı ama ülkemizde siyaset yaşamını kirletmekte olan bir apartheid biçimi o yıl sona erdi. 1964'te Kongre'nin kadın haklarına ilişkin bir komitesi bulgularını yayımlayarak 1963 yılında Betty Friedan'ın *Feminine Mystique* yapıtının yayımlanmasıyla patlamış olan muazzam feminist harekete destek çıktı. 1968'e gelindiğinde, her iki özgürlükçü hareket de radikalleşmişti elbette ama özgürleşme yılı 1964'tü. The Beatles'ın Amerika sahnesine ilk çıkışının 1964 yılında Ed Sullivan Show ile gerçekleştiğini unutmak da mümkün değildir; dahası, ülkeyi ve zamanla dünyayı ardından sürükleyen özgürleşme ruhunun amblemi, kolaylaştırıcısıydı The Beatles. Pop, bunun içine baştan sona oturuyordu. Akım hakkında ilk bilgilerimi edinmemi sağlayan araç ile aynı aktarım kanalları; yani sanat dergileri aracılığıyla, ABD'nin dışında gerçekten de tekil bir özgürleştirici hareket halini almıştı. Almanya'da Sigmar Polke ve Gerhard Richter'in güçlü kapitalist gerçekçi sanatı doğrudan pop'tan esinleniyordu. O zamanki Sovyetler Birliği'nde Komar ve Melamid, Sots sanatı* icat etmiş; bir sigara paketinin, uzayda ölen Laika adlı köpeğin yüzünü kullanan logo tasarımını tablo olarak temellük etmişti. Tablo, bir köpeğin stilize temsilinin gerçekçi bir portresiydi ve bir yandan Sovyet gerçekçi resminin üslup zorunluluklarını yerine getirirken bir yandan da bir köpeği Sovyet kahramanı olarak betimleyerek bu zorunlulukları altüst ediyordu. Sanat dünyası stratejileri bağlamında, Amerikan pop'u, Alman kapitalist gerçekçiliği ve Rus Sots sanatı, resmi stillere saldırmayı amaçlayan çeşitli stratejiler olarak görülebilirdi. Bu resmi stiller ise Sovyetler Birliği'nde elbette ki sosyalist gerçekçilik, soyutlamanın yoğun biçimde politize edildiği ve kabul edilebilir tek resim yöntemi olarak görüldüğü (Bizatihi figürasyonun Nazizm'in altında yoğun biçimde politize edilmesi bağlamında bunu anlamak zor değildir) Almanya'da soyut resim ve ABD'de de resmi bir stil halini almış olan soyut dışavurumculuktu. Bildiğim kadarıyla, pop art yalnızca Sovyetler Birliği'nde, sanatçı ve gazetecilerin buldozerler kullanan polislerce kovalandığı 1974

* Sovyet pop art olarak da bilinmektedir. Resmi estetik doktrin olan sosyalist gerçekçiliğe tepki olarak doğmuştur. (ç.n.)

tarihli meşhur "buldozer" sergisinde, baskılama amaçlı bir saldırının nesnesi oldu. Tıpkı Alabama'da sivil haklar protestocularına atılan dayakları durduranın, bu dayakların televizyonda yoğun biçimde yer bulması oluşu ve Güney'in, dünyanın geri kalanınca içselleştirilmekte olan imajına bir biçimde tahammül edemeyişi gibi, buldozer olayının dünya basınında yer bulmasının da Sovyetler Birliği'nde sanata karşı bir yumuşamaya yol açmış göründüğünü, bunun sonrasında ilkede herkesin canının istediğini yapmasına izin verildiğini belirtmek önemlidir. Her koşulda, sanatçılarının kendi tarzlarının kurbanı olmaya izin vermeleri, pop art'ın ruhuyla uyum içinde olmayacaktır. Sanatın sonundan sonraki sanatçıların bir özelliği, bana kalırsa, asla yaratıcılığın tek bir kulvarına bağlı kalmayışlarıdır: Komar ve Melamid'in yapıtları hınzır bir ruh barındırır ama görsel olarak belirleyici bir tarzları yoktur. Amerika bu açıdan muhafazakâr olagelmiştir; ama Warhol film yapmış, bir müzik formuna mali destek sağlamış, fotoğraf kavramını kökten değiştirmiştir. Tüm bunların yanı sıra tablo ve heykel yapmış ve elbette kitap yazıp aforizmacı olarak ün kazanmıştır. Kot pantolon ve deri ceketten oluşan giyim tarzı bile tüm bir kuşağın tarzı haline gelmiştir. Bu noktada, Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi*'nde ortaya sürdükleri ünlü tarihin sonundan sonra tarih tahayyülünü örnek göstermek hoşuma gidecek: Bu tahayyüle göre, insan çiftçi, avcı, balıkçı ya da edebiyat eleştirmeni *olmadan* çiftçilik yapabilir, ava çıkabilir, balık tutabilir ya da edebiyat eleştirisi yazabilir. Marx ile Engels'in yanı sıra felsefenin ağır toplarından hakiki bir örnek sunmama izin varsa şayet, belirli herhangi bir şey olmaya dair bu reddediş, Jean-Paul Sartre'ın hakiki insan oluş diye adlandırdığı şeydir. Sartre'ın *mauvaise foi* (kötü inanç) olarak adlandırdığına, kendini nesne saymaya ve dolayısıyla, garsonsa garson kadınsa kadın olarak bir kimliğe sahip olmaya aykırıdır. Sartrecı özgürlük idealini yaşama geçirmenin ille de kolay bir şey olmadığı, kanımca, zamanımızın popüler psikolojisinin parçası olan kimlik arayışı ve tıpkı, hepsi de son derece bu anın parçası olan siyasi çokkültürlülük psikolojisinde ve feminizm ile "queer" ideolojisinin belirli biçimlerinde olduğu gibi, kişinin kendini ait olduğu gruba massetme çabası tarafından doğrulanmaktadır. Ama kimlik arayışına, hedeflediklerinden ne de olsa uzakta olanlar, bir tür Sartrecı ifadeyle, oldukları olmayanlar ve olmadıkları olanlar tarafından girişilmesi de tam tamına tarih sonrası anın işaretidir. *Stetel** Yahudileri ne ise oydu ve bir kimlik *kurmak* zorunda değillerdi.

* Holokost öncesinde Orta ve Doğu Avrupa'da yaygın olan, ağırlıklı olarak Yahudilerin yaşadığı küçük kasabalar. (ç.n.)

Pop terimi, *The Nation*'ın benden bir önceki sanat eleştirmeni Lawrence Alloway tarafından icat edildi; hareketin ancak kimi yüzeysel özelliklerini yakaladığını hissetsem de riayetsiz olması açısından, kötü bir adlandırma değildi. Sözcüğün sesi ise, sönen havanın gürültüsüdür, tıpkı patlayan bir balonunki gibi. "Şunu keşfettik ki" diye yazar Alloway,

> aklımızdan sanata, mimariye, tasarıma ya da sanat eleştirisine, dair sahip olabileceğimiz herhangi bir özel ilgi ya da becerinin ötesine uzanan bir bölgesel [vernacular] kültür geçiyordu. Kontakt alanı, seri üretim kent kültürüydü: filmler, reklam, bilimkurgu, pop müzik. [Bunun, bugün *ArtForum*'un her bir sayısında alakart mönü olduğunu gözlemleyebiliriz.] Çoğu entelektüelin, ticari kültür karşısında hissettiği alışılagelmiş nefreti hiçbir biçimde hissetmiyor, ticari kültürü bir gerçek olarak kabul ediyorduk; onu derinlemesine tartışıyor ve hevesle tüketiyorduk. Tartışmalarımızın bir sonucu, pop kültürü "gerçeklerden kaçış", "safi eğlence" ve "rahatlama"nın alanından çıkarıp ona sanat muamelesi yapışımızdı.[9]

Bu tartışmaların pop'un kabulünün yolunu hazırladığını düşünüyorum elbette; ama birkaç ayrımı da dile getirmek isterim. Yüksek sanat *içinde* pop, yüksek sanat *olarak* pop ve kendi başına pop art arasında bir fark var. Pop'a öncel aramaya çalışırken bunu düşünmeliyiz. Motherwell belirli kolajlarında Gauloise sigara paketini kullandığında ya da Hopper ve Hockney pop'tan uzak olan tablolarda reklam dünyasından öğeler kullandığında, bu yüksek sanat *içinde* pop'tur. Pop'a *ciddi* sanat muamelesi yapmak ise, tam da Alloway'in tarif ettiğini yapmaktır: "Bu tabiri ve bir de 'pop kültürü'nü kitlesel medyanın ürünlerine gönderme yapmak için kullandım, popüler kültürden yararlanan sanat yapıtlarına değil."[10] Kendi başına pop art, benim popüler kültürün amblemlerinin yüksek sanata başkalaşması diye tabir ettiğim olguyu içerir. Logonun sosyalist gerçekçi sanat olarak yeniden yaratılmasını ya da Campbell'ın çorba konservesinin, ticari sanatı resimsi bir tarz olarak kullanan hakiki bir yağlıboya tablonun konusu haline getirilmesini gerektirir. Pop art'ın bunca heyecan verici olmasının nedeni başkalaşımcı oluşuydu. Marilyn Monroe'ya büyük bir sahne ya da opera yıldızına gösterecekleri muameleyi gösteren bir dolu hayran vardı. Warhol ise Monroe'nun güzel yüzünü altın boyadan bir alana yerleştirerek onu dönüştürmüş, bir ikon düzeyine yükseltmiştir. Bu haliyle pop art tam

9. Lawrence Alloway, "The Development of British Pop", Lucy R.Lippard, *Pop Art* (Londra: Thames and Hudson, 1985), 29-30.
10. A.g.y., 27.

anlamıyla Amerikalı bir başarıydı ve onu yurtdışında böylesine altüst edici kılan da kanımca, temel duruşunun başkalaşımcı özelliğiydi. Başkalaşım dinsel bir kavramdır. Sıradan olana tapınma anlamına gelir; ilk ortaya çıktığı haliyle, Aziz Matta Gospeli'nde, insana tanrı olarak tapmak anlamı taşıyordu. Sanat üzerine ilk kitabımın Katolik romancı Muriel Spark'ın bir romanındaki kurmaca bir eser başlığından uygunlaştırdığım *The Transfiguration of the Commonplace** adlı başlığında bu düşünceyi aktarmaya çalıştım. Bugün bana öyle geliyor ki popun uçsuz bucaksız popülerliği kısmen de şu gerçekte yatıyordu: Pop, insanlara en anlamlı gelen şeyleri veya şey türlerini, başkalaşıma uğratarak bunları yüksek sanatın konusu statüsüne yükseltiyordu.

Diğerlerinin yanı sıra Erwin Panofsky bir kültürün çeşitli tezahürlerinde belirli bir bütünlük, örneğin hem resmini hem felsefesini etkileyen ortak bir renk olduğunu savunmuştur. Pozitivist açıdan, bu tür fikirlere kuşkuyla yaklaşmak kolaydır ama XX. yüzyılın ortasındaki haliyle görsel sanatlar ve felsefenin, Panofsky'nin temel sezgisini bir dereceye dek doğruladığını düşünüyorum. Bu konu üzerine pek az yorum yapılmıştır ve ben, pop'un felsefi karşılığını ana hatlarıyla çizmek istiyorum. Bu da şahsen deneyimlediğim ve bazı sınırlar dahilinde, inandığım bir şey.

İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarında, en azından dünyanın İngilizce konuşan kısmında egemen olan felsefe, "analitik felsefe" olarak gevşek bir biçimde adlandırılmış bir şeydi. Dile dair birbirinden oldukça farklı görüşler taşıyan ve her ikisi de şu ya da bu şekilde Ludwig Wittgenstein'ın düşüncesinin farklı aşamalarından gelen iki kola bölünmüştü. Birbirlerinden ne şekilde ayrılırsa ayrılsınlar, analitik felsefenin her iki kipi de geleneksel olarak uygulanan haliyle felsefenin ve özellikle de felsefenin metafizik olarak bilinen kısmının, düşünsel açıdan kuşkulu hatta düpedüz sahtekârlık olduğu ve analitik felsefenin her iki dalının değilleyici görevinin, metafiziğin boşluk ve saçmalığını sergileyip kanıtlamak olduğu görüşüne sıkı sıkıya bağlıydı. Kollardan biri esinini formel mantıktan alıyordu ve dilin rasyonel yeniden inşasına adanmıştı; bu, kendileri doğrudan duyusal deneyim (ya da gözlem) bağlamında tanımlanmış somut temeller üzerinde dili yeniden inşa etmek demekti. Böylece, deneyim üzerine temellenmeyen metafiziğin, bilişsel saçmalıklarını sisteme bulaştırmasının yolu olmayacaktı. Metafizik saçmalıktı; çünkü deneyim ya da gözlemden radikal biçimde kopuktu.

---

* Söz konusu başlık Muriel Spark'ın, *The Prime of Miss Jean Brody* adlı romanında geçmektedir. (ç.n.)

Diğer dal, dilin, doğru kullanıldığı sürece, büyük bir yeniden inşa gereksinimi duyduğunu düşünmüyordu: Wittgenstein, ölümünden sonra yayımlanan şaheseri *Philosophical Investigations'da* [Felsefi Soruşturmalar'], pek çok şeyin yanı sıra "Dil tatile çıktığında felsefe başlar" der. Analitik felsefe, her iki veçhesiyle de insanın en temel düzeydeki ortak deneyimi ve herkesin hâkim olduğu türden gündelik söylemle ile bağlıydı. Felsefesi de netice itibarıyla, herkesin her zaman bildikleriydi. Oxford'daki gündelik dil felsefesi ekolünün başı bir süreliğine J.L. Austin'di. Aşağıda, Austin'in benim spekülasyonumla ilintili ve o zamanlar bir tür amentü niteliği taşıyan sözleri yer almaktadır:

> Ortak sözcük dağarcığımız insanların kuşaklar boyunca gözetmeye değer bulduğu tüm ayırımları ve kurmaya değer bulduğu tüm bağlantıları kendinde toplar: Bunlar, hiç kuşkusuz, herhangi birinizin ya da benim bir öğleden sonra koltuğumuzda düşünebileceklerimizden çok daha fazla sayıda, en güçlü olanın yaşamını sürdürmesi ilkesinin uzun sınavına göğüs gerdikleri için daha dayanıklı ve en azından tüm sıradan ve makul ölçüde pratik meseleler söz konusu olduğunda daha inceliklidirler.[11]

Pop art'ın, herkesin bildiğini başkalaştırmak yoluyla sanata aktardığını düşünüyorum: Bunlar, ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonları, tarihin mevcut anındaki grup zihniyetinin ortak donanımlarıdır. Soyut dışavurumculuk ise, aksine, gizli süreçlerle ilgileniyor ve sürrealizmin kabullerini esas alıyordu. Uygulayıcıları, ilksel güçlerle bağlantılı birer şaman olma amacındaydılar. Soyut dışavurumculuk derinlemesine metafizikseldi; oysa pop en sıradan yaşamların en sıradan nesnelerini, mısır gevreğini, konserve çorbayı, bulaşık telini, film yıldızlarını, çizgi romanları kutluyordu. Dahası, başkalaşım süreçleriyle bunlara neredeyse aşkın bir hava veriyordu. 1960'lardaki bir şey, sıradan dünyanın sıradan şeylerinin neden bir anda sanat ve felsefenin temeli haline geliverdiğini açıklar, açıklamak zorundadır. Pop art sanatçısının ilahlaştırdığı dünyadan, soyut dışavurumcular nefret ediyordu. Analitik felsefe, bilişin olasılıklarını ta kökünden yanlış kavramış olan geleneksel felsefenin son bulduğu kanısındaydı. Felsefenin bundan böyle, sonun ardından, yapması gereken neydi, bunu söylemek güçtür; ama bu muhtemelen yararlı ve insanlığa doğrudan hizmet eden bir şey

* Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 2007. (ç.n.)

11. J.L.Austin, "A Plea For Excuses" *Philosophical Papers*, Der. J.O.Urmson, G.J.Warnock (Oxford: Clarendon Press, 1961), 130.

olacaktı. Daha önce de tartıştığım gibi, pop art sanatın sonu anlamına geliyordu; sanatçıların sanatın sonundan sonra ne yapması gerekiyordu, bunu da söylemek güçtür ama sanatın da insanlığın doğrudan hizmetine yazılacağı, en azından bir olasılıktı. Kültürün her iki veçhesi de özgürleşmeciydi, Wittgenstein şişenin içindeki sineğe çıkış yolunun nasıl gösterileceğinden söz ediyordu. Ondan sonra nereye gideceği ve ne yapacağı sineğe kalmıştı; gelecekte sinek şişelerinden uzak durduğu sürece.

Buradaki ayartı, yüzyıl ortasının hem sanatını hem felsefesini tepkisel; yani bir şeye karşı tepki saymaktır kuşkusuz. Örneğin, Lichtenstein'ın soyut dışavurumcu özentilerine belirli bir düzeyde sataşılır. Oysa her iki akımın da tümüyle yepyeni bir düzlemde yer aldığını ve bunun nedeninin de büyük ölçüde, kendilerinden önceki felsefe ile sanatı birer bütün olarak görmeleri olduğunu düşünüyorum. Analitik felsefe, kendisini Platon'dan Heidegger'e felsefenin bütününe karşı konumlandırmıştı. Pop da kendisini yaşamın yanında ve sanatın bütününe karşı konumlandırdı. Ama, bunun ötesinde, her ikisinin de söz konusu andaki insan psikolojisine dair çok derin bir şeye yanıt verdiğini ve onları Amerika sahnesi dışında bunca özgürleştirici kılanın da bu olduğunu düşünüyorum. Yanıt verdikleri, insanların hayatlarının tadını farklı bir düzlemde, farklı bir dünyada ya da şimdinin bir hazırlık olduğu tarihin gelecek bir aşamasında değil şimdi çıkarmak isteyişlerine dair evrensel bir duyguydu. İnsanlar, ertelemek ya da feda etmek istemiyorlardı; Amerika'daki siyah hareketinin ve kadın hareketinin bunca aciliyet taşımasının ve Sovyetler Birliği'nde insanın uzak bir ütopyanın kahramanlarını kutlamayı bırakmak zorunda olmasının nedeni buydu. Hiç kimse ödül için Cennet'e gitmeyi beklemek ya da gelecekteki bir sosyalist ütopyanın sınıfsız toplumunun üyelerini düşünerek keyiflenmek istemiyordu. Kendi haline bırakılıp pop'un bilince yükselttiği dünyada yaşamak, herkesin isteyebileceği kadar iyi bir yaşantıydı. Var olacak tüm toplumsal programlar buna uyum göstermeliydi. Barbara Kruger, posterlerinden birinde, "Bir kahraman daha istemiyoruz" yazarak Komar ve Melamid'in Sots ile amaçladığını kısa yoldan ifade eder. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasını sağlayan, diğer insanların sıradan yaşamın faydalarından *şimdi* yararlanmakta olduğu algısının, televizyon aracılığıyla, gelişmesiydi.

Temsilciler Meclisi Başkanı Newt Gingrich, *To Renew America*'da [Amerika'yı Yenilemek], benimkinden pek de farklı olmayan bir tarih anlayışını benimsiyor. Gingrich için can alıcı yıl 1965 ama tam yılın pek

önemi yok. Gingrich'e göre 1965'te gerçekleşen şuydu: "Kültür elitlerinin bu uygarlığı itibardan düşürüp yerine bir sorumsuzluk kültürü getirmeye yönelik hesaplı bir çaba."[12] Bunun hesaplı bir çaba olduğuna inanmam olanaksız; ne de sanatçılarla filozofların, aksine, sanatı ve felsefeyi açıklayan bir devrim yaratması gerektiğine inanabilirim. Toplumun dokusunda müthiş bir değişim söz konusuydu, bugün dahi sona ermemiş bir özgürleşme talebi. İnsanlar, ülkemizin varoluşunu mümkün kılan belgelerde* temel insan hakkı olarak listelenmiş olan "mutluluğun peşinden gitmek" edimini gerçekleştirebilmek için kendi haline bırakılmak istiyordu. Mutluluğun peşinden gitmeye gönülden bağlı bir halkın daha eski bir yaşam biçimine razı edilebilmesi, kimileri bu eski yaşamı tanımlayan yasa ve düzene ne kadar nostalji beslerse beslesin pek olanaklı değildir ve baskıcı olarak algılanan bir hükümet tarafından kendine haline bırakılmak istemenin temsilci Gingrich'in gündeminin bir bölümünü oluşturduğu bile tartışılabilir.

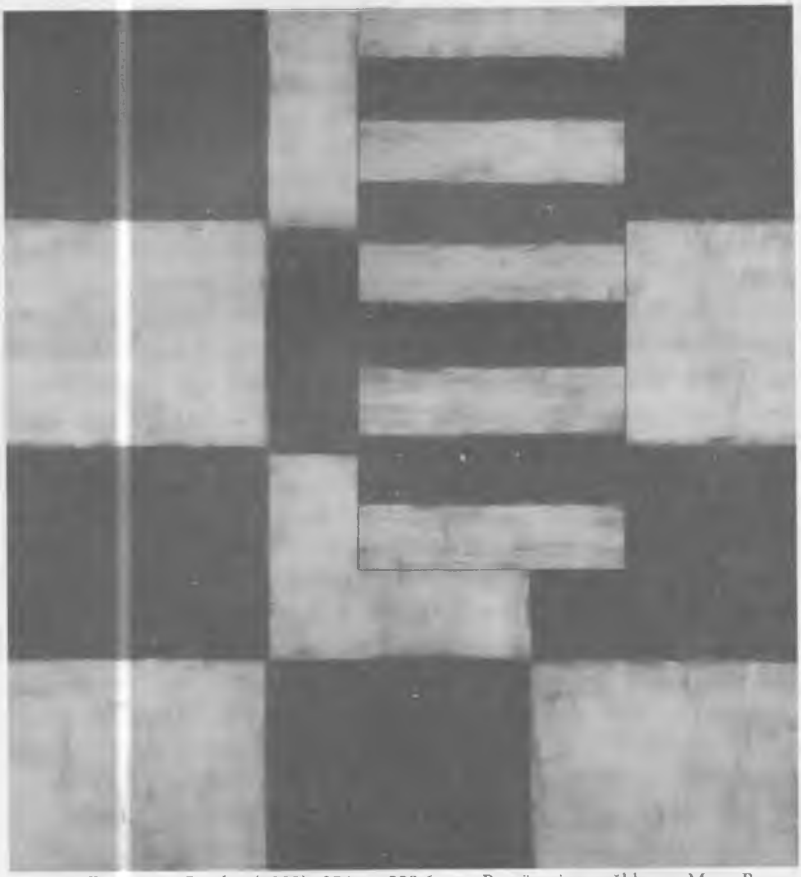
Burada, pop art'ı yaygın sanat tarihinin gelişigüzel etkiler ve ikonografik yenilikler gibi bağlamlarından çok daha geniş bir çerçevede konumlandırmaya çalıştım. Bence pop, bir akımın ardından gelen ve yerini bir başkasına bırakan bir akımdan ibaret değildi. Derin toplumsal ve siyasi değişimlere işaret eden ve sanat kavramında derin felsefi dönüşümler yaratmayı başaran son derece sarsıntılı bir andı. Başlangıç olarak ele aldığım *vergangene Zukunft*'ta da görebileceğimiz gibi, çok uzun bir zamandır, altmış dört yıldır, XIX. yüzyılın alanında canlılığını yitirmiş olan XX. yüzyılı tam anlamıyla müjdeliyordu. XIX. yüzyılın baskı kurumlarının bir çoğu bugün hâlâ varolsa da XIX. yüzyılın berbat fikirleri kendilerini birer birer tüketmekte. XX. yüzyıl bir kez yelken açtığında, neye benzeyecek? Ben, Barbara Kruger'dan, "Bir anlatıya daha ihtiyacımız yok" diyen bir imaj görmek isterdim.

Sanatı başarabildiğimiz en geniş bağlamda görmenin olası avantajlarından biri, en azından mevcut örnek bağlamında, Warhol'un *Brillo Kutusu* gibi pop yapıtları ile Duchamp'ın *ready-made*'lerini birbirinden ayırmak gibi dar sınırlı bir sorunda bize yardımcı olmasıdır. Her ne başarmış olursa olsun, Duchamp sıradan olanı kutlamıyordu. Belki estetiği azaltıyor ve sanatın sınırlarını test ediyordu. Tarihte, bir şeyi önceden yapmış olmak gibi bir şey gerçekten yoktur. Pop, Duchamp ile pop arasında ancak görünüşte bir benzerlik bulunduğunu görmemize yardımcı olmuştur ve bu onun başarılarından biridir. *Brillo Kutusu* ve sıradan Brillo kutuları arasındaki benzerlikler, Duchamp ile pop

12. Newt Gingrich, *To Renew America* (New York: Harper Collins, 1995), 29.

* Danto burada Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'ni kastetmektedir. (ç.n.)

arasındaki benzerliklerden çok daha çarpıcıdır. Duchamp ile Warhol arasındaki farkı oluşturanı ifade etmek de benzer biçimde, sanat ile gerçeklik arasındaki farkı ifade etmekten çok daha kolaydır. Pop'u kendi derin kültürel anı içinde konumlandırmak, pop'un nedenlerinin yarım yüz yıl önce Duchamp'a itici güç olan nedenlerden ne kadar farklı olduğunu göstermemize yardımcı olacaktır.



Sean Scully, *Homo Duplex* (1993). 254 x 228.6 cm. Bez üzerine yağlıboya. Mary Boone Gallery, New York. Fotoğraf©Dorothy Zeidman.

VIII

RESİM, SİYASET VE TARİH SONRASI SANAT

Clement Greenberg'ün sanat tarihinde son otuz yıldır hiçbir şey olmadığına, sanatın tarihinin hiçbir döneminde bu kadar yavaş hareket etmediğine ilişkin feryatlarının yanına buna derinlemesine alternatif bir yorum yerleştirmek mümkündür: Sanat yavaş hareket etmemektedir ama içinde yavaş ya da hızlı hareket ettiği tarih kavramının kendisi sanat dünyasından yok olmuştur ve artık "tarih sonrası" zamanlar biçiminde adlandırdığım bir dönemde yaşamaktayızdır. Greenberg, gelişimsel ilerlemeci bir tarih görüşünü örtük olarak benimsiyordu; sanat en azından Vasari'den beri bu biçimde, yani sanatsal hedeflerin gelişim sürecinde kazanımların elde edilip çığırların açıldığı bir ilerleme anlatısı olarak tasavvur edilmekteydi. Modernizm altında amaçlar değişmiş ama Greenberg'ün önerdiği büyük anlatı, gelişimsel ve ilerlemeci kal-

mıştı; 1964'te ise renk alanı soyutlamasının resmi saf hale getirmeye yönelik bir sonraki adım olduğunu düşünmekteydi Greenberg. Ama -bam!*- sanat tarihinin treni raydan çıktı ve otuz yıldır da onarılmayı bekliyor. 1992 yılının o boğucu ağustos öğle sonrasında, hiç umut görüp görmediği sorulduğunda, Jules Olitski'nin en iyi ressamımız olduğunu uzun süredir düşünmekte olduğunu söyledi Greenberg. Buradaki ima şuydu: En sonunda sanatı kurtaracak, treni yeniden rayına sokacak ve modernizmin büyük ilerlemeci gelişiminde bir sonraki istasyona hareket edecek olan şey resimdi; oraya geldiğimizde, gelmiş olduğumuzu bilecektik.

Alternatif görüş ise bir transit geçişin sekteye uğramasından çok, tarihsel olarak anlamlandırılmış sanatın, farklı bir bilinç düzlemine geçmiş olduğu için hattın sonuna vardığı yönünde olacaktır. Söz konusu farklı düzlem, ideal olarak sanatın felsefi bakımdan yeterli bir tanımında birleşen ilerlemeci gelişimsel bir anlatıya bilişsel doğasından ötürü imkân veren felsefi düzlemdir. Ne ki sanat pratiği düzleminde rayları estetik bilinmeye doğru uzatmak artık bir tarihsel zorunluluk değildi. Tarih sonrası evrede, sanat üretiminin seçebileceği sayısız istikamet vardır; hiçbiri, en azından tarihsel anlamda, diğerlerinden daha ayrıcalıklı değildir. Bu kısmen şu anlama geliyordu: Resim, artık tarihsel gelişimin başlıca vasıtası olmadığı için, enstalasyon, performans, video, bilgisayar ve çeşitli karışık teknik biçimlerinin yanı sıra, toprak çalışmaları, beden sanatı, benim tabirimle "nesne sanatı" ve önceden haksız yere zanaat damgası yemiş birçok sanat türünün açık ayrıklığındaki araçlardan yalnızca bir tanesiydi. Resmin artık "anahtar" olmayışı, hâkimiyeti başka bir şeyin üstleneceği anlamına gelmiyordu; zira, gerçekte, 1990'ların başında terimin bugün içerdiği geniş anlamıyla görsel sanatlar, gelişimsel bir tarihi ilginç şekilde düşünülebilir hatta eleştirel açıdan önemli kılan türden bir yapıyı artık içermiyordu. Görsel sanatların resim ve olasılıkla heykel dışında bir alanına geçtiğimizde, hiç şüphesiz daha ince ayrımlarla geliştirilebilecek gizilgüçler ile karşılaşırız ama bu gizilgüçler belirli bir ilerlemeci gelişimden yoksundur; resim ise, ilk evresinde dünyanın giderek daha yeterli temsillerini başarma projesi ve modernist evresinde de kendi saf haline giderek daha yeterli bir şekilde erişme projesi olarak, aynı türden bir gelişime yüzyıllar boyunca kolaylıkla kendini açmıştır. Şimdiki son evre; yani felsefi evre ise, kendisinin giderek daha yeterli bir tanımını bulmaktı ama ben bunun sanatsal bir görevden

* Orijinal metinde patlama sesini çağrıştırmasının yanı sıra pop art'a da gönderme yapan "pop" sözcüğü kullanılmıştır. (ç.n.)

çok felsefi bir görev olduğunu iddia ediyorum. Sanki büyük bir ırmak çözülüp kollardan oluşan bir ağa dönüşmüştü. Greenberg'ün hiçbir şey olmuyor diye yorumladığı ise, tek bir akıntının bulunmayışıydı. Daha doğrusu, ırmağın tüm kollarını, "tuhaf" sanat adını verdiği tek bir temanın çeşitlemeleri olarak yorumluyordu.

Greenberg'ün sanatın özüne doğru içsel itki anlatısının gerçekte varsaydığımızdan daha yaygın biçimde örneklenmiş olması mümkündür. Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures" [Filmlerde Üslup ve Araç] başlıklı muazzam makalesinde Keaton'ın 1924 tarihli *Navigator* ve Eisenstein'ın 1925 tarihli *Potemkin Zırhlısı* adlı filmleri hakkında şunları yazar:

> Sarsak başlangıçlardan bu görkemli doruğa doğru gerçekleşen evrim, kendi meşru, bir diğer deyişle, münhasır olasılık ve sınırlamalarının giderek bilincine varan yeni bir sanatsal aracın büyüleyici gösterisini sunuyor; öyle bir gösteri ki yanılsamaya dayanan janr resimlerini daha dayanıklı bir malzemeye aktarmak ile başlayıp Ravenna'nın dinsel süpernatüralizmine varan mozaiğin veya kitap tezhibinin ucuz ve pratik bir ikamesi olarak başlayıp Dürer'in saf bir biçimde "grafik" üslubuna varan baskı kalıplarının gelişiminden farklı değil.[1]

Yine de tarihsel gelişimin "budur"unun, araç eleştirisinin "olması gerekir"ine dönüşmesini görmek ilginçtir. Sanatın bir aracın özsel niteliklerine sadakate dayandığına ilişkin modernist düşünce, resim dışındaki sanatlarda çok güçlü bir eleştirel konum sağlıyordu. Dolayısıyla, video bir sanat biçimi olarak ortaya çıkmaya başladığında, kaçınılmaz olarak, işlerin yeterince "video" olmadıkları için kınandığı safçı bir eleştirel gündem geliştirdi. Sanatçılar, böylesi bir safçılığın artık önemli görünmediği bir dönem gelinceye dek, film veya bantlarından o dönemde yeni olan araçlarına özsel olmayan her şeyi çıkarmaya çabaladılar. Keza zanaatlarda ve özellikle de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra stüdyo mobilya yapımcılarının ilk kuşağı tabir edilen grupta, çabalar malzemelerin ortaya çıkmasına olanak tanımaya; örneğin, ahşabın ahşaplığını vurgulamaya veya ahşap işçisinin zanaatkârlığını gösteren marangozluk repertuarını temalaştırmaya yönelikti. Bu önemini yitirip zanaatkâr saflığa aldırış etmez olunca ve hatta, Garry Knox Bennett'in kusursuzca birleştirilip cilalanmış ahşaplardan imal ettiği son derece değerli bir dolaba dokuz santimlik bir çivi çakıp, çiviyi büküp, çekip izlerini de olduğu gibi bıraktığı ünlü işindeki gibi

1. Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", *Three Essays on Style*, Der. Irving Lavin (Cambridge: MIT Press, 1995), s. 108.



Sanatçı Arman'ın kütüphanesi. Fotoğraf: Jerry L.Thompson.

Delaroche resmin mimetik heveslerine atıfta bulunuyor ve usta bir ressamın tüm temsil becerileri bir mekanizmaya yerleştirilebilir ve o mekanizma usta ressamınkiler kadar inandırıcı taklitler üretebilirse resim yapmayı öğrenmenin pek bir anlamı kalmayacağını hissediyordu. Fotoğrafın da bir sanatı vardır elbette; ama resmin hâlâ açıkça mimesis bağlamında tanımlandığı bir dönemde Delaroche'un aklından geçen, bir görüntünün yüzeye aktarımından ibaretti ve bu da artık fotoğraf aparatına entegre edilmişti, ressamın eliyle gözüne ihtiyaç duymuyordu. Siyaseten radikal olan Crimp'in aklından ise, neredeyse kesinlikle, resmin sınıfsal çağrışımları, güzel sanatlar müzesinin kurumsal içerimleri ve Walter Benjamin'in aura'ya sahip sanat yapıtları ile "mekanik röprodüksiyon" vasıtasıyla başarılmış sanat yapıtları arasındaki etkili ayrımı geçiyordu. Crimp'in argümanı Delaroche'unkinin, benim bildiğim kadarıyla, olamayacağı bir biçimde siyasidir. Bu yüzyılda resmin, özellikle de şövale resminin sonuna ilişkin neredeyse tüm ilanların olageldiği biçimde siyasidir. Berlin dadaistleri, komünist bir toplumda sanatın rolünü belirlemekle görevlendirilmiş Moskova komiteleri ve Meksika duvar ressamlarının (Siqueros şövale resmine "sanatın faşizmi" diyordu)[3] tümü resmin kalkacağını duyururken siyasi güdüler taşıyorlardı. Duchamp'ın "koku sanatçılarını"; yani boyanın kokusuna âşık sanatçıları aşağılayıcı bir biçimde karakterize etmesi, sırf Duchamp'a bir siyasi gündem yüklemek güç olduğundan, bir istisnadır. Ama Dali, olasılıkla şiddeti artmış bir sürrealizm hamlesiyle, resmin canına okumaya hazır olduğunu bildirmişti: "Geleneksel anlamıyla sanatın çağımızda yeri yoktur, varolması için sebep yoktur ve grotesk bir şey halini almıştır. Yeni entelijensiya, onun tümden canına okumaktan zevk duyar."[4] Bu resim karşıtı duruşların her biri resmi artık itibarını yitirmiş, yerini fotomontaja, fotoğrafa, "yaşamın içinde sanat"a, duvar resmine, kavramsal sanata ya da Dali resimden başka ne yaptığını sanıyorsa ona ve benzerlerine bırakması gereken bir yaşam formuna ait sayıyordu. Crimp, Amerikan entelektüel yayınlarında sıkça görüldüğü gibi çağdaş kültürün radikal

3. "*Caballete* (şövale) sanatın faşizmidir, çürüyen vernik kabuğunun altından fışkıran, o açıkgöz kullanıcılara, Rue de la Boetie'nin ve 57. Cadde'nin spekülasyoncu tablo tacirlerine yaraşır bu küçük, korkunç, kirletilmiş kare kanvas deyişini duymak" (Lincoln Kirstein, *By With To & From: A Lincoln Kirsten Reader, Der.* Nicholas Jenkins [New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1991], s. 237).

4. "Joan Miró'ya göre, resmin canına okumaya hazır olduğunu iddia ediyordu" (Felix Fanes, "The First Image: Dali and his Critics: 1919-1929", *Salvador Dali; The Early Years* [Londra: South Bank Centre, 1994], 94).

bir eleştirisini çoğu zaman sanata yönelik elitist bir tutum ile birleştiren (Bu duruşun paradigması *The Partisan Review*'dır) nüfuzlu dergi *October*'ın yazı işleri müdürüydü. *October*'ın farkı, desteklediği sanatın "geç kapitalist" toplumda sanat tüketimini tanımlayan kurumsal çerçevelere muhalif kurumsal çerçeveler gerektirmesiydi. Bu alternatif kurumsal çerçevelerin hakikaten de sanat için tanımlayıcı olduğu bir toplum, bütüne bakıldığında, resim için ısmarlama kurumlar üretmiş (galeriler, koleksiyonlar, müzeler ve hakkında eleştiri yazısı yazdıkları sergiler için birer reklam yeri hizmeti veren sanat yayınları) bir toplumdan ahlâken yeğdi. Görmüş olduğumuz gibi, Greenberg bile şövale resminin bunalımına ilişkin 1948 tarihli ve çokça tartışılan makalesinde resim konusundaki kuşkularını dile getiriyordu; ona göre şövale resmi bir çözünme sürecine girmişti ve bunu yaparken "çağdaş duyarlılıkta yerleşik bir şeye yanıt veriyor gibi"ydi:

> "Bu tekbiçimlilik, resmin çözünerek salt dokuya, salt duyuma, benzer duyum birimlerinin birikimine karışması... belki de tüm hiyerarşik ayrımların tüketildiği, hiçbir deneyim alan ya da çeşidinin içkin veya göreli olarak bir diğerinden üstün olmadığı duygusuna karşılık gelmekte. Bu çözünme, tüm dünyayı kanıksamış olan, ne ilk ne son şeylerin kendisi için artık mevcut olduğu tekçi bir natüralizmi temsil ediyor olabilir.[5]

Resmi ve onun toplumsal varsayımlarını bu şekilde gören biri, resmin 1980'lerin başında, ne gariptir tam da Douglas Crimp'in resmin sonunu ilan ettiği sırada gerçekleştirdiği muazzam yükselişte, düşüncesinin belirli bir onayını bulabilir. Reaganlı yılların ve kapitalist değerlere verilen topyekûn desteğin ilk döneminde, çok sayıda kişinin eline geçmiş olan büyük miktarda harcanabilir sermayeye göre ölçülenmiş gibi görünen bol sayıda, büyük boyutlu şövale resmi ortaya çıktı. Sanat eseri sahipliği, bu yaşam biçiminin bir zorunluluğu gibi görünüyordu; hele de güçlü bir ikinci el piyasası, kişinin, yaşam tarzını iyileştirirken bir yandan da akıllıca bir yatırım yapıyor oluşunu tam anlamıyla garantilemekteyken: Sanat dünyası, Reagan felsefesinin yüksek kültürde sahnelenen haliydi. Artık ulaşılmaz fiyatlara satılan soyut dışavurumculuğun "trenini kaçırdıkları" veya bugün tam anlamıyla bir servet değerindeki yapıtları absürd denebilecek düşük fiyatlara alınanın mümkün olduğu günlerde henüz doğmamış olduklarından (metaforu değiştirmek gerekirse) "sıfırdan başlamak isteyenler" için hazır ve nazırdı sanat. Kişinin, tablolarında kapitalizmin

5. Greenberg, "The Crisis of Easel Picture", *The Collected Essays and Criticism*, 4: 224.

değerlerini eleştirmeye girişmiş olmasının büyük bir önemi yoktu: Söz konusu yapıtların *tablo* olması, içerikte eleştirilen, hatta lanetlenen toplumun kurumlarının onaylandığını ima ediyordu. Sırf sanatçı olarak kendini boya ile dile getirme arzusu bile özünde uzlaşmacı olarak algılanabilirdi.

Benim yeni dışavurumculuğa tepkim ise son derece kuşku doluydu; bunun, Amerikan sanatında önceki bir anın yinelemesi olduğuna ya da tarihin, sanat tarihi ile resim tarihinin aynı olması anlamında, yeniden rayına girdiğine inanmıyordum. Başka bir yerde de yazdığım gibi, Julian Schnabel ile David Salle'in 1981 yılında Soho'daki atak sergilerine ilişkin deneyimim, "bir sonraki adımda olması gereken" olmadıklarıydı. Bu da bir sonraki adımda ne olması gerektiği sorusunu gündeme getirdi. Zaman içinde gördüm ki bu sorunun yanıtı bir sonraki adımda hiçbir şey olması *gerekmediği'y*di; çünkü içinde sonraki aşamaların buyrulduğu anlatı, benim "sanatın sonu" olarak adlandırdığım durum sayesinde sona ermişti. Söz konusu anlatı, sanatın felsefi doğası belirli bir bilince erdiğinde son buldu. Sanatın sonundan sonraki, sanat resmi elbette kapsayabilirdi ama söz konusu resim anlatıyı ileriye taşımıyordu. Daha doğrusu, anlatı bitmişti. Resim olmak için, başka bir formda sanat olmak için mevcut olandan daha iyi, sanat tarihine içrek bir neden yoktu. Sanat anlatısal kapanışa erişmişti ve şimdi üretilmekte olan her şey tarih sonrası çağa aitti.

Resmin öldüğüne ilişkin 1981 tarihli bildiri ile 1920'lerde ve 1930'larda aynı anlama gelen bildiriler arasında belirgin bir fark vardır. 1981'de resmin gidecek daha ileri bir noktası bulunmadığına, Reinhardt'ın tümüyle siyah, Robert Ryman'ın tümüyle beyaz tablolarının ya da Daniel Buren'ın kasvetli çizgilerinin içsel bir tükenişe işaret ettiğini gösteren kanıtlar mevcuttu; tabii, belirli bir yönde bakmak isterseniz. Kişi, ressam olmak istiyorsa, bu çözümleri yinelemek ya da küçük çeşitlemeler üretmekle yetinebilirdi; ama bunu neden isteyeceği yönündeki ciddi soru hâlâ oradaydı. Deney yapmak için büyüklük, renk, yüzey, doku, kenar, hatta biçim gibi bol sayıda değişken mevcuttu ama bunun tarihsel bir çığır açma umudu ya da beklentisiyle yapılmaması gerekiyordu. Modernist anlatının maddeci estetiği dahilinde monokrom resmin kendine özgü haz ve zaferleri vardır ama monokromu inceleştirmek ile uğraşmak, bilimde, örneğin Ay'ın yörüngesini doğru hesaplamak için yeni verilerle uğraşırken ayrıntıları derleyip toparlama işlemine karşılık gelecektir. Böyle anlaşıldığında, bilim sonsuz olabilir ama zaferleri yine de kazanılmış olacaktır. Ve en azından

resimde, bir kez daha Hegel'in sözleriyle durum aynen şöyle görünebilir: "Tüm bu ilişkilerinde sanat, en yüksek belirlenimi yönünden bizim için geçmişte bir şeydir ve öyle kalır."* Dahası, sanat sorunsalının felsefi çözümünün temeli atılmıştı ve artık sanatçıların peşinde koşacağı bir şey değildi. O iş, sonunda, bizzat filozoflara devrolmuştu. Dolayısıyla, sanatçılar açısından, devam etmek adına yalnızca modernist estetiğin var olduğu, oldukça kasvetli bir tablo hüküm sürüyordu. Yeni bir çare düşünmek ancak modernizmin geçmişte kaldığına inanmakla mümkün olabilirdi. Kanımca yeni-dışavurumcu resim yanıtlardan biriydi. Söz konusu anlatı son bulduğuna göre, iktisadi açıklamayı da unutmak suretiyle, resim neden sırf kendini dışavurmanın bir aracı olarak kullanılmasındı ki? Devam etmek adına bir anlatı bulunmadığına göre, *neden* dışavurum tercih edilmesindi ki? Greenberg'ün benzersiz bir tiksinti beslediği dışavurum, modernist anlatının zorunlulukları altında bilfiil yasaklanmıştı. Şimdiyse serbestti. Felsefecilerin *deontik kiplikler* adını verdiği şeyin yapısında derin bir devrim gerçekleşmişti âdeta. Bunun nasıl olduğunu açıklamak ama öncesinde bir analoji sunmak istiyorum.

Benim kuşağımın profesyonel filozofları, özellikle de eğitimini Amerika'nın belli başlı üniversitelerinde almış olanlarımız, tam da böyle bir devrimi yaşadı. Savaş yıllarında felsefe bölümleri pek çok örnekte görüldüğü gibi ırkları bir yana, felsefeleri faşizm tarafından kökten kabul edilemez sayılan birtakım sığınmacı filozoflara kollarını açmıştı. Bu filozoflar mantıksal pozitivist ya da mantıksal empristti ve yüzyıllardır bilinen haliyle felsefenin belirli bir anlamda sona erdiğini düşünüyorlardı. Yerini entelektüel açıdan sorumluluk taşıyan bir şeye, yani bilime bırakmasının zamanı gelmişti. Pozitivistler, bilimin ne anlama geldiği konusunda çok net bir fikre sahipti. Onlara göre ve felsefenin çok belirgin bir biçimde aksine, bir şey duyu deneyimi (bir diğer deyişle, gözlem) yoluyla doğrulanabiliyorsa ya da etkili bir değişkesini kullanmak gerekirse, bu biçimde yanlışlanabiliyorsa bilimseldi. Burada giremeyeceğimiz kadar çapraşık nedenlerden ötürü, bir önermenin anlamının o önermenin doğrulanabilirlik koşullarına bağlı olduğu, dolayısıyla bir önermenin hiçbir doğrulanabilir sonucu yoksa, anlamsız, ya da dobra dobra söyledikleri gibi, saçmalık olduğu üzerinde görüş birliğine varmışlardı. İlk bölümde de yeri gelip belirttiğim gibi, bu metafiziğin saçmalık oluşu demekti. Düşünce şuydu:

* Nejat Bozkurt çevirisidir. G.W F. Hegel. *Estetik Üzerine Dersler: Seçilmiş Parçalar*, Çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1986. (ç.n.)

Anlamlılığın doğrulanabilirlik ölçütü, Almanca'da kulağa çok hoş gelen *die Uberwindung der Metaphysik** idi. Bize de bunu öğrettiler.

Bu durum filozoflara geniş seçenekler sunmuyordu. Felsefeyi bırakıp bilime dalabilir ve böylece, sözcüğün her anlamıyla anlamlı bir şey yapabilirlerdi ya da geride hangi felsefi çalışmalar kalmışsa onları yürütebilir, yani bilim dilinin mantıksal açıdan açıklığa kavuşturulmasıyla uğraşabilirlerdi. Entelektüel gençliğimden dostlarım, örneğin Berkeley'den Profesör Paul Marhenke ile çalışmış olanlar felsefeyi bırakıp dürüst bir şey yapmaya ısrarla teşvik edilmişlerdi. Bizzat Wittgenstein, kendisine yakın olanları ısrarla bu yönde teşvik ediyordu; hatta kendisi de aslında Sovyetler Birliği'nde sanayi emekçisi olarak görev almaya çalışmıştı. Geri kalanımız mevzilenilmiş beyanlar, köprü tanımlar, dilek şart kipleri, daralmalar, aksiyomlaştırma ve yasa gibilik üzerine kafa yoruyorduk. Sanata şerit çekmek için mi atıldığını merak edebilecek bir çizgi ressamı gibi, genç filozoflar da felsefi yaşamdan istediklerinin çok küçük mantıksal detayların bu şekilde irdelenmesi mi olduğunu merak etmiş olabilirler. Ama matematiksel mantık öğreten hocaların sınırsız bir prestiji ve de doğrulanabilirlik ölçütünün belli ki sunduğu tüm büyük meydan okumalar vardı.

Ne ki tam da bu ölçüt belirli itirazlarla karşı karşıya kalmaktaydı; bunlar, ölçüt nedeniyle haklarından yoksun bırakılmış bulanık zihinli metafizikçilerden değil, tam da gündemlerini belirlediği düşünürlerden geliyordu. Titiz bir formülasyon arıyorlardı ve bunu yapmaya başladıkları anda ölçüt yanlardan sızdırmaya başladı. Görünürde öldürücü bu mantıksal silahın bir dizi son derece kati formülasyonu; ilkenin, pozitivistlerin yıkmaya çabaladığı felsefeyi saçmalık diyerek dışlayacak kadar sızdırmaz hale getirildiği anda, tam da pozitivistlerin ilkenin anlamlılığının paradigması olarak öne çıkarmaya hevesli oldukları birçok bilim öğesini derhal dışladığını gösterdi. İlke bilim öğelerini kapsayacak biçimde genişletildiği anda, saçmalık da içeri doluyordu. Ölçütü bu birbirine bağlı basınçlara direnebilecek biçimde onarmak bir mesele haline geldi ama son kertede nasıl yapılabileceğini kimse bulamadı. Bir süreliğine spekülasyonun ürkek kargalarını korkutup uzaklaştıran bir tür mantıksal korkuluk gibi durdu öyle; ama ağır ağır kendi çarmıhında çürümeye başladı. Pozitivistler, sanki hakiki ve ölümcülmüş gibi üzerinde ısrar etmeyi sürdürdü ama sonunda, bir yıldırma manevrası olmanın dışında tüm ilginçliğini yitirdi. Yine de felsefe, bu ölçüt hakikiymişçesine devam etti yoluna.

* (Alm.) Metafiziğin tasfiyesi. (ç.n.)

Britanya'nın *Mind* dergisinde özgür irade üzerine çıkan bir makaleyi çok net anımsıyorum. Yazar sözlerine, aslında, hiç kimse doğrulanabilirlik ölçütünü nasıl onaracağını bilmediği için ölçütün bundan böyle metafiziği yasaklayamayacağını söyleyerek başlıyordı. Öyleyse, bilmek istiyordu, metafizikçiler neredeydi? Ölçütün ölmüş olduğu bir anda zihnimde netlik kazandı; oysa hâlâ canlı ve tehlikeliymiş gibi davranılıyordu. Kimse sokaklara çıkıp kutlama yapmadı ama uzmanlık dergilerinde metafizik yer almaya başladı. Peter Strawson, "betimleyici metafizik" adını verdiği alanda bir inceleme olan *Individuals* [Bireyler] adlı can alıcı kitabını yayımladı. Böylece tüm eski problemler birer birer geri döndü. Filozoflar hâlâ sembolik mantık yapıyormuşçasına bu konularda yazmayı sürdürüyordu: Makaleler sergilenen formüllerle doluydu. Ne ki bunlar çoğu zaman sade bir İngilizce ile yazılabilecek makaleler karşısında felsefi meşruiyetin amblemi gibiydi. 1960'ların başında sanatta da buna benzer bir şey oldu: İnsan istediği kadar yapıtının soyut dışavurumculuğu sarsmasına niyetlensin, boyayı tuale damlatıp akıtmak zorunlu hale gelmişti. Claes Oldenberg'in* dükkânındaki spor ayakkabılar ve kadın çamaşırlarının üzerine kat kat boya damlatılmıştı ki bu hayal edilebileceği gibi yapıtlarının ruhuna uymuyordu. Warhol'un ilk çizgi roman panelleri sanatsal niyetlerinin ciddiyetini lekeler ve akmış boyalar aracılığıyla ilan ediyordu. Sanatın büyüyüp bir tür koruyucu renklenmeyi geride bırakması aşağı yukarı üç yıl aldı. Felsefi düzyazı bugün bile belini doğrultmuş değil; ama bu da, kanımca, gerçek kurumsal baskıların bir işlevi: Unvan adayı, ciddi bir filozof sayılmak için mantık alanında rüştünü ispatlamak zorunda ve unvanını aldıktan sonra salt süsleme niteliğindeki biçimciliklerden vazgeçmesi de formda görünmeme korkusundan ötürü olanaksız.

Felsefede doğrulamacılık sanat teorisindeki modernizm gibiydi: Belirli şeyleri yasaklayıcı, kabul edilebilir sanat pratiklerini kabul edilebilir kanallar ile sınırlayıcı ve eleştiri pratiğinin ne şekilde yapılandırılması gerektiği konusunda tanımlayıcı. Daha önce de önerdiğim gibi, Greenbergcü ilkelere dayanan eleştiri, altmışların ortasından sonuna dek sanat pratiği bu eleştirinin kapsamından çıksa bile hayatta kalmayı sürdürdü. 1978 gibi geç bir tarihte, Douglas Crimp fotoğraf üzerine "Positive/Negative" [Pozitif/Negatif] adlı ilk makalesini yayımladı. 1993 tarihli kitabı *On the Ruins of the Museum*'s Ruins'in [Müzenin Harabeleri Üzerine] önsözünde, makaleyle ilişkili olarak şu itirafta bulunur Crimp: "'Meşru' biçimde modernist olan fotoğraf

* Diğer kaynaklar sanatçının adını Claes Oldenburg olarak veriyor. (ç.n.)

pratiği ile fotoğrafın, bir bütün olarak modernist bir estetik aracı olduğu yolundaki 'gayri meşru' varsayım arasında ayrım yapmak istiyordum hâlâ."[6] Tamı tamına modernist gerekçelerle, tıpkı modernist resmin resim hakkında oluşu gibi Degas'nın belirli fotoğraflarının da "bizatihi fotoğraf" hakkında olduğunu savunuyordu. "Tam da bu 'bizatihi fotoğraf' düşüncesi sonradan bana saçma görünecekti" diye de parantez içinde ekler. Resim, müze ve fotoğraf üzerine düşünceleri birbiriyle bağlantılıdır. Fotoğrafı modernizm bağlamında düşünmek özbilinç taşıyan bir fotoğrafın üretimini, bir müzenin fotoğraf sanatı dolabına dahil edilmeye yazgılı olarak düşünmektir. Fotoğraf tıpkı bir tablo gibi olacak; aynı eleştirel kuramlar her ikisine de ayrıcalık tanıyacaktır. Oysa Benjamin Crimp'i özgürleştirmiş, fotoğrafları mekanik röprodüksiyon bağlamında, dolayısıyla istenebileceği kadar çok sayıda varolma kapasitesine sahip birer nesne olarak düşünmesini sağlamıştır; bu düşünce müze kavramı ile uyumlu olan yapay olarak sınırlanmış baskı düşüncesine aykırıdır. Crimp'in kendi kitabı Louise Fawlor'ın mekanik röprodüksiyon ürünü fotoğraflarıyla resimlenmiştir ve kitaptaki fotoğrafı sanatsal açıdan müzedekinden daha az değerli kılacak olan haksız bir "orijinal" ve "kopya" ayrımı yoktur. Mekanik olarak fotoğraf resmin yerini aldığından; müze, anlamını yitirmiştir. Crimp, biraz düşününce meselenin "The End of Painting"de [Resmin Sonu] tartıştığı gibi fotoğrafa karşı resim sorunu değil, konu her ne olursa olsun modernizme karşı başka bir eleştiri biçimi olduğu sonucuna varabilir; isterseniz, bu yeni biçime Crimp'in eleştirisinin de örnek teşkil ettiği üzere postmodernist diyebilirsiniz. Fotoğrafın ortaya çıkışı, belirli bir tür siyasetin kalesi olarak tahayyül edilmiş müzeye bir saldırı olarak görülmektedir.

Ne var ki modernist eleştiri pratiği, sanat dünyasında altmışların sonunda başlayıp yetmişlere uzanan gelişmelere uygunluğunu yitirmişti. Çoğu eleştirel pratiğin, özellikle de küratör camiası ve eleştiriye gönül indirdikleri zaman sanat tarihi profesörleri tarafından ortaya konan pratiklerin dayanağı olmayı sürdürdü. Müzelerde düzenlenen panellerin, katalog yazılarının, sanat dergisi makalelerinin dili haline geldi. Göz korkutan bir paradigmaydı ve tüm kültür ve zamanların tüm sanatlarını kendi biçimci iskeletine indirgeyerek, benim dile getirdiğim biçimiyle, her bir müzeyi Modern Sanat Müzesi'ne dönüştüren "beğeninin genişlemesi" olgusunun söylemdeki muadiliydi. Üniversite hocasının galeri konuşmalarının ve sanat takdir dersinin olmazsa olmazıydı ve yerini, bütünüyle olmasa da çok büyük ölçüde,

6. Crimp, *On the Museum's Ruins*, 2.

yetmişlerin sonunda Michel Foucault'nun, Jacques Derrida'nın, Jean Baudrillard'm, Jean-François Lyotard'ın, Jacques Lacan'ın ve elbette Fransız feministler Helene Cixous ve Luce Irigaray'ın metinleriyle Fransa'dan ithal edilen postmodern söyleme bıraktı. Crimp'in içselleştirdiği ve her yerde sanat konuşmalarının ortak dili haline gelen söylem budur. Bu da tıpkı modernist söylem gibi her şeye uygulanabiliyordu; böylece, her bir dönemin sanatına ilişkin yapısöküm ve Foucault'nun kullandığı anlamıyla "arkeoloji" tartışmaları için alan doğmuş oluyordu. Modernist söylemden farklı olarak, sanatta bir devrimden doğmamıştı. Ama sanatın sonundan sonraki sanata benzersiz ölçüde uyuyor gibiydi. Modernizmden sapışları sırasında şans eseri yollarına çıkmış olanı açıklar göründüğü için, yeni düşünme biçimlerini kontrol etmeye felsefi anlamda özellikle donanımlı olmasalar bile sanatçılar tarafından da kaçınılmaz olarak benimsendi. Dahası, sanatçı ya da belki yaratıcı kişiliğin her iklimde maruz kaldığı kendine acımanın patolojilerine mükemmelen uyuyordu. Eleştiride, özellikle de Hilton Kramer, Robert Hughes ya da Barbara Rose gibi gazetecilerin sunduğu örneklerde güçlü bir modernizm akıntısı süregelmektedir. Yine de bu kişilerin sesleri ne denli tiz ve etkili olursa olsun, 1980'lerin sanat dünyası, metinlerin o zamana dek doğası gereği berrak sayılmış bir dildeki bulanık çevirileri üzerine temellenen kırık dökük bir Fransızca konuşuyordu: Bu metinlerin kırık dökük bir Fransızca'yla *yazıldığını* belirtmeye değer!

Şimdi, altmışların sonunda ve yetmişler boyunca, sanatçıların modernist ölçütler ile tanımlanmış haliyle sanattan uzaklaşma biçimlerini ele almak istiyorum; bu hareketleriyle modernizmin heybetli anlatısının, yerine koyacak başka bir anlatıları olmasa da sona erdiğini teslim ediyorlardı âdeta. Bu dönemin daha sonraki bölümünde, sanatçılar, modernist sanat eleştirisinin kendi projeleri ile alakasını giderek yitirmesi olarak algıladıkları durumdan geriye kalan boşluğu gerçekten dolduran postmodern metinlerde kendi yaptıkları ile bir alaka sezmeye başladıkları zaman da yeni bir büyük anlatı belirmedi. Gerçekten de artık hiçbir büyük anlatının olmayacağı, özellikle Lyotard'a göre postmodernizmin temalarından biriydi. Yapısökümcü ruh, kuramları hakikat ya da sahteliktense iktidar ve baskı bağlamında görüyordu ve bir kuramın kabulünden kimin fayda sağlamaya eğilimli olduğu ya da kimin baskı altına alındığı, standart soru haline geldiği için, tam da bu sorular son derece doğal bir şekilde modernizmin kendisine doğru genişletiliyordu. Sol eleştirmenler, resim ve heykelin sanat-tarihsel gelişmenin aracı olduğunu varsayan modernizmin,

gerçekte resim ve heykelin koşul olarak gerektirdiği kurumları, yani rakipsiz müzeyi (bir çeşitleme olarak heykel parkı ile birlikte), galeriyi, koleksiyonu, satıcıyı, müzayedeyi, meraklıyı güçlendirmek suretiyle ayrıcalığı güçlendirmek üzere hesaplı bir biçimde tasarlanmış bir kuram olduğu görüşündeydi. Sanatçı, şayet başarıya erişmek istiyorsa, kaçınılmaz olarak bu büyük ölçüde dışlayıcı kurumları güçlendiren yapıtlar üretmekle görevlendiriliyordu. Şirket fonlarıyla sübvanse edilen müzelere gelince, bunlar da statükonun muhafazakâr aktörleri olarak hareket ediyordu. Öyleyse bu bir yandan da "sistemin dışında" çalışan sanatçıların, kendilerini toplumsal değişimin hatta devrimin aktörü olarak görmeleri anlamına geliyordu. Devrimse, artık barikatlara yığılmak, kaldırım taşlarını fırlatmak ve arabaları ters çevirmek olarak değil; yapısökümün baskıcı olduklarını gösterdiği kurumları pas geçmek suretiyle kurumsal statükoyu, çokça yeğlenen bir sözcükle ifade etmek gerekirse, *bozan* biçimde sanat yapmak olarak tahayyül ediliyordu. Resim, söz konusu kurumların güçlendirdiği grubun mükemmel sanat formu olarak ve dolayısıyla, giderek ve kaçınılmaz bir biçimde siyaseten yanlışmış gibi temsil edilir oldu; müzeler de bizzat baskı altında olanlara söyleyecek pek bir şeyi olmayan baskıcı nesnelerin deposu şeklinde damgalanmaya başladı. Özetle, resim dolaylı olarak siyasileştirildi; tuhaf bir biçimde, ereği ne kadar saflaşırsa, resim o kadar siyasi görünüyordu. Topyekûn bembeyaz bir resmin kadınlarla, Afrikalı-Amerikalılarla, geylerle, Latinolarla, Asyalı-Amerikalılarla ve diğer azınlıklarla ne ilgisi vardı? Tümüyle beyaz resim, beyaz eril sanatçının iktidarıyla gösteriş yapar gibiydi! Yakın tarihli sergilerin en siyasi olanına, 1993 Whitney Bienali'ne, yalnızca yedi ressamın dahil edilişi bu tabloya kesinlikle uymaktadır. (1995 Bienalinin yirmi yedi ressama ev sahipliği yapması da siyasi uzlaşıya dair bir şeyler söylemektedir.)

En azından bildiğimiz biçimiyle müze çok da eski bir kurum değildir ve daha sonra Louvre adını alan Museé Napoleon ile hayata başladığında her anlamda siyasidir. Museé Napoleon'un amacı, Napolyon'un fetihlerinden zafer hatırası olarak getirdiği yapıtları sergileyip sıradan insanların eski ayrıcalığın mekânına, yani kralların sarayına girmesine izin vererek, onlara bu tabloların sahipliğiyle artık ülkenin kralı oldukları duygusunu yaşatmaktı; krallık ise kısmen, büyük sanat yapıtlarından oluşan bir koleksiyona sahip olmak bağlamında tanımlanmış oluyordu. Karl Friedrich Schinkel'in Berlin'deki Altes Müzesi, kısmen, Napolyon'un çaldığı yapıtları geri almak, bu yolla Prusya'nın gücünü ve Fransızların yenilgisini ilan etmek ve

Almanlara bir ulusal kimlik duygusu vermek üzere tasarlanmıştı. XIX. yüzyılda Avrupa'nın çoğu büyük müzesi buna paralel misyonlar içeriyordu; bugünün bağımsızlığını yeni kazanmış uluslarının müze inşa edip "kültür varlıkları"nın iade edilmesi konusunda baskı yapmasının gerisindeki itkinin de benzer saiklere dayandığını söylemek, kanımca, haksızlık olmaz. Devletimizin National Endowment for the Arts [Ulusal Sanat Vakfı] ile vücut bulmuş olan korumacılık sorumluluğunu üstüne almakta geç kalışından ve temsilcilerimizin bu vakfın iflas etmesini önlemekten duydukları açık rahatsızlıktan anlaşılabileceği gibi Amerika Birleşik Devletleri, ulusal karakteri özellikle sanat ile asla özdeşleştirmemiştir. Ulusal Galerimiz, Altes Müzesi ile aynı kılavuz değerler altında, bir zafer tapmağı olarak inşa edilmiş olan Londra'nın Ulusal Galerisinin barındırdığı milliyetçi çağrışımların hiçbirini taşımaz.

Amerikan müzesi kendini daima öncelikle eğitim amaçlı ve tabiri caizse spiritüel nitelikte görmüştür: İktidardan çok güzelliğin tapınağı. Bir baskı kurumu olarak müzeye yönelik yapısökümcü saldırının müzeyi daima en yüce bağlamlarda düşünmüş olanlara bu denli barbarca gelişinin nedeni de Amerikan Müzesi'nin bu görece mütevazı rolüdür. Gerçekte ise müzeye hiçbir sağlam, net alternatif henüz tasavvur edilmemiştir. Dahası, resmi yapısökümcü kategorinin altında baskı görenler olarak yer alan çok sayıda sanatçı da bazen müzeden dışlanmayı bir baskı biçimi olarak görmektedir: Bu sanatçıların gündemi müzeyi dağıtmak bir yana pas geçmek dahi değildir. Onlar, giriş izni kazanmak istemektedir. Guerilla Girls'ün bir biçimde paradoksal karakteri bu tavra örnektir. Grup, kullandığı araçlar ve taşıdığı ruh bakımından fazlasıyla radikaldir. Gerçek anlamda işbirliğine dayalıdır; öyle ki üyelerinin adları sıkı sıkıya korunan bir sırdır: Goril maskeleriyle ortaya çıkmak bunun metaforudur. Ve bu üst varlığın ürettiği sanat, kesinlikle bir doğrudan eylem biçimidir: Üyeleri Soho'nun duvarlarını parlak, yakıcı posterlerle doldurmaktadır. Ama bu posterlerdeki mesaj, müzelerde, büyük sergilerde, önemli galerilerde yeterince kadının temsil edilmediğidir. Dolayısıyla, grup sanatsal başarıyı geleneksel, kendi terimlerini kullanarak söyleyelim, beyaz eril bağlamda tasımlamaktadır. Araçları radikal ve yapısökümcüdür; oysa, hedefleri tümüyle muhafazakâr.

Şimdi kendi anlatıma dönmek istiyorum. Bana göre, yapısökümcü açıklama, doğru bile olsa, meselenin can alıcı noktasına, benim çağdaş dönemde sanat tarihinin derin yapısı olarak düşünmek istediğim alana inmiyor. Benim anladığım biçimiyle derin yapı bir tür öncelsiz

çoğulculuktur; ben bunu, tam olarak, araçların açık olarak ayrılması bağlamında anladığım bir tür öncesiz çoğulculuk olarak görüyorum. Bizatihi bu ayrılma ise, aynı zamanda sanatsal saiklerde denk bir ayrılma işlevi gösteriyor ve Vasari ya da Greenberg'ün anlatısının örneklediği türden daha ileri bir gelişimsel, ilerlemeci anlatı olasılığının önünü tıkıyordu. Artık gelişim için yeğlenen bir araç yoktu; bana öyle geliyor ki bunun nedeni resmin gidebildiği kadar gitmiş olduğuna ve bir anlamda, sanatın felsefi doğasının nihayet anlaşıldığına dair sarih bir histi. Böylece sanatçılar kendi farklı yollarına gitmekte özgürleştirilmişti. Jenny Holzer, her zamanki acı alaycılığıyla, Rhodes Island Tasarım Okulu'ndayken, üretmekte olduğu "üçüncü kuşak çizgi tabloları"ndan, bu işte gayet iyi olsa da mutsuzluk duyduğunu ve tablolarına saptanabilir bir içerik katmak istediğini söylemişti. Robert Colescott, içinde resmin tümüyle beyaz resme vardığı modernist anlatıyı kabul etmiş ama bunun Robert Ryman tarafından yapıldığını ve o öykünün sona erdiğini ve kendisini içinde modernizme yer olmayan bir program üstlenmekte, yani Colescott'un deyişiyle "siyahları sanat tarihine sokmakta" özgür bıraktığını fark etmişti. Tarihsel-sonrası sanatçının gerçek kahramanının, pek çok kişiye göre bir ihanet sayılsa da kimilerine sarhoş edici gelen bir siyasi karikatür formuna dalmak için güzel, parıltılı soyutlamalarını terk eden Phillip Guston olduğu kanaatindeyim. Dahası, bu anlatıyı okumanın bir yolu da şudur: Kendi himayesi altında olsa olsa çok ufak ilerleme artışlarına izin veren bir anlatının kehanetleri altında çalışmak, bir anda sanatçılara önemli gelmemeye başlamıştı. Hegel'in sanatın sonuna dair güçlü ifadesini anımsayalım. "Tüm bu ilişkilerinde sanat, en yüksek belirlenimi yönünden bizim için geçmişte bir şeydir ve öyle kalır" demenin de ötesinde, "Sanat bizim için gerçek hakikati ve yaşamı yitirmiş ve gerçeklikte eski zorunluluğunu sürdürmek yerine *fikirlerimize* aktarılmıştır." Artık sanatın bizi ister özgönderimsel ve örnek bir roldeki sanat ister edimsel felsefe biçiminde olsun, özellikle de kendi doğasına dair "entelektüel tefekküre" davet ettiğini söyler Hegel ve haklıdır. Altmış sonlarının ve yetmişlerin sanatçıları bu noktaya erişmiş olunduğu için geri dönme zamanının geldiğine inanıyorlardı, eskimiş tarzlara değil tam da "gerçek hakikat ve yaşam"a. Böylece karikatür Colescott için erişilebilir bir araç, yüksek grafik ile şiirin bir melezi de Jenny Holzer için bir dil haline geldi; Cindy Sherman da "çalışan" fotoğrafta XX. yüzyılın sonunda Amerika'da kadın olmanın anlamına dair en derin soruları gündeme getirmekte bir dayanak noktası olma bağlamında film "still"leri kadar zengin bir dizi çağrışım buldu. Bunların hiçbi-



Cindy Sherman, İsimsiz Film *Still*'i (1978). Sanatçının ve New York, Metro Pictures'ın izniyle yayımlanmıştır.

rinin yapısökümcü açıklamayla bir ilgisi yoktur. Daha çok, sanatın sonunu imleyen yapısal çoğulculukla ilgisi vardır: Birbirine yakınlaşmayan sanatsal konuşmaların Babil'i.

Benim sona dair kendi kavrayışım ise Greenbergcü anlatının bitişine ve sanatın anlatı sonrası olarak adlandırılabilecek bir döneme girdiğine ilişkin kanıtın, sanatsal faaliyetlerde tüm bir sektöre yayılmış kayda değer ayrıklıktan geldiğini öneriyor. Bu ayrıklık resmi de kapsayabilecek olan sanat yapıtlarında içselleştirildi. Crimp, tablolarının "fotoğraf ile kirletilmesine" izin veren ressamların yapıtlarında "resmin" ölümü"nün kanıtını görürken, ben sanat tarihinin aracı olarak saf resmin dışlayıcılığının sonunu görüyorum. Ryman'ın yapıtı ise, onu resmin sancak çavuşu rolünü koruyan modernist anlatının son evresi biçiminde mi, yoksa akranlarının diğer resim türleri değil de performanslar, enstalasyonlar ve elbette fotoğraflar, yer çalışmaları, havalimanları, "fiberworks", her çizgi ve türden kavramsal yapılar olduğu anlatı sonrası çağda resmin bürünmeye başladığı biçimlerden

biri olarak mı gördüğümüze bağlı olarak bambaşka anlamlar yüklenir. Anlatı sonrası çağ, bitmez tükenmez sanatsal seçeneklerden oluşan bir mönü sunuyor ve sanatçının bunlar arasından istediği kadar çoğunu seçmesini hiçbir şekilde engellemiyor.

Bu konuksever ve esnek ayrıklık bünyesinde, elbette ki resme ve hatta soyut ya da monokrom resme de yer var. Yapısökümün belli belirsiz felaketi çağrıştıran tonlamasıyla resmin öldüğünü söylemek, modernizme karşı koymaktan çok onun ilerlemeci ve gelişmeci anlatısını kabul etmek ve gerçekte, anlatının sona ermiş olmasından ötürü resmin de olabileceği bir şey kalmadığını söylemektir; sanki resim anlatının çerçevesine girmeseydi varolamayacakmış gibi. Oysa Phillip Guston'ın gösterdiği gibi, modernizmden özgürleştirilmiş resim, hizmet edeceği ne kadar çok amaç tahayyül edilebiliyorsa o kadar çok işleve sahip olabilir ve o kadar farklı tarzlarda; ilgilenenler için, buna sırf güzel nesnelerin yapımı ve sözgelimi Robert Ryman'ın tarzında, maddeci estetiğin seyreltilmiş temalarını ortaya seren nesneler de dahildir.

Modernizm anlatısında soyutlama, bir süreç olarak düşünülen tarihin anlamıydı: Bir gereklilikti. Tarih sonrası sanatta ise ancak bir olasılık, insanın canı isterse yapabileceği bir şey. Dolayısıyla, soyut resimleri, hatta çizgi tablolarını bile, en derin ahlâki ve kişisel anlamlarla doldurmak mümkün, hele de Sean Scully söz konusuysa. Dahası, soyutçu olup da sanat tarihinin uzak anlarına, örneğin barok ve Maniyerist resme içsel göndermeler ve anıştırmalar yapmak da mümkün, hele de David Reed söz konusuysa. Dahası, Reed gerçekçi olmamasına karşın yanılsamaya dayanan bir alanı, Scully de heykeltıraş olmamasına karşın gerçek alanı kullanabiliyor. Önsözde tartışmaya açtığım gibi, geçenlerde izleyicilerinin yapıtlarıyla kuracağını ümit ettiği ilişkiyi anlaşılır kılmak için enstalasyon formatını da kullandı Reed. Bu sanatçıların ikisi de estetik saflığı alaka teşkil eden bir ideal olarak görmüyor. Estetik saflık; yüzey ve şekli ele alış biçimi kendisini biraz da oyuncullukla neomodernist olarak adlandırmamıza neredeyse yetecek Robert Mangold için alaka teşkil eden bir ideal olabilir. Ama onun da yapıtlarında öyle bir zekâ kıvraklığı vardır, geometri öyle bir bozulur ki Mangold'un saflık peşindeki formlarının başına gelen aksilikler, kendi seyreltilmiş olasılıklar repertuarları içerisinde, aynı anda hem trajik hem komik bir şey inşa eder. Çevresi kendisiyle kusursuzca buluşmayacak biçimde çizilmiş bir çember, çember oluşun olanak tanıdığı ölçüde trajik bir başarısızlıktır; ama kafamızdaki palyaço konumu için her zamanki adaylarımız ara-

sında yer almayan çemberden beklenebileceği ölçüde de komiktir. Bu harikulade ressamların Greenberg'ün Olitski'den beklediği gibi "bizi kurtarmasını" beklemiyorum; ama bu kıyaslanabilir nitelikte bir yargı değil. Greenberg'ün içinde bulunduğumuzu varsaydığı ve tarihsel bir kurtarmanın arandığı kötü durumda olmadığımız gerçeğinin sonucu.

Çoğulcu bir sanat dünyası çoğulcu bir sanat eleştirisi gerektiriyor. Bunun anlamı, bana göre, dışlayıcı bir tarihsel anlatıya bağımlı olmayan ve her bir yapıtı kendi çerçevesinde, nedenleri, anlamları, göndermeleri ve bunların maddesel olarak nasıl somutlaştırılıp ne şekilde anlaşılması gerektiği çerçevesinde ele alan bir eleştiridir. Şimdi, kendi düşüncemdeki ilginç bir başarısızlığın fonu üzerinde, aklı en az kurcalayan haliyle bile sanatın eleştirel çerçevede düşünülmesi gerektiğini göstermeye çalışacağım. Zamanımızda resmin ölümü olarak yanlış yorumlanmış monokrom resmi ele alacağım. Bunun ardından, siyasi anlamda aforoz edilmiş bir kurum olarak müzeye geri döneceğim.



Barbara Westman, *The Monochrom Show* [Monokrom Sergisi] (1995). Sanatçının izniyle yayımlanmıştır.

IX
MONOKROM SANATIN TARİH MÜZESİ

1993'ün sonunda, Modern Sanat Müzesi'nde Robert Ryman'ın yapıtları konulu bir panel ve bu panelle birlikte, büyük ölçüde bembeyaz karelerin bu eşsiz kararlılıktaki ressamının retrospektif sergisi düzenlendi. Serginin küratörlüğünü ve panelin kolaylaştırıcılığını üstlenen Robert Storr, ikincisine "Soyut Resim: Son mu Başlangıç mı?" başlığını vermişti. Storr'un çıkış noktası tam da kitabımın önceki bölümünü düzenlerken esas aldığım duruş ve aslına bakılırsa ele aldığım sözlerin ta kendisiydi: Douglas Crimp'in resmin ölümüne ve arketipik beyaz kareleriyle Ryman'ın yapıtları gibi yapıtların, resmin iç tükenişinin kanıtı olabileceğine ilişkin düşüncesi. Oysa, resmin tükenişi tezi hiçbir zaman kanıt istememişti; zira kişi resmin ölümünü ilan etmek için daima gerekçe bulabilirdi. Alice Neel sağlam bir figür res-

samıydı, yapıtları yorum ve duygu doluydu; buna rağmen her ikisi de "radikallerden" olan Philip Rahv ile Rahv'ın arkadaşı Lionel Phelps'in 1933 yılında stüdyosuna gelip, "Şövale resmi bitti" ve "Niye tek bir kişi boyayalım ki?" deyişini anımsıyor Neel. Sonrasında şöyle devam ediyor: "Ben de şöyle dedim: 'Onun mikrokozmos olduğunu, bir artı birin kalabalık ettiğini bilmiyor musunuz?' Yine de şunu söylediler: 'Siqueros*, Duco boya ile duvarları boyuyor.' Ben de şöyle dedim: 'Biz oraya gelmedik, duvarlardaki Duco boyaya.' "[1] Monokrom resim, hatta beyaz ya da en azından beyaz üzerine beyaz resim 1933 yılında yok değildi; buna karşın elbette pek az biliniyor ve en iyi haliyle bir şaka olduğu düşünülüyordu. Ama sol cenah, Neel gibi anlatımcı bir sanatçı söz konusu olduğunda dahi, sırf sanatçının Duco değil yağlıboya, duvar değil tual kullanmasından ve kitleleri değil bireyleri resmetmesinden ötürü bile olsa resmin sonunu ilan etmeye yeterli gerekçeler buluyordu. Bizatihi resim nasıl görünürse görünsün, zaman zaman birileri çıkıp resmin ölümünü bildiriyor. Örneğin, Petronius'un *Satyricon*'u, anlatıcının çağının dekadansından yakındığı bir pasaj içerir. Onun çağında, "güzel sanatlar ölmüş ve resim [sanatı]... geride kendisinden en ufak bir iz bırakmamıştı." Bunun suçunu para sevdasına yükler anlatıcı. Buradan şu iddiayı çıkarıyorum: Resim sanatı salt kendi iyiliği için geliştirilmiş ama artık durum değişmiştir. Dahası, "pecuniae"** peşinden koşmak tekniğin gelişimini boğmuş, sanatçılar da herhangi bir değer içeren resimlerin "nasıl yapılacağını unutmuştu": "Tüm tanrıların ve tüm insanların bir külçe altını o çılgın Yunanların, Apeles'in ve Phidias'ın tüm yaptıklarından daha güzel bulduğu bir dönemde, resmin dekadansında şaşacak bir şey yoktur."[2] Tarih, milattan sonra ikinci yüzyıl!

Sanatın sonuna ilişkin iddiamın, resmin sonuna ilişkin iddialardan kesin biçimde ayrılması gerekiyor. Gerçekte, sanatın sonunun ardından resim son derece canlı olagelmiştir; kaldı ki sanatın kendi maddi temelleri üzerinde bir kimlik edinmek için ilerlemeci bir çaba gösterdiği ve beyaz monokrom karenin de buna bağlı olarak renk azaltımı, kendi biçimi dışındaki biçimlerin atılması ve tek bir kusursuz kare şekli dışında tüm şekillerin çıkarılması bağlamında takdir edilebilir hale geldiği modernist anlatıya -Crimp'in bariz biçimde yaptığı gibi-

---

* David Alfaro Siqueiros kastediliyor. (1896-1974) Meksikalı toplumcu gerçekçi duvar ressamı. (y.h.n.)

1. Patricia Hills, *Alice Neel* (New York: Abrams, 1983), 53.

** (Lat.) Pecuniae: Para, zenginlik. (ç.n.)

2. Petronius, *The Satyricon*, Çev. William Arrowsmith (New York: New American Library), s. 205.

bağlı olmak dışında hiçbir durumda, monokrom tuallere dayanarak resmin öldüğünü hiçbir koşulda ilan etmezdim. Söz konusu anlatıda, beyaz kare hattın sonunu belirtiyormuş, resme de gidecek hiçbir yer ve yapacak hiçbir şey kalmıyormuş gibi görünüyordu. Her koşulda Storr, Ryman'ın kendi görüşünü Crimp'in ve çok sayıda diğer gelişkin kuramcının görüşlerinin karşısına yerleştirerek panelin çerçevesini belirledi: "Onun baktığı yerden, genel olarak resim ve özel olarak da soyutlama ya da gerçekçilik olarak adlandırmayı tercih ettiği şey, yaşamsal ve görece yeni biçimlerdir." Panelin başlığındaki soru da bu yüzden sorulmaktadır: Son mu, başlangıç mı?

Neredeyse aynı cepheleşmenin, ciddi monokrom resmin yüzyılımızda ilk ortaya çıkışında da yaşanmış görünmesi çok şaşırtıcıdır. Maleviç'in *Black Square* [Siyah Kare] adlı yapıtı ilk olarak 1915 aralığından 1916 ocağına dek Petrograd'ın* muhteşem 0-10 sergisinde, Rus ikonalarının geleneksel pozisyonundaki gibi tavana yakın bir yerde ve odanın iki duvarının kesiştiği noktada asılı halde sergilendiğinde, ölüm çağrışımı kimi eleştirmenler için karşı konulamaz boyuttaydı. Hatta biri şöyle yazmıştı: "Resim Sanatı'nın cesedi, tabiatın bu makyajlı sanatı, tabutuna yerleştirilmiş ve Siyah Kare'yle de tabutu mühürlenmiştir."[3] Bir başka yazar ise *Siyah Kare* için "boşluğun, karanlığın, hiçliğin kültü" tespitinde bulunuyordu. Maleviç, yeterince doğal bir biçimde, *Siyah Kare*'yi bir başlangıç olarak görüyordu: "Yeni şeylerin coşkusu, yeni bir sanat, çiçek açan yeni keşfedilmiş alanlar." *Siyah Kare*'nin kendisinin, yepyeni bir silsilenin ilk yapıtı olduğunu söylemiyordu kuşkusuz. Onu gerçek anlamda bir silme, geçmişin sanatını silip yok etmenin, dolayısıyla da sanat anlatısında bir kopuşun simgesi sayıyordu. Bir noktada, *Siyah Kare*'yi İncil'deki tufan ile kıyaslar. Bu tür bir kopuş, tarihinin erken döneminde avangardın başına doğal bir biçimde gelmişti ve Amerikan Devrimi'nin bayrağını uygunlaştırıp logosu olarak kullanan Armory Show'un retoriğinin de bir parçasıydı. Dolayısıyla *Siyah Kare* en azından Maleviç için resmin sonu olmasa bile gerçek anlamda bir sondu: Süprematizmin ve fethedilecek yeni dünyaların yolunu açıyordu.

Storr'un, Ryman'ın beyaz karelerinde bu karelerin ait olduğu yeni bir tarihin başlangıcını görmesi, sanat dünyasının XX. yüzyılın sonundaki içedönüklüğüne özgüdür. Kanımca, bu geçmişin sanatından kopup özgürleşmeye ihtiyacımız olduğunu önermek için epey geç bir

* St. Petersburg'un Birinci Dünya Savaşı dönemindeki adıdır. (ç.n.)

3. Larissa A. Zhadova, *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930* (Londra: Thames and Hudson, 1982), s. 43.

tarihti: 1993 yılına gelindiğinde avangard tıpkı Dickens'ın *A Christmas Carol*'ındaki [Bir Noel Hikâyesi] Marley gibi, bir zamanların devrimci simgelerinden upuzun bir zincir taşıyordu. Son kertede, Storr bilmek istiyordu: "Ryman'ın yapıtı sınanmamış resimsel olasılıklar bağlamında ne söylemektedir?" Kanımca soru şu anlama gelecek biçimde de yorumlanabilir: "Görece yeni olan soyut sanat için, yanılsamacı sanatın anlatısının son kertede olduğu kadar zengin bir anlatı tasavvur edebilir miyiz?" Giotto'nun döneminde, bırakın XIX. yüzyıl sonu Fransız akademik resminin yanılsamada gösterdiği başarıları, resmin katettiği ve Raffaello ile Leonardo'da doruğuna ulaşan ilerleme türünden bir şeyi bile hiç kimse hayal edemezdi kuşkusuz. İşte Ryman'ın duruşu da soyut sanatın tarihinde, kabaca Giotto'nun çağdaşlarınınkine benzer bir konumda bulunduğumuzu ima ediyor. Soyut sanatın, ilerlemeci ve gelişimsel bir sanat tarihinin içsel güdülerini edineceğini gerçekten hayal edebilir miyiz? Sözgelimi, üç yüzyıl sonra işleri Ryman'ınkilerin yanında Raffaello'nun işlerinin Giotto'nunkilerin yanında durduğu gibi duran bir sanatçı göreceğimizi düşünmek mümkün mü? Bu, hayal gücümüz açısından ürkütücü bir sınavdır; ama Ryman'ın işlerini ne kadar takdir edersek edelim, bunların en azından Vasari'nin muazzam anlatısında Giotto'nun bir başlangıç oluşu ile aynı anlamda bir başlangıç olduğunu düşünmek kolay değildir. Dolayısıyla başlangıç ve son sözcüklerinin ikisi de tastamam uygun görünmüyor. Bunun bir son olduğu düşüncesi, modernist anlatıyı kabul etmediğimiz sürece uygun değildir; başlangıç olduğu düşüncesi ise, ancak, "sanatın sonu" kuramının, doğruluğunu sorgulamayı amaçladığı bir diğer anlatı karşısında uygundur. Hiç kuşkusuz, Maleviç'inkinin ruhunda bir başlangıç olabilir: Boş bir sayfanın, bir *tabula rasa*'nın ilk üyesi olma anlamında değil; soyut sanatın, modernist anlatının eksiltmeci ve dışlayıcı zorunlulukları ile karşı karşıya kalmadan var olacağı bir geleceğin simgesi olarak. Bir bakıma, açık bir geleceğin bayrağı olabilir. Ya son ya da başlangıçtır mantığının kör noktasından sıyrılıp, beyaz kareye ya bir başlangıç ya da bir sonmuşçasına değil; *Siyah Kare*'nin cisimleştirdiğine benzer bir anlamı cisimleştiriyormuş gibi yaklaşmanın bir yolu budur. Ama bu durumda, her iki okuma da bu tür sanat üzerine düşünüldüğünde doğal olarak akla gelen boşluk önermesini reddetmelidir. Monokrom kare, yoğun bir anlam içermektedir. Ya da onun boşluğu, biçimsel bir hakikatten çok bir metafordur: Tufandan geriye kalan boşluk, boş sayfanın boşluğu.

Sanat eleştirisi perspektifinden bakıldığında, *tabula rasa* okumasının Ryman'ın işlerine gerçekten uygun olduğundan o kadar emin

değilim; ne de olsa bu yapıtlar, Maleviç'in başlattığı, onun ardından giden Robert Rauschenberg'ün Black Mountain College'da yaptığı ve John Cage üzerinde büyük bir etki bırakmalarından ötürü avangard duyarlılığa sıçrayan beyaz tablolar silsilesinde görece yakın bir tarihte ortaya çıkmış bulunuyor. Yaşamını caz müzisyeni olarak sürdürmeye niyetlenen Ryman, belirli bir noktada resme sırf nasıl bir şey olduğunu görmek için başlamış.[4] İlk tablolarının monokromatik olmakla birlikte beyaz değil de ne gariptir, turuncu ve yeşil olması; yani saflığın metaforu sayılan beyazın sadeliği düşünüldüğünde Ryman'ın kullanmasını bekleyeceğimiz ana renklerden bile olmaması hem ilginç hem aydınlatıcıdır. De Stijl akımı kendine yalnızca üç renk (kırmızı, sarı, mavi) ve üç de "renk olmayan" [non-colour] (beyaz, gri, siyah) kullanma izni veriyordu. Bunların belirli bir metafizik tınısı vardır: Renkler ana renklerdir, renk olmayanlar ise renk konisinin merkezinden geçen eksenin son ve orta noktalarını tanımlar. Ama bu yönelimdeki birinin gözünde turuncu ve yeşil altı üstü ikincil tonlardır ve bir safçıda, çapraz çizgilerin, onları bolca kullanmasından ötürü van Doesberg'i küçümseyen Mondrian'da uyandırdığı şüpheyi uyandırırlar. Bu yüzden, Ryman'ın beyaza dönüşünün sebepleri ne olursa olsun, bunların turuncu ve yeşil kullanma sebepleriyle aynı olduğu, hiçbir metafizik kozmolojik ima içermediği söylenebilir. Jennifer Bartlett 1960'larda noktalardan oluşan tablolarını yaparken, bunları kartezyen bir gridin üzerindeki noktalar gibi düzenliyor, sadece siyah ve beyazı (Duco tonları!) ve bir de maket boyamakta kullanılan Testors Enamel boyaların minik şişelerinden çıkan haliyle ana renkleri kullanıyordu. Ama daha sonraları, kendisi hakkında bir kitap yazan Calvin Tomkins'e açılıp "sırf ana renkleri kullanmak beni hep huzursuz etti. Yeşile ihtiyaç duyuyordum! Turuncu veya eflatuna gerek duymuyordum ama yeşile gerçekten ihtiyacım vardı" demişti.[5] İhtiyaçlara doğru bu sapma, ana renklerin neoplatonik tınılarıyla koninin ekseninin geometrik tınılarını anında olumsuzlar; itki ve öznel eğilimler ile karşı karşıya olduğumuzu bize gösterir. Kanımca, Ryman örneğinde yeşil ve turuncu kullanımı, beyaz karelerin ebediyetin beyaz parıltısı* ile bir ilgisi olabileceği imasını ilkten dışlamış oluyor. Ama bu, Ryman'ın yapıtlarında beyaz, ilerlemeci bir gelişme değil kişiliğin bir ifşası demektir. Onun beyaz tabloları, sözgelimi Maleviç'inkilerden çok farklı bir gerekçe

4. Robert Storr, *Robert Ryman* (New York: Museum of Modern Art, 1993), s. 12.
5. Calvin Tomkins, *Jennifer Bartlett* (New York: Abbevile Press, 1985), 15.
* Danto burada romantik şair Shelley'ye atıfta bulunuyor. (ç.n.)

ve çok farklı bir anlam barındıracaktır; dahası bu anlam, *tabula rasa* metaforunun önerdiğinden bir şekilde daha az tumturaklı olacaktır. Bu anlamı keşfetmek için, Ryman'ın kendi düşünce ve güdülerine yakından bakmak zorunda kalırız. Tabloların beyaz ve kare oluşu bize pek bir şey söylemez: Monokrom tablolar kendilerine dair yorumları eksik tanımlı hale getirir. Ama belki de resim söz konusu olduğunda bu daima doğru bir saptamadır ve hoşumuza gitsin gitmesin, eleştirinin resim sanatı dahilinde edebiyatta özellikle sahip olmadığı bir rol oynamasına neden olan da budur. Hoş, edebiyat kuramındaki yakın zamanlı eğilimler de metinlere âdeta tablo muamelesi yapıyor, o kadar ki insan, resim örneğinde görme becerisi tek başına ne kadar az işe yarayacaksa edebiyat örneğinde de tek başına okuma becerisinin o kadar az işe yarayacağı duygusuna kapılıyor!

Şimdi monokrom resmi ve onun üzerinden "resmin ölümü" sorusunu ele almak istiyorum ama doğrudan değil. Başlangıçlar ve sonlar hakkında yargıda bulunmanın son kertede felsefi nitelikteki güçlüğünü belirtecek olan savım için bir tür matris tasarlamak istiyorum. Salt görünüşte konuşulacak pek az şey önermesinden ötürü, monokrom bu tartışmayı yürütmek için iyi bir yoldur. 1992 yılında monokrom resim üzerine bir konferans vermek üzere Moore College of Art and Design'a davet edildim. Konferansın düzenlenme nedeni Philadelphialı monokrom ressamları konuk eden bir sergiydi, girişken küratör Richard Torcia onlardan yirmi üç tane bulmuştu ve hepsi de bu görünüşte talihli kipte kendilerine son derece tatmin edici geldiği besbelli bir biçimde iş üretiyorlardı. Resmin ölümünü duymamışlar mıydı? Sanat dünyası, bu tür haberlerin tez duyulduğu bir yerdir. Bu ressamlar monokrom resimlerle daima söylenecek bir şeyler daha olduğunu hissediyorlardı ve bu konuda, göstermek istediğim gibi, haklıydılar. Yalnız, görüşlerimi bir zamanlar gözümde büyük ümitler vaat eden ama yorumlarımın doğru olduğunu düşünmek için yalnız gerekçeler sunan bir düzeneğe oturtmama izin verin. Bu düzenek, 1964 yılında, bugüne dek belki de en etkili olan metnim "The Art World"de[6] [Sanat Dünyası] ortaya sürdüğümde verdiğim adıyla, *üslup matrisi*. İlk etapta ve temkinli bir tavırla, Ryman ile arasında bir üniversite hocasının diliyle söylemek gerekirse, bir "akrabalık" bulunduğunu varsayabileceğimiz bir sanatçının üslupsal özniteliklerini saptamakla işe başlayalım: Piero della Francesca.

6. Arthur C.Danto, "The Art World", *The Journal of Philosophy* 61, no.19 (1964), 580-81.

Piero'nun geometriye duyduğu ilgi ve perspektif üzerine, *De Prospectiva pingendi* [Resimde Perspektif Üzerine] adlı ünlü bir inceleme yazdığı gerçeği merkeze alınır ve Ryman'daki beyaz kare prototipi, aksi sabit olduğu halde, Platonculuğun eğilimlerinin bir tezahürü olarak görülürse akrabalık iddiası da güçlendirilebilir. Gerçekte, bir cazcı olan Ryman ile John Ashbury arasında, zaman zaman estetik anlayışlarında epey katı olabilen Reinhardt, Maleviç ya da Mondrian ile olduğundan daha bariz bir akrabalık vardır. Ama benim bir amacım da bir üslubun niteliklerini gözün ilk anda gördükleri üzerine temellendirmenin tehlikesini göstermek, özellikle de optik verilerden çok daha fazlasına ihtiyaç duyduğumuz monokrom resimde.

Aklımdan geçen nitelendirmenin kaynağı, bir kâhin gibi konuşan estet Adrian Stokes'un "Art and Science"[7] [Sanat ve Bilim] adlı makalesi ve bu nitelendirmeyi Stokes'un yalnızca görsel sanatlarda ve ardından da biçim kavramının ancak görsel sanat ile birleşmiş mimari anlamında bulunduğunu iddia ettiği üslubu örnekleyen binbir ayrıntıyla "mekanik" diyerek, mütevazı bir biçimde, reddettiği katalogdan ayrı tutmak güçtür: Sonradan akla gelen düşünceleri çürütecek denli belirgin ve dolayımsız bir estetik iletişim. Kanımca, Stokes'un *quattrocento** biçiminde söz ettiği nitelik bu ve "entelekt ile duygunun bir ispatı". Bu niteliğin Cézanne'da bulunduğunu tartışıyor ("Cézanne için *réaliser*** budur.) . Ama tek başına resimden söz etmek gerekirse "Rönesans sonrası sanatta da Vermeer, Chardin ve elbette Cézanne tarafından 'cilalanmış' haliyle sürüyordu." (Stokes bu niteliğin "ayrıca çizimde, heykelde ve özellikle de mimaride" de bulunduğunda ısrar ediyor.) Şair ve eleştirmen Bill Berkson, *Art in America* dergisinde Piero üzerine yazdığı yazıda listeyi uzatmaya girişiyor:

> Cézanne'dan sonra, Piero'nun şöhreti arttıkça torunları da genellikle Morandi gibi "küçük ustalar" ve Balthus gibi tuhaf şekilde araya giren sanatçılar oldu. Piero'nun mirası, çeşitli neo-klasisizmlerin modernist karşıtı beğenisine de uygun düşüyordu. (Amerika'da 1980'lardan başlayarak Puvis de Chavannes'ın Beaux Arts duvar resmi geleneği için merkezi bir konuma geldi.)... Ardından, tıpkı Longhi gibi, arkaik sanatın yanı sıra modern soyutlamada ve daha yakın zamanlı uygulayıcılar bağlamında Alex Katz ve Sol Lewitt gibi birbirinden büyük farklılıklar gösteren kimi çağcıllarda, paralellere ve tamamlayıcı nitelikte öğelere uzanmak mümkündür.[8]

7. Adrian Stokes, *Art and Science: A Study of Alberti, Piero della Francesca, and Giorgione* (New York: Book Collectors Society, 1949), s. 112.

* İtalyan sanat ve edebiyatında XV. yüzyılı kapsayan dönem. (ç.n.)

** (Fr.) Gerçek kılan. (ç.n.)

8. Bill Berkson, "What Piero Knew", *Art in America*, 81. no.12 (December 1993), s. 117.

Burada "etki"den söz etmediğimize dikkat çekmek isterim. "Sonraki ressamlardan yalnızca Cézanne Piero'yu tıpkıbasımlarına kadar bilebilirdi" diye yazar Berkson; "sonraki" ile Stokes'un örnek verdiği Vermeer ile Chardin'i kastetmektedir. Sanat tarihçileri akrabalık sınıflarına etki zincirlerinden yoksun kaldıkları zamanlarda başvurur ama Stokes'un açık biçimde tanımlamaya çalıştığı nitelik hakkında yeterince fikir edindiğimizi ve başkalarında bu niteliği tanımaya yetecek kadar örnek gördüğümüzü düşünüyorum.

Şimdi, filozofların tarzını izleyerek, Q niteliğini belirteceğim. Benim amaçlarım açısından, bu nitelik bana göründüğü kadar kolaylıkla tanınabildiği sürece, kolaylıkla tanımlanabiliyor olması özellikle önemli değil. Stokes'un da örneğin örtük ve çıkarsama yoluyla aktarılanın aksine "belirgin ve dolaysız" derken bunu kastettiğini varsayıyorum. Estetik niteliklerin büyük bir kısmı, belki de tümü bu türdendir. Frank Sibley'in hakkıyla ünlü olmuş "Aesthetic Concepts" [Estetik Kavramları] adlı makalesinde yıllar önce yazdığı gibi *koşula-dayalı*[9] değillerdir. Sibley, estetik esasların gerekli ve yeterli koşullarının ne ilkede ne en basit haliyle öyle kolayca belirtilemeyeceğini kastediyordu. Dolayısıyla, söz konusu esaslar hem karmaşık hem tanımlanamaz görünür, ki bu da bir şekilde bir paradokstur; zira karmaşıklıkları ilkede tanımlarının bulunmasını gerektirir. Tanım bağlamında durum her ne olursa olsun, şu gerçekle avunabiliriz: Piero, Chardin, Vermeer ve olgun Cezéanne ile tanışıklık geliştirdiğimiz anda, sınır çizgisinde doğal olarak kimi sorunlar yaşasak da hepimiz Q yapıtları ~ Q yapıtlardan ayırabiliriz.* Q bir barok tablo tasavvur etmek kolay değildir, herhangi birinin de Kooning ya da Pollock'u N bulacağını varsaymak güçtür. Sandraedem hiç şüphesiz böyle nitelendirilebilir ama Rembrandt büyük olasılıkla nitelendirilemez. Modigliani konusunda ise tereddüde düşebiliriz. En sevdiğim fantezilerimden biri güvercinleri Piero, Chardin ve Vermeer slaytları ile eğittikten sonra bir dizi slayta maruz bırakmak ve Q'yu ~Q'dan doğru biçimde ayırt edebildiklerinde ödüllendirmek. Piero'nun N olduğu için büyük olduğuna ilişkin bir sav savunulabilecek bile olsa, Q'luğun iyilik veya büyüklük ile hiçbir ilgisi olmadığı açıktır. *Önemli* olan olumsuz üslupsal niteliklerin estetik anlamda olumlu olduğu ve tıpkı Wöfflin'in *malerisch*, yani resimsiyi çizgiselden ayırması gibi, netliğimizden bir parça bir şeyler yitirmek pahasına bunlara olumlu isimler verebilecek oluşumuzdur.

9. Frank Sibley, "Aesthetic Concepts" *Philosophical Review* (1949), 421-50.

* Burada Danto, matematiksel mantığın bir önerme (Q) ve o önermenin olumsuzunu ifade eden değilini (~ Q) kullanarak bir akıl yürütme yapmaktadır.

Bunun bedeli, Ryman'ın belirli tuallerinin örneklediği gibi, bir yapıta *malerisch* ya da çizgisel demenin eşit derecede olanaksız olduğu durumların varlığıdır. Ama Q değilse ~Q'dur demek bir mantık meselesidir. Bunun dışında bir bedel daha vardır. Olumsuz üslupsal nitelikler ile basit matrisler oluşturabiliriz; oysa "açık" ve "kapalı" ya da "geometrik" ve "biyomorfik" gibi "karşıtlar" kullandığımızda, bu olasılığı yitiririz.

Bir örnek ile açıklamama izin verin. Stokes'un ortaya attığı ve N demeyi sürdüreceğim oldukça karmaşık üslupsal kavramı ve ardından da Wöfflin'in *malerisch* biçiminde adlandırdığı ve neticede sözcük "resimsi" anlamına geldiğinden R diyeceğim üslup esasını bir kez daha ele alalım. Bu terimler ve olumsuzlamalarıyla, varolan tüm tabloların özniteliklerini kabaca da olsa tespit edebiliriz: Her bir tablo hem R ve Q hem R ve ~Q, ~R ve Q ve son olarak da ~R ve ~Q olabilir. Cézanne *quattrocento* ve resimsidir; Monet resimsidir ama *quattrocento* değildir, Piero *quattrocento* değildir ama paradigmatik olarak *quattrocento*dur ve (diyelim ki) Ryman'ın seksenlerin sonuda ait bir beyaz karesi de ne *quattrocento* ne resimsidir. Bu örnekler üzerinde tartışabileceğimizi itiraf ediyorum ama izninizle bundan sakınalım: Üslup terimlerinde bu sorun daima mevcuttur. Meselenin özü, stil terimleri ekledikçe daha geniş matrisler elde edişimizdir: *n* sayıda terimimiz varsa, 2^n satırlık bir matrisimiz olur. Dolayısıyla, üç terimle sekiz sıralık, dört terimle on altı sıralık bir matris elde ederiz ve bu böyle gider. Giderek kullanışsız hale geldiği açıktır ama meselenin özü matris ne denli geniş olursa olsun her bir resmin bir yerde konumlandırılabilecek oluşudur ve elimizdeki terimler ne kadar artarsa her bir yapıtın özniteliklerini de o kadar kesinlik ile saptayabiliriz. Gerçekte her bir üslup terimi, akrabalık sınıfı olarak adlandırabileceğimiz şeyi tanımlar; yine de akrabalıktan tüm kastımız, üslup matrisinin farklı sütunlarında ama aynı satırda işleyen bir üslup özelliğinin bulunmasıdır. Ne ki akrabalık kavramı hiçbir şeyi açıklamaz, elbette. Asıl ilginç soru, daima, herhangi bir sanatçının neden belirli bir üslupta çalıştığıdır.

Olumsuz üslup esaslarını düşünmenin bir büyük getirisi, beş adet ikili ortaya sürmüş olan Wöfflin gibi yazarlarda gördüğümüz kaba ikili karşıtlık kavramına bağlı kalmayışımızdır. Çok geniş, neredeyse sınırsız sayıda üslup terimi mevcuttur ve bazen daha önce gerçekten de hiç varolmamış türden sanat yapıtları için terim icat etmek zorunda kalırız. "Soyut dışavurumculuk" teriminin hatalı, "eylem resmi" [action painting] teriminin ise tiksindirici olduğunu düşünen Greenberg, bu

terimlerin söz ettiği sanattan "New York tipi resim" diye söz ediyordu. Gazeteciler ve diğerleri, kaçınılmaz olarak öncel bulmaya koyulduklarında, geçmişte yapılmış ve New York'a asla ayak basmamış olabilecek sanatçıların elinden çıkma New York tipi resimler aradılar. O dönemde "New York tipi resim"in "ikili karşıtı" "Paris Okulu resmi"ydi sanırım. Benim sistemimin getirisi şudur: Bir üslup terimi olarak "Paris Okulu resmi" ile bir matris oluşturmak istersek, bunu yapabiliriz. Ama belirli amaçlar için, New York tipi resim ile bunun Paris Okulu sanatını ve daha bir dolu şeyi içine alacak olumsuzlaması arasına bir ayrım getirmek yeterli olabilir.

Olası üslup esaslarının kapsamının genişlemeye ne kadar müsait, ne denli sınırsızca geniş olduğunu fark ettiğimiz anda Wöfflin'in aradığı türden yasalara ilgimizi de büyük olasılıkla yitiririz. Wöfflin'in sisteminin iç zorluklarına işaret etmeye gerek yok ama bir yorumda bulunmaya değer: Meyer Schapiro "Yüksek Rönesans ile barok arasında ortaya çıkan "maniyerizm" adlı önemli üslubu onun şemasına oturtmanın güç" olduğunu savunur.[10] Gombrich ise Didier Erebon ile bir röportajında şunları anımsamaktadır:

> O zamanın [1930'lar] Viyana'sında en yakıcı soru maniyerizmdi... O zamana dek, Berenson ve Wöfflin için bile maniyerizm bir dekandans ve çöküş dönemi olmuştu. Ama Viyana'da hor görülegelmiş üslupları eski saygınlığına kavuşturmaya yönelik kuvvetli bir akım vardı... Maniyerizmin de tıpkı Yüksek Rönesans gibi başlı başına bir üslup olduğuna karar verildiği anda insanlar buna "Geç Rönesans" demeyi bıraktı ve üsluba Maniyerist adını verdi.[11]

Gombrich, Giulio Romano'yu Maniyerist bir mimar olarak ele alması bakımından özellikle aydınlatıcıdır. Romano'nun iki apayrı üslubu olduğunu savunur ve bu nitelendirmesinde neoklasik bir üslubu olan ama "ayrıca biçim bozmayı [distortion] da aşırı bir uca çeken" Picasso'dan etkilenmiştir.[12] Ama bu durum, iki hususu gündeme getiriyor. İlkin, maniyerizm başlı başına bir sanat olarak tesis edildiğinde, Correggio ile başlayan ve Rosso Fiorentino, Bronzino, Pontormo ve bizzat Giulio Romano'ya uzanan ve sanat tarihinin Maniyerist olarak adlandırdığı özel dönemin dışında üretilen çok sayıda yapıtı olumlu bir biçimde Maniyerist olarak nitelendirmeye başlayabiliriz. Dolayısıyla,

10. Schapiro, "Style" s. 72.
11. E.H.Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Erebon* (Londra: Thames and Hudson, 1993), 40.
12. A.g.y., 41.

belirli Roma stükkolarını, El Greco'yu ama bunun yanısıra Brancusı ve Modigliani'yi de hiç çekinmeden Maniyerist olarak tanımlayabiliriz. Ama ikinci husus da budur, maniyerizmin bir üslup kategorisi olarak sağlamlaşmasını sağlayan şey, kaynağını kısmen de modernist sanattan, özel olarak da *seicento** üzerine belirli bir retrospektif ışık tutan Picasso'dan almaktadır. Öyleyse üslup matrisi ileri kenarında, hem "New York tipi resim" gibi üslup esasları ekleyebilmek hem eski esasları, eskiden geç Rönesans'ın bir evresi gibi görünen bir tarzı başlı başına bir üslup halini alacak şekilde değiştirebilmek bakımından tarihsel anlamda akışkandır. Dahası, bizatihi Maniyerist kategorisinin fazlasıyla üstünkörü olmadığını, üslubun geleceğinin ışığında Correggio ile Rosso Fiorentino arasında bir yere bir ayrım konulmasına gerek olmayacağını kim önceden söyleyebilir ki?

Üslup matrisinin ilginç yanı kısmen de tablolardaki *gizil özellikler* diyebileceğimiz özelliklere verdiği statüde yatar. Bu özellikler ancak geriye dönük bir biçimde, sonradan ortaya çıkan sanatsal gelişmelerin ışığında görünür olduklarından, bir tablonun çağcılı olan izleyiciler bunları fark etmeyecektir. Yine, Correggio iyi bir örnektir: Caracciler bir yüzyıl sonra onu bir öncel, dolayısıyla da erken dönem barok saymışlardır. Aslına bakılırsa, rokokoyu müjdelediği düşünülen *Loves of Jupiter* [Zeus'un Aşkları] gibi yapıtlarından ötürü şöhretinin belki de doruğa çıktığı XVIII. yüzyılda, büyük takdir toplamaya başladı Correggio. Çağcıllarının onu bir sanatçı olarak derinden kavramasını güçleştiren özellikler barok üslubun icadıyla birlikte bir anda aydınlığa kavuşur ve rokokonun perspektifinden de iyice netleşir. Maniyeristler, doğallıktan yitirilenin bedeli ne olursa olsun zarafete büyük değer veriyorlardı; doğallığı bu şekilde hiçe sayışları, terimin bugün Correggio'nun çağdaşı Parmigianino'da bulduğumuz aşırı yapaylık ile neden eşanlamlı olduğunu açıklamaya yardımcı olur. Ne ki Correggio, sonradan Maniyerist adı verilen üslubu kullanmasına karşın, çağdaşlarının daha doğalcı bir şey istikametinde bir *maniera*** saydıkları eğilime de tepki gösteriyordu. Dolayısıyla, maniyerizmin XX. yüzyılda bir kavram olarak istikrar kazanmasıyla birlikte, Correggio da tıpkı XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki gibi yeniden icat edilmiş; her seferinde gizil özellikler açığa vurulup takdire açık hale gelmiştir. Keza geç dönem Monet de, erken dönem New York tipi ressam oluverir. André Breton, Uccello ve Seurat'yı sürrealizmin müjdecisi olarak sınıflamıştır ama yeterli biçimde takdir edilebilmek için sürrealizmin

* XVII. yüzyıl. (ç.n.)
** (İt.) Maniera: tarz. (ç.n.)

icadını bekleyen çok sayıda başkaları da vardır: Archimboldo ve Hans Baldung Grien ilk akla gelen isimlerdir. Modern Sanat Müzesi'ndeki 1984 tarihli "İlkelcilik ve Modern Sanat" sergisinin maruz kaldığı ağır eleştiriler, kısmen de serginin ilkel sanat işlerini modern sanat ile aynı akrabalık sınıflarında özensizce toplayıvermesinden ve bu tavrın, üslup çözümlemesinin kaçınılmaz biçimde yapmak zorunda olduğu gibi, ilkel sanat ile modern sanat arasındaki tüm derin ayrımları göz ardı etmesinden kaynaklanıyordu. Buradan bakıldığında Afrika'dan gelen uzun, ince bir yontunun tipik bir Giacometti ile hiç kuşkusuz bir "akrabalık"ı vardır ama bu akrabalık ikisinden birinin uzun ve ince olma nedenlerini göz ardı etmektedir; bu da ikisinden birini algılama biçimimize muhakkak büyük hasar vermektedir. Ne ki bu, akrabalıkların içerdiği sorunlardan yalnızca bir tanesidir ve korkarım ki bizatihi üslup matrisinin de sorunlarından, hatta belki de belli başlı sorunlarından biridir. Üslup matrisinin tüm tarihsel duyarlılığına karşın, bu unsur sanata tarih dışı bir bakışı ima etmektedir; bu durum karşısında gözü açık davranacak biri varsa o kişi ben olmalıydım.

Sanata ilişkin spekülasyonlarımın ta en başından itibaren, dışarıdan benzer görünen iki şeyin son derece radikal bir biçimde farklılık gösterip bu dış benzerliğin tümüyle rastlantısal olduğunun ortaya serildiği örnekler ile, daha doğrusu, bu örneklerden yola çıkarak çalıştım. Afrika yontusu ile Giacometti birbirlerinin kusursuz birer sureti değildir; ama öyle bile olsalardı, akrabalıklarının, aralarındaki derin sanatsal farklılıkları örttüğü gerçeği ile uğraşmak zorunda kalacaktık. Bu da birbirinden ayrılması zor denklikleri kullanan yaklaşımı tasarlayıp bunların yol açtığı sorunları çözmeye çalıştığım 1964 tarihli makalemde üslup matrisini ilk kez sunduğumda, bazı şeyler üzerine derinlemesine düşünmediğimi gösteriyor. Söz konusu yaklaşımdan kayda değer oranda felsefi estetik doğdu; ama üslup matrisi ortaya çıkışından bugüne dek, Noel Carroll'ın yakın zamanlı ciddi eleştirisi dışında atıl ya da oldukça atıl kaldı.[13]

Üslup esaslarımız olarak Maniyerist, barok ve rokokoyu kullanarak üç sütun ve sekiz satırdan oluşan bir üslup matrisi kuracağımızı varsayalım. Söz konusu esaslar, ~barok ve benzeri terimlerden daha sezgiseldir. Üslup matrisimiz şöyle görünecektir:

13. Noel Carroll, "Danto, Style and Intention", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53-3 (Bahar, 19995), 251-57.

Üslup Matrisi

	Maniyerist	*Barok*	*Rokoko*
1.	+	+	+
2.	+	+	–
3.	+	–	+
4.	+	–	–
5.	–	+	+
6.	–	+	–
7.	–	–	+
8.	–	–	–

Tarihteki her bir resim, bir parça zorlamak gerekse de bu matriste bir yere oturacaktır. Rubens'in etkisinde kalmış olan Van Dyck (geç) baroktur ve figürlerinin, ki bunlar için *svelto** diyebiliriz, betimlemesinde belli bir zarafet mefhumuna bağlı kaldığı için de kimden etkilenmiş olursa olsun Maniyerist olduğu ortaya çıkar. Ama ben kendisinde rokoko üslubunun hiçbir izini görmediğim için, 2. sıraya (+ + –) aittir. Caracciler ise 6. sıraya (– + –) aittir çünkü barokturlar (baroğun mucidi onlardır) ama maniyerizmi reddeder ve rokoko olamayacak kadar enerji doludurlar. İnsan Maleviç'in *Siyah Kare*'sinin olumsuzlamaların bir toplamı olarak 8. sıraya (– – –) ait olduğunu hissediyor; tüm üslup niteliklerinin içinde kaybolduğu bir kara delik. (Maleviç siyah karelerinden birini "Tüm olasılıkların embriyosu" diye tanımlamıştı ki netice itibarıyla bunun anlamı tüm gerçekliklerin yokluğudur.) Maleviç'in bariz bir biçimde ikonik geleneğin parçası olan *Siyah Kare*'si (Bu yapıtı bir ikonun teşhir edilebileceği gibi bir odanın köşelerinin kesiştiği noktada sergilediğini unutmayalım) ne Maniyerist ne rokokodur ama ucundan kıyısından barok olarak nitelendirilebilir. Brice Marden'a ait, *Nebraska* adlı, yeşil renkli, erken dönem bir monokrom Maniyerist olabilecek denli nükteli ve rokoko olabilecek denli dekoratiftir; dolayısıyla, 3. sıraya aittir. Peki Ryman nereye oturur? Ryman'ın farklı yapıtlarının farklı sıralara oturacağını seziyorum. Ama bu noktada tek amacım, monokrom tabloların üslup gerekçeleriyle dosdoğru sekizinci sıraya denk düşmediklerini göstermek.

Yalandan teknik ayrıntılar üzerinde bu kadar durmak yeter. Üslup matrisinin sağlama aldığı ya da onu sağlama alan, *vizyon* sanat yapıtlarının bir tür organik topluluk teşkil edip salt varoluşlarından dolayı

* Svelto (İt.): kıvrak, çevik. (ç.n.)

birbirlerindeki gizilllikleri ortaya serişidir. Ben, sanat yapıtlarının dünyasını birbirleriyle içsel olarak ilişkili nesnelerin topluluğu olarak düşünüyordum. Bu yaklaşımın esin kaynağı ise hiç kuşkusuz T.S. Eliot'ın o dönemde üzerimde büyük bir etki bırakmış olan "Tradition and Individual Talent" [Gelenek ile Bireysel Yetenek] adlı makalesidir. İşte can alıcı pasaj:

> Hiçbir şairin, hiçbir sanatın hiçbir sanatçısının tek başına tam bir anlamı yoktur. Onun anlamı, takdiri, ölmüş ozan ve sanatçılarla olan bağının takdiridir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; karşıtlık ve benzerliklerini değerlendirmek için, onu ölülerin arasına yerleştirmeniz gerekir. Bunu sadece yalın tarihsel eleştirinin değil, estetiğin de bir ilkesi olarak söylüyorum. Onun bağlanacağı, uyacağı zorunluluk tek taraflı değildir; yeni bir yapıtın yaratılmasıyla olan şey, aynı anda, o yapıttan önce gelen tüm yapıtlara da olan bir şeydir. Varolan abideler kendi aralarında, aralarına yeni katılan (gerçekten yeni) yapıtın değiştireceği ideal bir düzen oluştururlar. Mevcut düzen yeni yapıt gelmeden önce tamdır; yeniliğin meydana gelişinden sonra da sürmesi için varolan *topyekûn* düzenin belli belirsiz de olsa değiştirilmesi gerekir; böylece her bir yapıtın bütüne yönelik bağları, oranları, değerleri yeniden ayarlanır.[14]

İşte benim de "sanat dünyası" ifadesinden kastım tam olarak bu ideal topluluktu. Sanat yapıtı olmak, sanat dünyasının üyesi olmak ve sanat yapıtları ile, başka hiçbir şey ile olmayan farklı bağlar taşımak demekti. Her sanat yapıtının diğerleri ile aynı sayıda üslup niteliği taşıması bağlamında tüm sanat yapıtlarının eşit olduğu gibi bir siyasi vizyonum dahi vardı. Matrise yeni bir üslup veya satır eklendiğinde herkes bir özellik ile daha zengin hale geliyordu. Üslup zenginliği bakımından Michelangelo'nun *The Last Judgment*'ı [Kıyamet Günü] ile Reinhardt'ın herhangi bir siyah karesi arasında bir fark olmadığını düşünüyordum. Sanat dünyası kökten eşitlikçiydi ama aynı zamanda her bir yapıt ötekilerle karşılıklı olarak kendini zenginleştirebiliyordu. Bir anlamda, üslup matrisinin ilkeleri Columbia'daki genel eğitim derslerini öğretme deneyimimi yansıtıyordu. Örneğin, *Odysseia*'nın Vergilius, İncil, Dante ya da Joyce'un bağlamında okunduğunda nasıl zenginleştiğinden hayrete düşüyordum. Avrupa'dan gelecek olan yazarsıl okuma ve sınırsız yorum fikirlerine gayet güzel uyuyordu.

14. T.S. Eliot, "Tradition and Individual Talent" *Selected Essays* (New York: Harcourt Brace, 1932), s. 6. Noel Caroll, kurnaz bir biçimde, bu makalede üslup matrisinin kaynağını gördüğünün belirtiyor. Oysa ben bu makaleye zaten referans vermiştim. Bkz.: Arthur C.Danto, *Analytical Philosophy of History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1965) ve Arthur C.Danto, *Narration and Knowledge* (New York: Columbia University Press, 1985), s. 368, no.19.

Son olarak da yapıtların, aralarındaki nedensel ya da tarihsel ilişki ne denli az olursa olsun yan yana konulup karşılaştırıldığı; bir şeyin kendisine başka bir şeyi anımsattığını söylemenin çekiciliğine hiç kimsenin karşı koyamadığı genel eleştiri pratiğine yakın duran ve iki tepegöz ile yürütülen sanat tarihi dersi açısından bakıldığında, sanat pedagojisi pratikleri ile bağdaşıyordu. Oysa bugün bu pratiklerin geçerliliği, hatta yararı konusunda çok daha kuşkuluyum. Eliot, "Bunu sadece yalın tarihsel eleştirinin değil, estetiğin de bir ilkesi olarak söylüyorum" yazmıştı. Beni kaygılandıranın, estetiğin tarihselden bu biçimde ayrılması olduğunu düşünüyorum. Bu, sanatsal güzellik ile doğal güzellik arasındaki mesafeyi kapamaya yönelik bir hamledir. Ama bu esnada bizi bu haliyle sanatsal güzellik karşısında körleştirir. Sanatsal algı tepeden tırnağa tarihseldir. Ve bana göre, sanatsal güzellik de tarihseldir.

"The Art World" adlı makalemin tezi aşağı yukarı buydu ama o dönemde bu tezin üslup matrisinin güdüleriyle ne derece uyumsuz olduğunu görmemiştim. O makalede ele aldığım sanat yapıtları, sıradan nesneleri bunca andırdıkları için algının aralarında ciddi bir ayrım yapamadığı yapıtlardı. Tezimi şöyle ifade ediyordum: "Bir şeyi sanat olarak görmek tek başına gözün yeremeyeceği [decry] bir şeye, bir sanat kuramı atmosferine, sanat tarihi bilgisine gereksinim duyar: Bir sanat dünyasına." Bu nitelendirme ile bütünleşmiş olan sanat dünyası göndermesini fark etmişsinizdir. Bugün, orada aslında şunu söylemek istediğimi düşünüyorum: Eldeki sanat yapıtının başka hangi yapıtlar ile uygun düştüğünün bilgisi; eldeki sanat yapıtını diğer hangi yapıtların mümkün kıldığının bilgisi. İlgim, çağdaş sanatın kuvveti bir biçimde azaltılmış nesnelerine yönelmişti: *Brillo Kutusu* veya Robert Morris'in tam o sıralarda sergilenmekte olan son derece yalın heykeli. Bu nesneler sanat tarihindeki herhangi bir şey ile pek az akrabalık taşıyordu. Gerçi kutuya ilişkin olarak Donald Judd ile başlayan ve (bence hiç de ilginç olmayan bir biçimde) *Brillo Kutusu*'nu da içine alan (Richard Serra'ya göre "Warhol serigrafi ile üzerlerine Brillo logosu basıyor, Artschwager kutularını banliyö evlerinin mutfak tezgâhlarında kullanılan formikadan yapıyordu)[15] bir tarih anlatan kimi tartışmalar okudum ve biçimci sanat tarihçilerinin Morris'in *Box with the Sound of its Own Making*'ini [Kendi Yapımının Sesini Taşıyan Kutu] de altı üstü bir diğer kutuymuşçasına bu tarihe dahil edişini duydum. Bu "kutular" sanat dünyasına öyle farklı anlamlar ve açıklayıcı yorumlar ile geldi ki hepsini en asgari biçimsel benzerlikler altında bir araya toplamakta

15. Richard Serra, "Donald Judd 1928-1994", *Parkett* 40/41 (1994), s. 176.



Maleviç, başının üzerinde *Black Square* [Siyah Kare] adlı tablosu ile açık tabutunda yatarken. Fotoğraf: John Blazejewski.

kasti bir şey var. Ama "Sanat Dünyası"ndaki düşüncem, tarihe veya sanat kuramına aşina olmayan birinin bunları sanat olarak göremeyeceğiydi; bu yüzden, bunları sanat olarak görmek için düpedüz görünür olan herhangi bir öğeden çok nesnenin tarihine ve kuramına başvurulmalıydı. Bu özellikle monokrom resim için geçerliydi.

Açıktır ki "monokrom"dan kastım yalnızca tek bir renk değil kromatik anlamda tek tip bir yüzey. Mantegna taş ve "bronz" tablosunu yaptı, besbelli ki oyma ve dökümleri taklit etme niyetindeydi; dahası, ressamlar grizay* ya da sepya ile çalışarak herhangi bir nedenle ton farklılıklarını baskılama seçeneğine sahipti. Bugün Mark Tansey bir monokrom sanatçısıdır (Kendisine soru soran birine rengi ihtiyarlığına sakladığını söylemiştir). Ne ki benim kastettiğim anlamıyla monokrom resim Maleviç'ten çok öncesine gidemez ve bu bile bir ayrım koymayı zorunlu kılar.

Maleviç'in 1915 tarihli, olağandışı güzellikteki süprematist yapıtı *Red Square (Peasant)* [Kırmızı Kare (Köylü)] aslında beyaz zemin üzerinde kırmızı bir kare, dolayısıyla, bir kareden çok karenin resmi,

* Grizay: Gri tonlar kullanılarak kabartma izlenimi yaratan teknik. (y.h.n.)

ya da kılı kırk yaracaksak, otoportresini çizen bir karedir. Hepten can sıkıcı olalım; bu kırmızı bir kareyi betimleyen kırmızı renkli karemsi bir şekildir; zira şekil tualin şeklini mükemmelen yankılamaz, yarıçapı eşmerkezli değildir. Bu eşmerkezli olmayışın önemi, Maleviç'in, çağdaşlarının zihninde "bir sihirli formül gücüne erişmiş" olan yine 1915 tarihli *Siyah Kare*'sinde açığa çıkar. Maleviç yapıtını şöyle tarif ediyordu: "Tualin karesinin içinde, en büyük anlatıcımlıkla ve yeni sanatın (yani süprematizmin) yasalarına göre betimlenmiş bir kare var." Öğrencisi Kurlov ise Maleviç'in, "Mükemmel anlatımlı ve kenarlarıyla mükemmel bir bağıntısı olan bir kare; geometrik olarak hatasız kare tual ile tek bir paralel çizgisi bile bulunmayan ve kenarların paralelliğini kendi içinde yinelemeyen bir kare betimledim yalnızca. Sanatta genel olarak varolan karşıtlık yasasının formülü budur" dediğini anımsıyordu.[16] Ama kare pedagojik bir örneklemeden daha fazlası olmalıydı: Maleviç "süprematist" bir tabutta gömüldü ve cenazenin bir fotoğrafında Meryem'in bir ikonu gibi duran siyah kareyi görmek mümkündür. Bu, süprematizm eleştirmenlerinin kullandığı imgelem ile, resmin ölümü gibiydi.

Süprematizmin soyutluğu değil resimselliği koruyarak Maleviç'in "nesnel olmayan gerçeklik" tabir ettiği şeyi betimlemesi gerektiği, akımın mağrur amacının parçasıydı. Süprematizme dek, monokrom ve monotonal tablolar ancak bir şaka olarak, nesnel gerçekliğin renksel farklılaştırmadan yoksun resimleri olarak düşünülebilirdi; tıpkı, komünyon kılıklarıyla karda yürüyen bakireleri gösterdiği söylenen tümüyle beyaz bir tablo ya da Kierkegaard'ın nüktedan bir biçimde, İsrailoğullarının karşıya geçip Mısır kuvvetlerinin boğulmasından sonraki haliyle Kızıldeniz'in yüzeyini betimlediğini söylediği[17] tümüyle kırmızı bir tablo gibi; ki *The Transfiguration of the Commonplace*'i yazmaya başladığımda beni harekete geçiren eğlenceli bir fikirdir bu. Ne var ki şayet monokrom bir nesnel gerçekliğin değilse Maleviç'in söylemekten hoşlandığı gibi, nesnel olmayan gerçekliğin resmi olmayan tablolar düşünmek süprematizmde bile kolay değildi, Dahası, "nesnel olmayan" teriminin, bu tabirin bir tür spiritüel ya da matematiksel gerçekliğe ilişkin daha sonraki anlamını neredeyse bugünlere aktardığını düşünüyorum. Bugün Guggenheim Müzesi adını verdiğimiz yerin adı bir zamanlar Nesnel-Olmayan Resim Müzesi'ydi ve bana kalırsa,

16. *Kazimir Malevich* (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990), s. 193.

17. Soren Kierkegaard, *Either/Or*, Çev. D.F. ve L.M. Swenson (Princeton: Princeton University Press, 1944), 1: 22.

müzenin direktörü Barones Hilla Rebay de başkanlık ettiği tabloların, biçimci çözümlemenin ikame umudu taşıyabileceği herhangi bir şeyin çok çok ötesinde bir metafizik önem taşıdığını hissediyor ya da hiç kuşkusuz buna *inanıyordu.*

Her halükârda, iki kırmızı kare tasavvur edebiliriz: Bunların bir tanesi Kierkegaard'ın şakasının ruhunda, diğeri de süprematizm ruhuyla yapılmıştır; birbirlerine o kadar benziyorlardır ki üslup matrisinde ikisini de aynı konuma yerleştirmeye eğilimli olabiliriz; ama farklı yorum ve anlamlar bir yana, bambaşka üslupsal özellikler barındırıyorlardır. Ne var ki bu iki ruhtan ikisini de taşımayan; üslupsal benzerlik ve farklılıkları yalnız ve yalnız rastlantısal olan monokrom, monotonal tablolar düşünmek de bir o kadar mümkündür. Ortaya çıktı ki *The Transfiguration of the Commonplace*'i yazdığım dönemde çağdaş monokrom resim konusunda baştan sona dikkatsiz davranmışım ve onu hâlâ hafiften felsefi şakalar için bir fırsat olarak görüyormuşum; muhtemelen, bunun nedeni, bir olasılık olarak monokrom resme dikkatimi çekenin Kierkegaard olmasıydı. Buna karşın, kitabın yayımlanmasından kısa bir süre sonra bir partide Marcia Hafif ile tanıştım ve bana monokrom ressamı olduğunu söyledi. Gerçekte koskoca bir monokromcular ekolünün lideri olduğu ortaya çıktı ve atölyesinde benim için verdiği bir partide, beni hepsiyle tanıştırdı. Onlardan, özellikle de Marcia Hafif'ten monokrom hakkında, sade bir kırmızı kare olarak bir kenara attığım şeyin sanatsal olasılıkları hakkında çok şey öğrendim. O yalın, kırmızı kare bana sıra dışı bir felsefi hizmet sundu ama beni sanat eleştirisi yolculuğuma çıkaran, hiç kuşkusuz, dışarıdan bakıldığında birbirine benzeyen kırmızı kareler arasındaki farklılıkları takdir edebilişim oldu; işte bunu Marcia ve yandaşlarından öğrendim.

Aşağıda Hafif'in, "Chinese Red 33x33" [Çin Kırmızısı 33x33] başlıklı yazısından geniş bir bölüm yer alıyor. Çin Kırmızısı 33x33 ise, Hafif'in sözleriyle, "aynı sanatçının elinden çıkmış yüzlerce tablodan biri, yüzlerce sanatçının elinden çıkmış binlerce tablodan biri. İnsan bu dümdüz boyanmış kırmızı kareyi nasıl anlar? Niçin evlerde kullanılan vernikli boya ile boyanmış? Ve niçin tahta, hatta filmli kontrplak üzerine?"

> Tablo önce kendisi olarak işlev gösteriyor. Kırmızı. Kare ve pek büyük değil. Bir duvarda uygun şekilde, göz hizasına yerleştirilmiş. Etrafında, duvarın zemininde bir figür olmasına yetecek kadar boş yer bırakılmış. Bir adı var: Tabloyu boyamakta kullanılan ticari rengin adı. İnsan ona

baktığında, dünyadaki diğer herhangi bir şeye verdiği tepkiyi veriyor. Onu görüyor ve boyutuna, şekline, parlak kırmızı yüzeye, çıplak kontrplak kenarlara, duvar ile arasındaki mesafeye sessiz bir tepki veriyor. Ardından zihin devreye girip soruyor: Ne bu?
Nesne, âdeta bir tabloymuşçasına duvara sabitlenmiş. Gerçekten de boyanmış bir nesne, bir tablo. Bir tablo olarak ne tür bir gönderme yapıyor?
Bu ana gelinceye dek, anlamındaki bu kırılma birden çok gönderme üretti: Onu bir tabloya ayrılmış ayrıcalıklı alanda görüyoruz, ahşap destek Rönesans'tan geliyor... evlerde kullanılan vernikli boya gündelik hayatlarımızdan geliyor, ev boyarken kullanılan bir fırça ile yapılan olağan boya uygulamasından bir masayı boyarken faydalanılabilirdi; filmli kontrplak son derece sıradan, değerli falan değil, tek renkli yüzey monokrom resimlerin geleneğine ait, kare şekil nötr ve modern, boyut insansı, ne büyük ne küçük, bu bir tablo, bir sanatçının işlerinin bir örneklemidir.[18]

Bir sandalyenin boyanabileceği gibi boyanmış olması, bu monokroma ilişkin sanatsal açıdan önemli bir husustur: Bir diğer monokromun olabileceği gibi fırça izleriyle dolu değil; "düzenli" ve temiz. Rönesans döneminde, ahşap iskeletli bir tabloda kullanılacağı gibi tempera boya ile değil ticari olarak erişilebilir olan vernikli boya ile boyanmış. "Çin kırmızısı" bir dekoratör tabiri, yarattığı etki nedeniyle seçilen bir rengi adlandırıyor. Kaç kırmızı kare için bunların hepsi birden doğru olabilir? "Zihin devreye girip" sorana dek veya zihin devreye girip sormazsa, göz size söylemeyecektir. Bu bilgiler; yapıtın takdiri, estetiği için bunca gerekli olan bilgiler tepeden tırnağa tarihseldir. Estetik ve tarihsel eleştiriyi Eliot gibi nasıl ayırabilirsiniz bilmiyorum. Ama bunları birleştirdiğimizde, üslup matrisinin öncülleri çöküyor. Hegel, Schelling'in felsefesini eleştirirken, Mutlak kavramını içeren belirli bir "monokrom biçimcilik"ten şu şekilde söz ediyor (İşte monokrom şakalarına hoş bir örnek): "Tüm ineklerin siyah göründüğü bir gece."[19] Üslup matrisinin himayesi altında, tüm kırmızı kareler birbirine benziyor. Estetik farklılıklarını ortaya sermeleri ancak tarihselleştirme vasıtasıyla sağlanabilir.

Monokrom resmin, Kazimir Maleviç, Alexander Rodchenko, Yves Klein, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg ve Stephen Prina'ya ayrı birer bölüm ayıran, *chef d'ecole* Marcia Hafif'in çevresindeki monokrom ressamların değerli bir bölüm meydana getirdiği ve hemen arkasından da Philadelphialı monokrom ressamlara ayrılmış

18. Robert Nickas, Xavier Douroux, *Red* (Brüksel: Galerie Isy Brachot, 1990), s. 57.
19. G.W.F. Hegel, *The Phenomenology of Mind*, Çev. J.B.Baillie (Londra: George Allen and Unwin, 1949), s. 78.

bir bölümün geldiği tarihi, yazılmayı bekliyor. Robert Ryman da kendi başına bir bölümü hak ediyor elbette. Ryman'ın yapıtlarında ilginç olan, tüm boş bembeyazlığına karşın bu yapıtların sanatçının yaşattığı dönemi yansıtabilme derecesi. Ellilerdeki yapıtları soyut dışavurumculuğun pigmente dair felsefesini yansıtıyor: Sanatçı pigment ve tuale duyarlıdır; biçimler tıpkı bir pastanın üstündeki krema gibi enfes bir şekilde uygulanmıştır. Yapıtın şekerleme ruhuna uygun biçimde, imzalar kocaman ve şenliklidir; hatta tarihler bile tıpkı bir doğum günü pastasındaki gibi belirgindir. Altmışlarda minimalist ve bir anlamda da materyalist olur Ryman; tablolar, yüzey, koruyucu ve pigmenttir, daha fazlası değil. Seksenlere gelindiğinde ve doksanlarda ise yapıtları zamanımızın çoğulculuğunu içselleştirir, heykelsi öğeler içermeye başlar: Çelik askılar, alüminyum tutturucular, plastik, mumlu kâğıt vb. Yine de tüm bu değişimler boyunca, tıpkı Candide gibi, ruhun ak sadeliğini korur. Bu bir sebat ve uyum gösterme alegorisidir.

Çin Kırmızısı 33x33'e ilişkin olarak, "Yüzlerce tablonun akışında yerini alıyor ve yapıtların geri kalanının bağlamının yanı sıra kendi için kendi başına da varoluyor" diye yazıyor Hafif. Bu, Ryman'ın yapıtları için de geçerlidir ya da sanırım, herkesinkiler için. Yapıt, içine yerleştirildiği yapıt grubundan bir anlam edinir ve bu da bugün tablonun yerinin ne ölçüye dek sergi olduğunu gösterir; yapıtın tek başına değerlendirilip takdir edileceği bağlamı sergi sağlar. Yapıtın yerleşiminden aldığı enerji ve anlam baştan sona algısal değildir. Üslup matrisine burada yöneltilen eleştiri şunu söyleme çabasıdır: Görsel sanat yapıtlarıyla kurduğumuz estetik ilişkinin çok büyük bir bölümü, Maleviç gibi ihtiyatlı giderek, nesnel olmayan diyebileceğimiz ya da her koşulda, algısal olmayan etmenlerden kaynaklanır. "Zihin devreye girip" sorduğunda, bunun olmasına şaşmamak gerekir.

Monokrom resme ilişkin bu tartışmayı, sanat yapıtları arasındaki benzerlikler ne denli derin olursa olsun, bu yapıtların bireysel tarihlerini düşünme zorunluluğumuzun farkına vardığımızda, eleştiriye dair de nasıl düşünmemiz gerektiğine ilişkin bir model olarak sunuyorum. Yapıtların bu dünyaya nasıl geldiğini açıklamak, her birini verdiği beyanlar çerçevesinde okumayı ve bu beyanlar çerçevesinde değerlendirmeyi öğrenmek zorundayız. Şu tür şeylere karar vermeliyiz: Mimetikler mi yoksa metafizik mi, biçimci mi yoksa ahlâkçı mı? Hayali bir üslup matrisinde nereye otururlar ve hâlâ akrabalık düşüncesinin etkisi altındaysak, akranları neler olur? Maleviç'in *Siyah Kare*'si, zeminin doğruculuğu karşısında oynadığı oyundan ötürü, Robert

Mangold'un kareleri ile bir akrabalığa sahip olabilir; zira Mangold'un kareleri kusursuz köşe düsturunun bir milim dışına çıkmıyor gibi görünse de kusursuz köşenin zorunluluklarını tam olarak yerine getirmemektedir. Ne ki bu akrabalık yapıtların herhangi birinin eleştirel çözümlemesinde yalnızca bir ilk adımdır gerçekte; bu yapıtların ortak noktası olan şeyin, her ikisi hakkında da en az ilgi çekici unsur olması da bariz bir olasılıktır. Bir monokrom yapıtlar müzesi olabilirdi gerçekten de; *The Transfiguration of the Commonplace*'in girişinde hayal etmeye çalıştığım gibi, her biri arkadaşlarından derinlemesine farklı ama tümü de birbirine benzeyen kırmızı karelerin bir galerisi olabilirdi.

Böyle bir müzenin salt düşüncesi bile engin bir felsefi değer içerir; tıpkı, varolsaydı, müzenin de içereceği gibi. 1915'ten bugüne uzanan koleksiyonu deneyimlemek, sanatın ve özellikle de görsel sanatlar ile görsel deneyim arasındaki karşılıklı karmaşık ilişkinin nasıl deneyimlenmesi gerektiği konusunda çok şey öğretirdi. Bunun da ötesinde monokromun, resmin olasılıklarının içsel tükenişi ile pek ilgisi olmadığını ve beyaz karelerin, kırmızı karelerin, siyah karelerin yahut pembe üçgenlerin, sarı dairelerin, yeşil beşgenlerin varlığının resmin ölümüne ya da konu ona gelirse, sanatın sonuna ilişkin hiçbir şey söylemediğini bize kanıtlardı. Her monokrom tablo kendi çerçevesinde ele alınmalı ve kendi kastedilen anlamını cisimleştirmedeki yeterliliği çerçevesinde bir başarı ya da başarısızlık olarak görülmelidir.

Tarihsel anlamda Ryman'ın yapıtlarının "son perde" betimlemesine belirli bir durum eşlik etmekteydi: Belirli gelişkin sanatçıların ve sıklıkla da o kadar gelişkin olmayan sanatçıların, dile getirme kaygısı taşıdığı beyanlar düşünüldüğünde, resim artık yeterli bir araç gibi görünmemekteydi. Altmışların ortasından sonuna dek yaşanan dönemin en ilginç sanatçılarından bazılarının, Bruce Nauman, Robert Morris, Robert Irvin ve Eva Hesse'in, sanat yaşamlarına ressam olarak başlayışını ama resmi sınırlayıcı bulmasını düşünüyorum. Tutup da bizatihi heykele dönmediler elbette; zira o dönemde heykelin çağrışımları da daha az sınırlayıcı olmayacaktı. Bu sanatçıların yapıtlarının heykel ile tek ortak noktası gerçek bir üçüncü boyuttu; bu, konuyla pek az alaka içeriyor görünebilir, tıpkı dansın üç boyutlu oluşunun inkâr edilemez ama bir yandan da konuyla ilgisiz olması gibi. Bir anlamda söz konusu yapıtlar, özellikle de Nauman ve Morris örneklerinde bariz bir biçimde, edebiyata, bir tür somut şiire daha yakın bir ruh taşıyordu. Her koşulda, yetmişlerin sanatı, sanki resim sanatı daha geniş bir anlatımcılığa yönelik itkinin paramparça ettiği o matrismiş, resim yapmaya

devam eden sanatçılar da sanatın evrimiyle uyumunu yitirmiş halde öylece kalakalmış gibi hissediyordu. Söz konusu on yılda haddizatında resim giderek önemini yitirmiş ve feminizm ile çokkültürlülüğün belirli ideolojileri göz önüne alındığında, gitgide şeytanlaştırılmış görünüyordu. O dönemde "iyi resim" de yapılmış olabileceği yorumunun konumuzla bir ilgisi yoktur. Resimde geçerli olan iyilik ölçütü otomatik olarak iyi sanat ölçütü değildi artık.

Benim bir sona ilişkin kendi duygum şunu öneriyor: Greenbergcü anlatının sona erdiğine ve sanatın anlatı sonrası tabir edilebilecek bir döneme girmiş olduğuna ilişkin kanıtları sunan, monokrom resmin epeyce eksiltilmiş formülleri değil; sanatsal faaliyetin baştan sona tüm bir sektörü kaplayan kayda değer ayrıksılığıydı. Bu ayrıksılık, resmi de içerebilecek haliyle sanat yapıtlarınca içselleştirildi. Crimp işlerinin "fotoğraf ile kirletilmesine" izin veren sanatçılarda "resmin ölümü"-ne ilişkin kanıt görürken ben sanat tarihinin aracı olarak saf resmin dışlayıcılığının sonunu görüyorum. Ryman'ın yapıtları ise, bunları, neticede resim sanatını sancak çavuşu yerine koymuş olan modernist anlatının son perdesi olarak mı; yoksa resmin kendine akran olarak başka resimler değil performanslar, enstalasyonlar, fotoğraflar, toprak sanatı işleri, havaalanları, videolar, fiberworks ve çeşit çeşit kavramsal yapılar bulabildiği anlatı sonrası çağda bürünmeye başladığı biçimlerden biri olarak mı gördüğümüze bağlı olarak çok farklı bir anlam kazanır. Diyebiliriz ki zengin bir sanatsal seçenek mönüsü vardır ve sanatçı da bunlardan istediği kadarını seçebilir; tıpkı Bruce Nauman, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Rosemarie Trockel ve kendileri için estetik saflığın özellikle anlam ifade eden bir öğüt olmadığı tüm diğerleri gibi. Ryman bu sanat dünyasına aitse, onun açısından da özellikle anlam ifade eden bir emir değildir bu.

Ama bu bölümü bununla değil, bir an için suyuma gidip tarihin geri kalanının erken anlatı sonrası evresi olarak düşünmenizi istediğim dönemde resmin doğası ile sonlandırmak istiyorum. Kendini tarihsel ilerlemenin taşıyıcısı olarak görüp deyim yerindeyse tüm karşı- devrimci öğelerden ister istemez arınmaya çalıştığı dönemde sahip olduğu şiddetli dışlayıcı niteliği yitirmiş olan resim sanatının, sanat dünyasındaki çoğulculuğu kaçınılmaz olarak içselleştirdiği kanısındayım. Ellilerin sanat dünyasında, çekişmenin soyutlama ile imge arasında olduğunu gördük. Anımsayacağınız gibi, Greenberg bunu yanılsama öğeleri taşıyan uzamı resme özgü olmamakla itham etmek suretiyle dile getirmişti. Bugünün ressamları 1950'lerin ölçünleriyle bakıldığın-

da eşsiz bir hoşgörü barındırır. Basit bir matris kullanarak ifade etmek gerekirse, gerçek formları gerçek uzama, gerçek formları soyut uzama, soyut formları gerçek uzama ve soyut formları soyut uzama yerleştirmek mümkündür. Hakikaten hiçbir kural yoktur. Ulusal Galeri'de, Robert Rauschenberg'ün 1987 tarihli bir yapıtını gördüm; her şeye rağmen bir tablo hissi uyandıran yapıtında, kolajın bir öğesi olarak Japon uçurtması kullanmıştı. Saflık yanlısı ressamlığın neredeyse paradigması olan David Reed'in yapıtlarını ağırlayan bir sergi, bir yatak ve bir televizyon ile düzenlenmiş bir enstalasyona soyut tablolar dahil etmişti. Şunu vurgulamak isterim: Hakikaten hiçbir kural yoksa, sanatçıların resim sanatını istedikleri biçimde ve hangi zorunluluklar altında çalışmak istiyorlar ise onlarla yürütebileceği açık bir olasılıktır; ancak söz konusu zorunluluklar artık tarih üzerine temellenmez. Dolayısıyla, muhteşem ressamlara elbette yer vardır: Örneğin, Sean Scully, Dorothea Rockburne, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold ve diğerleri. Ne ki onlarla bağdaştırdığımız resim türünün yanı sıra, giderek sözcükleri kendi içine katmakta olan tablolar da vardır. Resmin, altmışların öncülerini kendi düşüncelerine daha uyum sever biçimler icat etmeye yönelten kısıtlamaları kaçınılmaz olarak gevşemiş ve resim, bu biçimlerin muadillerini, dolayısıyla benzer güçteki düşüncelerin ifadesini içine alacak biçimde yeniden tanımlanmıştır. İtiraf etmeli, bu kısıtlamalar bir zamanlar, bunlar dahilinde çalışmanın yollarını aramak zorunda olan resim sanatına muazzam bir güç veriyordu. Ama içinde her şeyin kabul edilebilir bir sanat dünyasında hayatta kalmanın anahtarı uyum severliktir. Çağdaş Amerikan siyasetinden komik sayılabilecek bir analoji ile ifade etmek gerekirse, itiraf edilmelidir ki durum Demokratların bir zamanlar Cumhuriyetçilere özgü sayılan tüm unsurları vizyon dedikleri şeye dahil etmelerine benziyor: Vergileri kısmak, harcamaları kısmak, küçük devlet vb. Bunlar, Demokratlara özgü olduğunu düşündüğümüz şeyler değildir; ama belki de siyasal anlamda hayatta kalmak için gereklidir. Bizim, her koşulda Hans Belting ile benim, sanatın sonu olarak düşündüğümüz çağda, tabloların siyaseti de böyle olabilir.

Bu yorumun ardından müze konusuna dönmek istiyorum: Douglas Crimp'in yıkıntılarından resmin ölümünü ilan ettiği müze. Gerçekten de 1970'lerde sanat kuramcılarının müzenin öldüğünü düşünmesi için çoğu siyasi olmak üzere her tür sebep vardı; dahası, pek çok kişinin zihninde müzenin ölümü ile resmin ölümü arasında net bir bağlantı kurulacaktı. Bunun başlıca nedeni ise, müzeler ile tabloların, resim öldüyse müzenin varolması için hiçbir sebep yoktur dedirtecek ölçü-

de iç içe geçmiş olmasıydı. Resim ölmediyse de bir süredir üzerinde durduğum türden dönüşümlerden geçtiği ve tarih sonrası dönemin ölçülerine uyabilecek sanatsal ifade biçimlerinden yalnızca biri haline geldiği muhakkaktır ve bu da müzenin diğer biçimlere ilişkin rolünü gündeme getirir. Yoksa resim ile müze arasındaki bağlantı her ikisinin eleştirmenlerinin de ısrar ettiği kadar sıkı mıdır ve bu yüzden de resim sanatsal ifadenin ne ölçüde ayrıcalıklı formu ise müzenin kendisi de sanatı sergilemeye ancak o derece özgü bir mekân mıdır? Dahası, resim, sanat üretiminde eşi görülmedik öncelikli konumunu yitirdiyse, bunun doğal sonucu müzenin de neticede sanat tarihinin taşıyıcısı statüsü ile gelen eşi görülmedik öncelikli konumunu yitirmiş olması mıdır? Sanatın sonu, resmin rütbesinde *bir tür* aşağı çekilme demektir. Öyleyse, müzenin rütbesi de aşağı mı çekilmiştir? Bunlar, ilerideki sayfalarda ancak bir kıyısından değinmeye başlayabileceğim konulardır.



Joseph Beuys, *The Scottish Symphony: Celtic Kinloch Rannock* [İskoç Senfonisi: Kelt Kinloch Rannock] (1980). New York, Ronald Feldman Fine Arts'ın izniyle yayımlanmıştır.
Fotoğraf: D. James Dee.

X
MÜZELER VE SUSAMIŞ MİLYONLAR

Henry James'in *The Golden Bowl* [Altın Kâse] adlı romanında ana karakterlerden biri olan Adam Verver yaşadığı kentte, James yavanlıkla "Amerikan Şehri" olarak adlandırır burayı, düşlerinin müzesini kurmak için bol sayıda yüksek nitelikli sanat yapıtı toplayan zengin bir sanat koleksiyoncusudur. Emeği aracılığıyla şimdiki varsıl konumuna eriştiği sayısız işçinin, güzelliğe susadığını düşlemektedir. Âdeta onlara borcunu ödemek için "müzelerin müzesi"ni kuracaktır: Bir tepe üzerinde, "minnettar, susamış milyonlara açık kapı ve pencerelerinden yüksek, en yüksek bilginin parıldayıp toprağı kutsayacağı"[1] bir ev.

1. Henry James, *The Golden Bowl, Der.* Gore Vidal (Londra ve New York: Penguin English Library, 1985), 142-143.

Burada sözü edilen bilgi gerçekte güzelliğin bilgisiydi. Verver ise güzellik ile hakikatin aynı olduğu, "çirkinliğin esaretinden kurtulmanın" cehaletin esaretinden kurtulmak anlamına geldiği; dolayısıyla, güzelliğe açılmanın bir bilgi öğretim programına denk olduğu yolundaki coşkulu düşüncenin hâlâ bir anlam ifade ettiği bir kuşağın insanıydı besbelli. Kendisini yönlendiren kuramı derinlemesine çözümlediğini sanmam; "Çirkinliğin esaretinden kurtulmanın aciliyetini ölçebilecek durumdaydı" der James bize; zira sanatsal güzelliğin derin gerçekliğini keşfedene dek "nispeten kördü" Verver. Belirli bir anda ve keşfin gücü sayesinde, önceden karşısında kör kaldığı kendi mükemmeliyet arzusunu keşfetmiştir. Onun "müzelerin müzesi", "pozitif kutsallık için seçilecek hazinelerin yuvası" olacaktır. Amerikan Şehri'nin sakinleri, Verver'in zaman içinde ve mücadeleler sonucunda keşfettiği şeyden faydalanacaktır. *The Golden Bowl* yıllarında (Roman 1904'te yayımlanmıştı) Amerika'da inşa edilmiş büyük müzelerde Verver'in ruhunu andıran bir şeyi hissetmenin mümkün olduğunu söylemek, kanımca, haksızlık olmaz.

1897 yılında halka açılan Brooklyn Müzesi, Verver'in ruhuna iyi bir örnektir. Bu müze, James'in döneminde Columbia Üniversitesi'nin Morningside Heights'taki kampüsünün yanı sıra o iyimser dönemde kentin birçok gösterişli yapısından da sorumlu olan New Yorklu büyük mimarlık firması McKim, Mead & White tarafından tasarlanmış ve iki anlamda müzelerin müzesi olarak düşünülmüştü: Hem dünyanın en geniş müze yapısı, dolayısıyla, "kralların kralı"ndan söz ederken başvurduğumuz büyükleştiren anlamıyla müzelerin müzesi olacaktı hem her biri bilginin ayrı bir koluna adanmış müzelerden oluşacağından, toplayıcı anlamıyla müzelerin müzesi; öğrendiğime göre, çok kubbeli devasa çatısı altında bir felsefe müzesi bile olacaktı. Brooklyn'in en yüksek noktasına kurulacaktı. Gerçekte, projelendirilmiş yapının yalnızca batı kanadının inşa edilmiş olmasına karşın, bu müze, anlamını, ön cephesine yerleştirilmiş sekiz dev sütunlu klasik tapmak aracılığıyla aktarabilmektedir. Neredeyse bir asır önce açıldığında, mimarisi aracılığıyla ilan ettiği ihtişam ile içinde barındırdığı güzel sanatlar stokunun sınırlı kapsamı arasındaki oransızlıkta âdeta dokunaklı bir şey vardı. Vizyonu ile tamamlanmamış hali arasında da aynı böyle dokunaklı bir şey var. Brooklyn ahalisinin, müzenin bu büyük mimari parçasında somutlaşmış olan muazzam vizyona asla yükselmediği açık. Brooklyn'in müzesinin gezici sergilerini Manhattan sanat dünyası ziyaret ediyor; koleksiyonun sürekli parçaları araştırmacılar için en yüksek anlamları içeriyor; halka açık koleksiyonları Brooklyn'deki devlet okul-

larının gündeminde; müze Brooklyn'de yaşayan ve sayısı günbegün artan ama son kertede, paraları yetseydi Manhattan'da yaşamayı tercih edecek olan sanatçı nüfusu için değerli bir kaynak. Buna karşın, sanatçı ya da araştırmacı olmayan Brooklynliler, "[Brooklyn'in] zenginliğine, konumuna, kültürüne ve halkına layık"[2] bir müze inşa etmeye karar verdiklerinde Brooklyn'in yüce gönüllü Ververlerinin aklından geçen susuzluğun belirtisini göstermiyor. Sahil kuşu sürüleri gibi geçiveren okul çocuklarının akınları dışında, müzenin galerileri belirli bir yaş-takilerin, kendi gençliklerindeki müzelerde özlemle andığı devasa, bomboş alanların aynısı.

Bir an için Brooklyn bölgesinin susamış milyonlarını ve ulusun müzelerin müzesi ruhu ile inşa edilip büyük ölçüde ziyaretçiden yoksun kalan müzelere sahip tüm topluluklarını bir kenara bırakıp, ulusun Ververlerinin, müzenin değerine besledikleri inancın gerekçesi saydığı yaklaşımlar üzerine düşünmek istiyorum. Verver, esinine erişmeden, James'in sözleriyle "baş döndürücü zirvesine tırmanmadan" önce sanatı deneyimlemişti elbette. Ne var ki sanatı, demode bir sözcüğü kullanmak gerekirse, varoluşsal diyebileceğimiz anlamda ya da dönüştürücü bir tarzda deneyimlememişti. Bununla, sanatı, dünyaya ve dünyada yaşamaya dair bir vizyon sunacak şekilde deneyimlemediğini söylemek istiyorum. Böyle sanat deneyimleri de vardır ve en ikna edici olanını da Ruskin 1848 yılında babasına yazdığı bir mektupta tarif eder. Bu deneyim Turin'de, Ruskin'in Veronese'nin *Solomon and the Queen Sheba* [Süleyman ve Saba Melikesi] adlı yapıtından bir detayı kopya ederek zihnini dağıttığı belediye galerisinde gerçekleşmişti. Mektubu ise Waldensian bir vaaz dinleyip, bu vaaz ile tablonun yan yana gelişinin kendisini "dine döndürmemeye" hizmet etmesinin ardından yazmıştı Ruskin.

> Bir gün Veronese'nin tablosundaki güzel başnedime üzerinde çalışırken, yaşamın görkemiyle çarpıldım; en görkemli halindeyken, dünya âdeta onu geliştirmek için kurulmuştu... Tüm bu güç ve güzellik kendi Yaratıcısının onuruna ters düşüyor olabilir mi? Yüzleri güzel, uzuvları kuvvetli yapan ve bu tuhaf, ateşli, fantastik enerjileri yaratan, maddenin görkemini ve onun sevgisini yaratan, altını ve incileri ve kristali yaratan ve onları muhteşem gösteren güneşi yaratan ve insanın düşlemini tüm görkemli düşüncelerle dolduran ve insanın dokunuşuna, tüm bu şeylere O'nun tüm bu mahluklarını O'ndan uzağa itebilecek olan yerleştirme, parlaklaştırma ve

2. Linda Ferber, "History of the Collections", *Masterpieces in the Brooklyn Museum* (Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1988), 12. Ayrıca bkz.: "Part One: History", *A New Brooklyn Museum: The Master Plan Competition* (Brooklyn: The Brooklyn Museum and Rizzoli, 1988), 26-76.

mükemmelleştirme kuvvetlerini veren Tanrı mı? Kaldı ki bu, büyük Paul Veronese... şeytanın bir hizmetkârı; peki ya bu pazar sabahı Hiç'i genizden bir sesle tefsir eden siyah boyunbağlı zavallı küçük sefil? O Tanrı'nın hizmetkârı mı?[3]

Ruskin, muazzam bir tabloyu deneyimleyerek bir vizyon dönüşümünden geçip bir yaşam felsefesi edinmişti. James ise, gördüğüm kadarıyla, Adam Verver adına bununla kıyaslanabilecek bir süreç bırakmadı bize. Bana kalırsa, böylesi bir süreç, "maddenin görkemini ve onun sevgisini, altını, inciyi ve kristali" içerse bile bir şekilde Ruskin'inkinin dengi olurdu. Verver, ikinci eşine, onu Brighton'a, Şam tipi bir seramik karo koleksiyonunu görmeye götürerek kur yapar. James bu karoların tarifine *yer ayırır*: "Sırrın, sonsuzca kadim, fi tarihinden kalma ametist mavisi; insan tıpkı kraliyet ailesinin yanındaymışçasına, soluğunun değmesinden bile ürküyor." Belki de genç ve güzel bir kadına evlenme teklif edeceği için, "belki de hayatında ilk kez, algıladığı ve takdir ettiği kusursuzluk kadar incelikli olan zekâ üzerine, sürecin ta kendisi üzerine" düşünür Verver.[4] Her halükârda, maddenin görkemiyle çarpılmış bir haldeyken, aynı zamanda bu görkemi çevreleyen çirkinliği de görür: Bu çirkinliği düzeltilemez bir şey saydığını en azından çıkarsayabiliyorum; yoksa sonsuz enerjisini vererek, doğrudan bu koşulları değiştirmenin bir yolunu bulurdu. Bunun yerine, sanatı bir yandan sıradan yaşamın kasvetini ortaya çıkarırken bir yandan da yaşamı bu kasvetten kurtaran bir şey olarak görür. Kendi dul kalmış varlığında bile belirli bir kasvet bulunduğunu hisseder. Aksi halde, ikinci ve tehlikeli bir evliliğe atılarak bunca şeyi riske atmazdı; elde edeceği güzelliği büyük bir sanat yapıtının yaşamına getirecekleriyle denk tutmuyorsa tabii.

Bunlar rutin bir sanat deneyimi ya da Ruskin örneğinde, rutin bir müze deneyimi diyebileceğimiz şeyler değildir. Verver ve Ruskin sanat yapıtlarıyla varoluşsal bir bağlamda karşılaşmış, sanat da tıpkı doğru bir anda okunan bir felsefe metni gibi, bu bağlama bir perspektif katmıştır. Turin'in Belediye Galerisi'ndeki bir diğer yapıt ya da başka bir zamanda Şam tipi seramik karolar aynı işi görür müydü? Bunu bilmek zor. Deneyimin bu iki adamdan herhangi birini daha iyi biri haline getirmediğini de söylemeye değer. Kızını, bu kızın *morceau de musée** olarak tarif ettiği bir yere gelin vermek ve kendisi de süs niyetine yanın-

3. John Ruskin'in babasına mektubu, Tim Hilton, *John Ruskin: The Early Years* (New Haven: Yale University Press, 1985), s. 256.

4. James, *The Golden Bowl*, s. 220.

* (Fr.) Müze parçası, kırıntısı. (ç.n.)

da taşıdığı karısını müzelerin müzesi için bir tür rehbere dönüştürmek suretiyle, sanat eserine ve müzeye ilişkin modeli insan ilişkileri için bir model olarak kullanmayı gerçekten de denemiştir Verver. Oysa müze, mutlu bir yaşam için muhtemelen çok fakir bir modeldir. Ruskin'in çekici Effie Gray ile acıklı, tamamına ermemiş evliliği ise Veronese'nin altına adını yazdığı gürbüz hedonizmin Ruskin'in cinsel engellemelerini sona erdirmediğini önermektedir. Bir psikolog, hiç kuşkusuz Ruskin'de bir saplantıya dönüşen "detay"ın, başnedimenin eteğindeki bir farbala oluşunu anlamlı bulacaktır. Yaşamlarının, kendilerini kurtaran sanatın seviyesine yükselememesine karşın, her iki adam da sanatın yararlarını sıradan kadın ve erkeklere sunmanın bir zorunluluk olduğunu hissediyorlardı; Verver bunu müzelerin müzesi aracılığıyla, Ruskin ise yazılarıyla ve Londra'daki Working Men's College'da çizim öğreterek yapıyordu. Her ikisi de estetik misyonerleriydi.

Kanımca sanatın üretimini, sürdürülmesini ve sergilenmesini haklı gösteren, çoğu kişi açısından herhangi bir nedenden dolayı gerçekleşmiyor olsa bile, bu anlattıklarıma benzeyen deneyimlerin olanaklılığı. Sanata dair deneyimleri önceden kestirmek mümkün değildir. Bunlar önceki bir zihin durumuna bağlıdır ve aynı sanat yapıtı farklı insanları, hatta aynı kişiyi farklı durumlarda, aynı şekilde etkilemez. Büyük yapıtlara yeniden ve yeniden dönmemizin nedeni budur: Onlarda her defasında yeni bir şey gördüğümüzden değil, kendimizde yeni bir şey görmemize yardımcı olmalarını beklediğimizden. Süleyman ve Saba Melikesi'nin renkli röprodüksiyonunu bulmak güçtür; çünkü bugün, araştırmalar sonucunda, büyük ölçüde ya da tümüyle Veronese'nin atölyesine ait olduğuna inanılmaktadır: Bu yapıt, kati Veroneselerden sayılmaz. İnsan merak ediyor, Ruskin bunu bilseydi bunca dönüşebilir miydi? Bir sanat yapıtının söz konusu tepkiyi kolaylaştırmak adına belirli bir koşulu yerine getirmesi, bildiğim kadarıyla, gerekmiyor: Pek az yapıt benim için Warhol'un *Brillo Kutusu* kadar büyük bir anlam içerirdi ve ben, uyku dışındaki zamanımın epey bir bölümünü *Brillo Kutusu*'na dair deneyimimin içerimlerini kavramaya çalışarak geçirdim. Sadece şunu söyleyebilirim: Şimdiye dek sanat karşısında tıpkı büyük servetini edinirken Adam Verver'ın olduğu gibi "kör" ya da hissiz olmuş biri için sanat, bu kişi sanatı deneyimlemiş, hatta onunla yaşamış olsa bile pek az anlam ifade edebilir. Müzenin kendisi de başka her ne yaparsa yapsın bu tür deneyimleri erişilebilir kılması üzerinden haklı çıkarılabilir. Bu deneyimlerin, sanat tarihi üzerine araştırmacılık ya da "sanatın takdiri" ile, bunların faydası ne olursa olsun, hiçbir ilgisi yoktur. Üstelik gerçekte deneyimler müzelerin dışında da ger-

çekleşebilir: Bazen resme bütün ilgimin İtalya Seferberliği sırasında bir asker olarak Picasso'nun mavi dönem başyapıtı *La Vie*'nin [Yaşam] bir röprodüksiyonu ile karşılaştığım zaman, bir anda belirlendiğini düşünürüm. Bu yapıtı anlarsam derin bir şeyi anlayacağımı düşünüyordum ama bu azmi, sivil hayata döndüğümde kutsal yolculuğuma çıkıp Cleveland'da tablonun kendisini deneyimlemek için geliştirdiğimi de biliyorum. Yine de birçoğumuz bizi Veronese'nin Ruskin'i etkilediği gibi etkileyen yapıtlarla genellikle müzelerde karşılaşırız. Çok eski olmayan bir tanıtım etkinliğinde birisi zor fotoğraflardan oluşan bir serginin küratörüne, bu fotoğraflardan biriyle yaşamayı tahayyül edemediğini itiraf etti; küratörün tepkisi ise bana son derece derinlikli geldi. Bu tür yapıtlar, kendi evimizde karşı karşıya gelme düşüncesinin bize fazla geldiği yapıtlar için müzelerimizin bulunmasının her şeye rağmen harika bir şey olduğunu söyledi küratör.

Bununla beraber, bugün pek çok kişi bu deneyimlerin müzeyi belirli bir tür toplumsal eleştiri karşısında savunmasız kıldığını düşünüyor. Susamış milyonların susuzluğunu çektiği şey bu deneyimler değil. Bu yorum ile, Brooklyn'de yaşayan ve kendileri için müzenin en iyi haliyle bir çocukluk anısı, en kötü haliyle de Eastern Parkway'da hiçbir özel anlamı olmayan bir mimari yığın olduğu devasa nüfusa dönmek istiyorum. Bugünlerde, en azından ABD'de herkesin aklında Adam Verver'inki ile en az bir öncül üzerinde ortaklaşan radikal bir vizyon var: susamış milyonların sanata susamışlığı. Ne var ki susamış oldukları sanat müzenin onlara bugüne dek tedarik edebildiği bir şey değil. Aradıkları, *kendilerine ait bir sanat*. Michael Brenson, "topluluk temelli sanat" adı verilen sanata ilişkin, istisnai ölçüde araştırmaya dayanan bir makalesinde şöyle yazıyor:

> Modernist resim ve heykel daima derin ve vazgeçilmez türden bir estetik deneyim sunacaktır; ama bu deneyim bugün Amerikan yaşamının toplumsal, siyasi zorluklarına ve travmalarına tepki vermek adına pek bir şey yapamaz. Diyalogları ve uzlaşıları özde mahrem ve metaforiktir ve bugün sanatsal gelenekleri, nesnelere kendi içinde birer dünya olarak değil kurumların dışında meydana gelen performansların ve diğer ritüellerin aracı olarak yaklaşan çokkültürlü Amerika'nın yurttaşları ile konuşma potansiyelleri sınırlıdır... Yuvası galeri ve müzeler olan imajlar, Amerika'nın mevcut altyapı bunalımına tepki vermek adına elbette pek bir şey yapamaz.[5]

5. Michael Brenson, "Healing in Time", Mary Jane Jacob, Der., *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago* (Seattle: Bay Press, 1995), s. 28-29.

Bu makale, 1993 yılında Chicago'da gerçekleşen *Culture in Action* [Kültür Eylem Halinde] adlı olağandışı bir sergiyi anlatıp kutlayan bir ciltte yer alıyor. Sergi için, sözgelimi Chicago Sanat Enstitüsü gibi kurumlardan hayal edilebilecek en uzak toplumsal mesafede duran çeşitli gruplar, sanatçıların yol göstericiliğinde "kendilerine ait bir sanat" yaratmışlar. Bu sanat da sanatsal mesafe bağlamında, söz konusu büyük ve dayatmacı yapının, büyük ve dayatmacı sanat olarak barındırdığı yapıtlardan akıl çerçevesinde ne kadar hayal edilebiliyorsa o kadar uzak olmuş. *The New York Times*'ın seçkin sanat eleştirmenlerinden Brenson, bu tür kurumlar karşısında kendini ruhen rahat hissediyor ve bu makalesinde bile, barındırdıkları sanattan Adam Verver ile John Ruskin'in tanıyıp onaylayacağı bir biçimde söz ediyor:

> Büyük bir tablo, sanatsal, felsefi, dini, psikolojik, toplumsal ve siyasal itki ve bilgilerin sıradışı bir birleşimi ve orkestrasyonudur. Sanatçı ne kadar büyükse her bir renk, çizgi ve hareket de aynı oranda, düşünce ve hissin hem bir akıntısı hem bir ırmağı olur. Büyük tablolar anları yoğunlaştırır, kutupları uzlaştırır, yaratıcı edimin bitmez tükenmez potansiyeline olan inancı devam ettirir. Sonuç olarak, olasılık ve gücün kaçınılmaz birer simgesi haline gelirler.
> ...Resmi seven izleyiciler açısından bu tür bir birleşim ve tutarlılık, yalnızca derin ve şiirsel değil aynı zamanda esrik ve hatta mistik de olabilir. Ruh madde içinde somutlaşır... Görünmez bir ruhani dünya salt görünür olmakla kalmaz; aynı zamanda, maddenin içinde ruhun yaşamını tanıyabilecek herkesin erişebileceği bir biçimde ulaşılabilir görünür.
> Resim, iyileşme vaadine işaret eder.

Bu, müzenin sanatının epey yüceltilmiş bir nitelendirmesidir ve bu sanatı *Culture in Action*'un kendini adadığı türden "kendilerine ait bir sanat" ile aynı ölçekte kılacak herhangi bir ölçüden pek söz edilemez. Büyük olasılıkla ikincinin türüne ait en ihtilaflı örnek, Amerika Fırın, Şekerleme ve Tütün İşçileri Uluslararası Sendikası'nın 552 no'lu şubesinin, sanatçı Christopher Sperandio ve sanatçı Simon Grennan ile fikir alışverişinde bulunarak geliştirdiği bir çubuk şekerdi. *We Got It!* adı verilen bu şekerleme, metinde "Düşlerinin Şekerlemesi" olarak betimlenmektedir. Söylediğim gibi, bir noktasında bunu ve bir diğer noktasında da Veronese'nin Süleyman ve Saba Melikesi'ni barındırabilecek bir ölçek yoktur. Buna verilecek, tehlikeli saydığım ama yüzleşmek zorunda olduğumuz bir tepki var. Bu tepki, göreceleştirme aracılığıyla tüm sanatları bağdaşır kılmaktır: Verver ile Ruskin'in ve bir açıdan Brenson'ın, temsil ettiği grup için Veronese tablosu ne ise,

552 no'lu şubenin temsil ettiği işçiler için de *We Got It!* odur. Çubuk şeker nasıl ikinci grup için "kendilerine ait bir sanat" ise, Süleyman ve Saba Melikesi de kendileri için resmin, Brenson'ın açık ifadesiyle bir olasılığın yanı sıra *iktidarın* simgesi olduğu (bildik hakaretleri kullanmak gerekirse) varlıklı beyaz erkekler için *kendilerine* ait bir sanattır. Bu konum müzeyi anında kabileleştirmek gibi bir sonuç barındırır. İçindeki nesnelerin, kendileri açısından "kendilerine ait bir sanat" meydana getirdiği grup için geçerliliği vardır; bu da Brooklyn'in daha önce anlattığım, bu konumun öncüllerine göre kendilerine ait bir sanata susamış devasa nüfusunu dışarıda bırakmaktadır.

Culture in Action'ın gündeme getirdiği konular nedeniyle dönüm noktası niteliğinde bir sergi olduğu kanısındayım. Bu sergi, bugün bizi hiziplere bölen öyle çok meseleye ışık tutmuştur ki serginin söz konusu meseleler çözüme kavuşuncaya dek tartışılmasını ümit ediyorum. Bunların bazıları, kaçınılmaz olarak müzeler hakkındadır ve ben de bu konuda birkaç yorumda bulunmak istiyorum. Bunlar, çeşitli biçimlerde parçası olduğum meseleler; bu yüzden, kısmen kendi deneyimimden konuşuyor olacağım.

1. Kamu Sanatı. Kamu sanatının belirli bir türü, yani anıt dikmek, Amerika'da daima var olmuştur. Ama görece yakın zamanda Verver ruhu, halkın müzeye gitmediği gerçeğini müzeyi halka götürerek, bir diğer deyişle, kamunun estetik açıdan müzedeki yapıtlara gösterdiği tepkinin aynısını göstereceği, anıt olmayan yapıtları kamusal alanlara yerleştirerek karşılamaya çalışmıştır. Söz konusu strateji alttan alta mimari nitelikler taşıyordu; zira, görünüşte kamu yararına olacak şekilde, müze adına alanları sömürgeleştirmek suretiyle duvarsız bir müze yaratıyordu. Bizzat kamu sanat seçiminde söz sahibi değildi; o seçim benim küratör camiası dediğim kişiler, yani neyin iyi neyin kötü olduğunu bilen (çünkü kamu bilmiyordu) sanat uzmanlarınca belirleniyordu. Bunun küratör camiası açısından iktidara oynamak biçiminde okunabileceğine hiç kuşkunuz olmasın; zamanımızın en büyük sanatsal dramalarından birinde, Richard Serra'nın New York'taki Federal Plaza'da yer alan *Tilted Arch* [Eğri Kemer] adlı işi üzerinden yaşanan ihtilafta da aynı bu şekilde ortaya çıkmıştır. *The Nation*'daki köşemde heykelin kaldırılmasını savunmuş olmaktan epey gurur duyuyorum; bu, kanımca, Amerika'daki herhangi bir sanat yayımında savunulması mümkün olmayan bir konumdur. *ArtForum*'un yayıncısı Tony Korner'ın, pek çok kişinin benimle aynı görüşte olduğunu söylediğini

anımsıyorum ama derginin bu kadarını söyleyebilmesi olanaksızdı. Sanat dünyası bu konuya ilişkin açıklamalarında savunmacı bir tavır izliyordu ama bunun bir yararı olmadı: Yapıt yerinden kaldırıldı ve Federal Plaza'nın çirkin bomboşluğu kendi yüceltilmemiş kullanımları için kamuya geri verildi. Kanımca, söz konusu ihtilaf, müze gerçekliğindeki iktidar bileşenini kamunun geneline göstermek bağlamında, tek başına herhangi bir olaydan daha fazlasını yapmıştır. Şöyle ki tapınaklar daima iktidarın simgesi olagelmiş ama bu durum pratiklerinin ruhani niteliği ve bu pratiklerin iddiaları ile maskelenmiştir. Müzeler de güzellik aracılığıyla hakikate eren tapınaklar biçiminde temsil edildiği sürece, iktidarın gerçeklikleri görünmezdi.

2. *Kamunun Sanatı.* Bu meseleyi ele almanın iki yolu vardır. Biri, müze dışı alanlarda birlikte yaşayacağı sanat konusunda kamuya daha çok söz hakkı vermektir. Bunun ölçüsüz güçlükler sunmaması gerekir; aksine, katılımcı demokrasinin gerçekten de bir şans bulabileceği alanlardan biridir. Kamunun sanat yapıtı ile ilişkide olacak üyelerinin, kendi estetik yaşamlarını etkileyecek kararlara katılması gereklidir. Christo, kamunun ilgili üyelerini daima sürece dahil ediyor; hatta yaptığı işin bir bölümünü karar alma süreci oluşturuyor. Bu süreç aynı zamanda süreksizdir, yani gelecek kuşaklar ona saplanıp kalmaz ve bu önemlidir de. Yine de söz konusu yapıtın nereye konacağına ilişkin karar, aslında müze düşüncesine dayanır: Müze dışı alanlar, yapıtın orada kaldığı süre boyunca, ayrık birer müze mıntıkasıdır; tepkiler müze tepkileridir ve kamu da öncelikle bir danışmanlar kurulu, yani neticede kendi dilek, tercih ve arzuları konusunda bir uzman grubu olarak fikir belirtmiştir. Californialı bazı arazi sahiplerinin Christo'nun, başarılması kısmen de kendilerinin olanak tanımasıyla gerçekleşen *Running Fence* [Uzayıp Giden Çit] adlı işe tepkisi, Meisel Kardeşler'in filmini izleyen varsa, şiirsellik ve yoğunluk açısından Ruskin'in Veronese'ye tepkisini andırır. Katılımcı estetik düşüncesine daha sonra döneceğim.

Diğer alternatife, yani kamuyu kendi kendinin sanatçısına dönüştürüp müze dışı sanat yaratmaya dönmeden önce şunu görmeliyiz: Kamunun müzenin karar alma süreçlerine girmesine bir kez izin verildiğinde, hem müze hem kamu neyin sergilenip neyin sergilenemeyeceği konusunda bir çizgi çekilip çekilmeyeceğini ya da bu çizginin nerede çekilebileceğini, belirlemek zorunda kalacaktır. Amerika Birleşik Devletleri'nde, kamumuz cinsel içerikli sanat ile buna eşlik eden sansür konuları üzerinde büyük güç kullanıyor. Oysa kısa bir

süre önce Kanada'da eleştiri çevrelerinden büyük saygı gören türden sanat yapıtlarının edinimi üzerine müthiş bir velvele koptu: Barnett Newman'ın *Voice of Fire* [Ateşin Sesi] ve Mark Rothko'nun *Number 16* [No.16] adlı yapıtları. İmdi, müzeyi kabileleştirmenin, yani netice itibarıyla müzenin verili bir "onlar" açısından *onların kendi sanatı* için olduğunu söylemenin bariz bir avantajı, "onların" sanatının ne olması gerektiğini belirlemenin "onların" işi olması ve müzenin dışında kalan kamuyu ilgilendirmemesidir. Bu yaklaşım sansür ve benzeri konularda doğrudan kaleye oynayabilir; tabii, vergi yükünüm tüm "onlarrr"ın [theys] sırtına eşit bir biçimde bindiriliyor olması dışında. Topluluğun Ververlerinin dolgun ceplerinden destekleyeceği müzelerin müzesi açısından, bu sorun teşkil etmeyecektir. Onlar, dolarlarını diğer iyi şeylere değil de sanata ayırırken vicdan muhasebesi yapmak zorunda kalacaklardır. Öte yandan, *Culture in Action* gibi sergilerin bile, kendilerine ait bir sanat üretmek üzere fonlar ile güçlendirilmiş olanların dışında kalan grupları ilgilendiren vergi kaygıları olmaksızın gerçekleşmesi olanaksızdır. Söz konusu sergi, vergiden muaf çok sayıda organizasyonun yanı sıra Ulusal Sanat Vakfı'ndan da büyük destek gördü. Metin, tüm etkinliğin bütçesini sunmuyor, dolayısıyla *We Got It!* çubuk şekerlerini üretmenin vergi mükelleflerine ne kadara mal olduğu konusunda hiçbir fikrim yok. Chicago'nun şekerlemeye aç nüfusuna satışa yönelik yoğun çabalara karşın, şekerlemeler büyük bir para getirmedi. Sanat oluşları, tatlarını bir parçacık bile daha güzel kılmamıştı. Diğer yandan, şekerlemecilerin *We Got It!* şekerlemelerinin üretim sürecinde kullanabildikleri şekerleme fabrikası olmasaydı, şekerleme sanat olarak üretilemezdi. Richard Serra, *Eğri Kemer* için gereken yarı paslanmaz dev çelik plakaları edinmek yolunda bir çelik haddeleme tesisi kurmak zorunda kalmadı elbette. Sadece yeri gelmişken belirtmek istedim.

Artık, çağdaş sanatı belki de 1400'den bu yana üretilen sanattan ayıran bir özellik var: Çağdaş sanatın birincil hırsları estetik değildir. Öncelikli ilişkilenme biçimi izleyici olarak izleyicilere doğru değil, sanatın seslendiği kişilerin diğer yönlerine doğrudur. Dolayısıyla, bu türden tüm sanatların öncelikli alanı ne müzenin kendisi ne öncelikle estetik bir nesne olup izleyicilere de öncelikle izleyici olarak seslenen sanat yapıtlarınca işgal edilmek üzere müze biçiminde kurulmuş kamusal alanlardır elbette. 1992 yılında *ArtForum*'da yayımlanan bir makalede şöyle yazmıştım: "Bugün gördüğümüz, insanlarla müzenin olanaklı kıldığından daha doğrudan bir teması amaçlayan bir sanat... buna karşılık müze de sanatın gerek içinden gerek dışından dayatılan

büyük baskıları uzlaştırmak için büyük çaba harcıyor. Bu yüzden, kanımca, üçlü bir dönüşüme tanık oluyoruz: sanatın üretiminde, sanat kurumlarında, sanatın izleyicisinde."[6] *Culture in Action* sergisinde kolaylaştırıcı metin olarak bu pasajdan alıntı yapılmasına şaşırmadım. Şaşırmamamın bir nedeni de kendi düşüncemde, bir ölçüye dek sergi-nin esas fikir öncülüğünü yapan, Spoleto-ABD'deki yere özgü sergisini dikkate değer bulduğum, engin bir enerji ve toplumsal vizyona sahip bağımsız küratör Mary Jane Jacob'un önceki çabasından esinlenmiş olmamdı.

Müze dışı sanat, performans sanatı gibi kolayca müzelere ait sayılamayacak belirli janrlardan yola çıkarak ya da ırk, ekonomi, din, cinsellik, etnisite, ulus ya da benzeri eksenler üzerinden tanımlanmış belirli bir topluluğa seslenen, ki *We Got It!* bunun dikkat çekici bir örneğidir, sanat aracılığıyla bir kapsam edinir. 1993 yılının şöhretli Whitney Bienali, bu sergisi sayesinde aklımdan geçirdiğim trendi onaylamış olan bir müzede bir anda bir sergi alanı sağlanan müze dışı sanatın bir antolojisiydi. Korkarım ki bu tür sanatı desteklemeye ne denli hazır olursam olayım, onu müzede görmekten hiç hoşlanmadım. Ama bu da benim siyaseten gerilemeci doğamı gösteriyor. Kendilerine ait bir sanatın doğal sonucu, hemen hiç kuşkusuz, kendilerine ait bir müzedir: kabileciliğe dönüşü ile duruma tipik bir örnek teşkil eden New York'taki Musevi Müzesi gibi ya da sanat deneyiminin, bireylerin bu deneyimin ait olduğu topluluk ile özdeşleşme biçimlerinden kopuk olmadığı ve izleyicileri de bu sanatın ait olduğu izleyiciler ve diğerleri şeklinde ikiye bölen Washington'daki Ulusal Kadın Sanatçılar müzesinin örneklediği gibi bir özel ilgi müzesi.[7] ("Müze"nin halihazırda kabileleştirilmiş olduğu iddiası, çeşitli "onlarrr" için tıpkı kendilerine ait müzeler gibi olduğu iddiasına dayanır; söz konusu "onlarrr" izleyiciyi bir yanda beyaz erkek ya da güçlü sınıf ve diğer yanda da güçsüzleştirilmiş ve marjinal olanlar diye ikiye ayırır.)

3. *Ama Bu da Sanat mı?* Topluluk temelli sanatı, en azından *We Got It!* ile örneklenen türü olanaklı kılan, kısmen de yetmişlerin başından ya da en erken altmışların sonundan önce tam anlamıyla dillendirilmeyen belirli kuramlardır; gerçi bu kuramların temelinin 1915 gibi erken bir tarihte, Marcel Duchamp'ın ilk hazır-yapıtlarını

6. Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992), s. 12.

7. "Post-Modern Art and Concrete Selves" adlı makalemde bu konuyu ele alışımı görmek için bkz.: *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists* (New York: The Jewish Museum, 1993).

[ready-made] geliştirmesiyle atıldığı yönünde bir sav getirilebilir. Bu sanata serbesti tanıyan kuramlar, en radikal ifadesini salt her şeyin sanat yapıtı olabileceğine inanmakla kalmayıp, daha da radikal bir biçimde, herkesin sanatçı olduğuna da inanan (Bu herhangi birinin sanatçı olabileceği düşüncesinden farklıdır elbette) Joseph Beuys'da bulacaktır. Bu iki tez birbiriyle bağlantılıdır. Sanat, dar bir şekilde, sözgelimi resim ya da heykel çerçevesinde anlaşılırsa, ikinci tez herkesin ressam ya da heykeltıraş olduğudur ki bu da görünürde herkesin müzisyen ya da matematikçi olduğu tezi kadar yanlıştır. Hiç kuşkusuz herkes bir noktaya dek çizim ya da modelleme öğrenebilir ama genellikle resim ve heykelin sanat olarak başladığı noktanın epey gerisinde kalacaktır. Gördüğüm kadarıyla, Beuys'un serbestisinde bu tür haksız derecelendirmeler yok. Bir yapıt sanatsa sanattır, değilse değil. *We Got It!*'i diğer çubuk şekerlerden ayırmakta kullanabileceğimiz özel ölçütler bulunabilir; ama bunlar bizatihi çubuk şekerlerin daha iyi ya da daha kötü diye derecelendirildiği, tat, boyut, beslenme kaygıları gibi öğelere dayanan ölçütlerden farklı değildir elbette. *We Got It!* tüm çubuk şeker ölçütlerinde bu konularda geri kalabilir ama *onlar* salt çubuk şekerken *We Got It!* hâlâ sanat olabilir. Sanat yapıtı olan bir çubuk şekerin özellikle iyi bir çubuk şeker olmasına gerek yoktur. Sanat niyetiyle üretilmiş bir çubuk şeker olması yeter. Onu hâlâ yiyebiliriz; çünkü yenebilirliği sanat oluşuyla uyumludur. Beuys'un "multiples"* tabir edilen bir dizi işinden ilkinin bir kâğıt parçası üzerine yerleştirilmiş bir parça çikolata olduğunu belirtmeye değer. Bu iş ile *We Got It!* arasındaki ve bir de bunların her ikisi ile genç kavramsal sanatçı Janine Antoni'nin 1993 tarihli işi *Gnaw*'a [Kemir] dahil ettiği dev çikolata bloku arasındaki farkları düşünmekte elbette fayda var. Bu, tayın, atıştırma ve oburluk arasındaki; dolayısıyla bir askerin, tatlıyla arası iyi birinin ve bir bulimya hastasının beslenme koşulları arasındaki farkı düşünmekle işe başlamak demektir. Bu arada, hem erbaplıktan hem Beuys'un çikolatalarından birinin "özellikle yüksek kaliteli" diye reklamının yapılabileceği ikincil piyasanın dinamizminden türeyen bir "kalite" anlayışı bulunması da bir şekilde ironiktir. "Özellikle yüksek kaliteli"nin anlamı köşelerin sivri ve kenarların temiz olmasıdır. Ama bunun sanat olarak *multiple*'ın ruhuyla hiçbir ilgisi yoktur. Bu, Duchamp'ın kar küreğine yüksek bir fiyat isterken "artık böyle kürek yapmıyorlar" gerekçesine, yani zanaatkârlık ve metalin kalınlığı gibi sebeplere yaslanmaya benzer. Sanat yapıtlarının kendilerinin çikola-

* Fr. Çoklular, çoğalmalar, çoğalanlar. (ç.n.)

tadan yapılmasıyla sanatın kullanımına açılan anlam dizisi ile de pek ilgisi yoktur.

Beuys'un kaygıları çerçevesinde "kalite"nin sanat oluşla hiçbir ilgisinin bulunmadığını görmek zor değildir; nitekim, Brenson'ın *The New York Times*'da "Is Quality an Idea whose Time has Gone?" [Kalite, Zamanı Geçmiş Bir Düşünce mi?] başlığıyla yayımlanan ünlü ve ihtilaflı yazısında da "kalite" tam bu bağlamda sorgulanmaktadır. Bir şeyi vurgulanmaya değer buluyorum: Kalite kavramının bir alaka teşkil etmeyişi tek başına "kendilerine ait bir sanat"ın işareti sayılmaz. Kadınların sanatı (ki bunu söylerken kadınların üretmiş olduğu güzel sanat yapıtlarını değil; yorganlar gibi, kadınların ilk başta güzel sanat müzelerine giriş yapamayan geleneksel sanatlarını düşünüyorum) bariz bir biçimde kalite kavramına başvurularak değerlendirmeye tabi tutuluyordu. Put kırıcı yasaklar dolayısıyla Yahudiler ve Müslümanlar resim ve heykel üretmiyordu; ama kalite ölçütünün sanat olarak ürettiklerine damgasını vurduğuna kuşku yoktur. Brenson'a göre "en kâhince ses" olan Beuys'un işleri dahi, kalite düşüncesinin reddinin kuşkulu kıldığı ölçütlerle bakıldığında, bazen diğer zamanlardakine göre daha iyidir. Beuys'un hangi işlerinin hangi nedenle en iyi olduğuna ve iyi olduklarında onları neyin iyi kıldığına ilişkin bir fikir birliği kanımca mevcuttur. Gerçekten de, Beuys'un işleri Şam işi seramik karolar ya da Veronese'nin *Süleyman ve Saba Melikesi* ile aynı türden deneyimler sunar. Örneğin, Beuys 1970 yılında Edinburgh Sanat Okulu'nda *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* [Kelt (Kinloch Rannoch) İskoç Senfonisi] adlı bir performans (Beuys "eylem" terimini kullanıyordu) sergiledi. Her zamanki keçe şapkası ve avcı yeleğiyle geniş, kasvetli bir odada birtakım elektronik aletler ile çevrili halde ayakta dururken ya da odanın boyadan kabuk tutmuş tabanı üzerine eğilmiş halde fotoğrafları mevcuttur. Performansın bir bölümü şu şekilde tarif edilmektedir:

> Eylemleri minimuma indirgenmiş: Bir panoya bir şeyler karalıyor ve Christiansen'in [piyanist] çevresinde kırk dakika boyunca panoyu bir sopayla yerde ittirip duruyor, kendi yapımı filmler gösteriyor (Montaj ritmi yok ettiği için tümüyle başarılı değiller), Rannoch Bozkırı'nın saatte yaklaşık 5 kilometre hızla ağır ağır akıp gidişini izleten filmler gösteriyor. Bir buçuk saatten daha uzun bir süre boyunca duvarlardan jelatin parçaları söküp, bunları bir tepsiye yerleştiriyor; ardından da kasıntılı bir hareketle tepsiyi başından aşağı boşaltıyor. Son olarak da kırk dakika boyunca öylece duruyor.

Böyle anlatıldığında hiçbir şeye benzemiyor ama aslında müthiş heyecan verici. Üstelik sırf kendi adıma da konuşmuyorum: Performansı oturup baştan sona izleyen herkes dine dönmüşçesine ikna oldu; ama tabii, söylemeye bile gerek yok, herkesin açıklaması farklıydı.[8]

Ruskin'in "dine dönmeyiş"ini yankılayan "dine dönmüşçesine" sözlerine dikkat çekmek istiyorum. Sanırım, bu tarifi okuyan herkes orada olup bu duyguyu deneyimleyebilmeyi istemiştir. Bazen Beuys'u, Beuys'un fikirlerinden etkilenmiş biriymiş gibi düşünme yönünde bir eğilim oluyor. Ama o ikna edici bir üslubu ve insanlar üzerinde muazzam etkiler yaratma becerisi olan hayranlık uyandırıcı bir sanatçıydı.

Bu itirazlara bir yanıt verilebilir. Sanatı üreten ve kendileri için değerin bir alaka teşkil ettiği marjinalleştirilmiş toplulukların üyelerinin, egemen ancak özde yabancı sanatsal kültürün değerlerini içselleştirdiği ve Beuys'un da, bir kâhin olmasına karşın, kendisini biçimlendiren kurumlarca kirletilmiş olarak kaldığı savunulabilir. Hakiki topluluk-temelli sanat ölçütlere tabidir; ama bunlar müzelerde ve müzelerin uydusu niteliğindeki kurumlarda kutsal bir yer edinen egemen sanatsal kültür üzerinde geçerli olan ölçütlerden farklıdır.

Amacım tartışmayı uzatmak değil. Müzenin tanımladığı türden sanatın en güzel günlerini geride bıraktığı ve sanat kavramında bir devrim yaşadığımız varsayılabilir; bu devrim, söz konusu kavramın, yaklaşık 1400 civarında ortaya çıkışı ile yaşanan ve müzeyi o türden sanata tamı tamına uygun bir kurum yapan devrim kadar kayda değerdir. Ben burada ve diğer pek çok yerde, sanatın sonunun geldiğini savunuyorum; bundan kastım, söz konusu kavramın doğurduğu anlatının kendi içsel olarak öngörülmüş sonuna geldiği. Sanat değiştiğinde müze de estetiğin temel kurumu olarak düşüşe geçebilir ve sanat ile yaşamın müzenin izin verdiğinden çok daha yakın biçimde örülü olduğu, *Culture in Action*'ın örneklediği türden müze dışı sergiler norm halini alabilir. Ya da bizatihi müze, bugün belirli cinsel, ekonomik ve ırksal tiplerin yetki alanı biçiminde anlaşılan egemen sanatsal kültür olma özelliğini hâlâ koruyan kültür karşısında kabileleşerek estetik anlamda marjinalleşebilir. Elbette bu müzenin üzerinden ağır bir yük kaldırır ama bir bedeli de yok değildir.

Bundan söz etmeden önce, özellikle de *We Got It!* gibi işler bağlamında, "Ama Bu da Sanat mı?" sorusunu ele almak istiyorum. Bu

8 Caroline Tisdale, *Joseph Beuys* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), 195-196.

işler, "müzelerin müzesi" ölçütlerine göre sanat değildir elbette; ama sanatta kavramsal devrimlerin olanaklılığına izin verdiğimiz ölçüde, bunun çok da önemli olmasına gerek yok. Söyleyebileceklerimiz şunlardır: Kavramsal devrimlerin olabilmesi için bir tür tarih dışı sanat kavramı gerekir ve bunun çözümlemesi de sanat felsefesinin görevidir; bu görev dahilinde kimileri de bana ait olan bazı adımların atılmış olduğu kanısındayım. Dahası, şu ana dek kavramış olduğumuz şeyler, görece yakın zamana dek eksikliğini hiç kimsenin pek hissetmediği yeterli bir felsefi tanım altında *We Got It!*'e gayet makul bir biçimde sanat diyebilmemize olanak tanıyor. Hükmü yüzyıllarca süren sanat kavramına uygun ölçütlere göre, bu tanımda çok şey eksik kalacaktır. Ama o eski kavramın serbesti tanıdığı yapıtlarda da, *We Got It!*'in, kendisi gibi yapıtların daha iyi anlamamızı sağladığı sanat kavramına uygun ölçütlerle bakıldığında sahip olduğu pek çok şey eksik kalıyor olabilir.

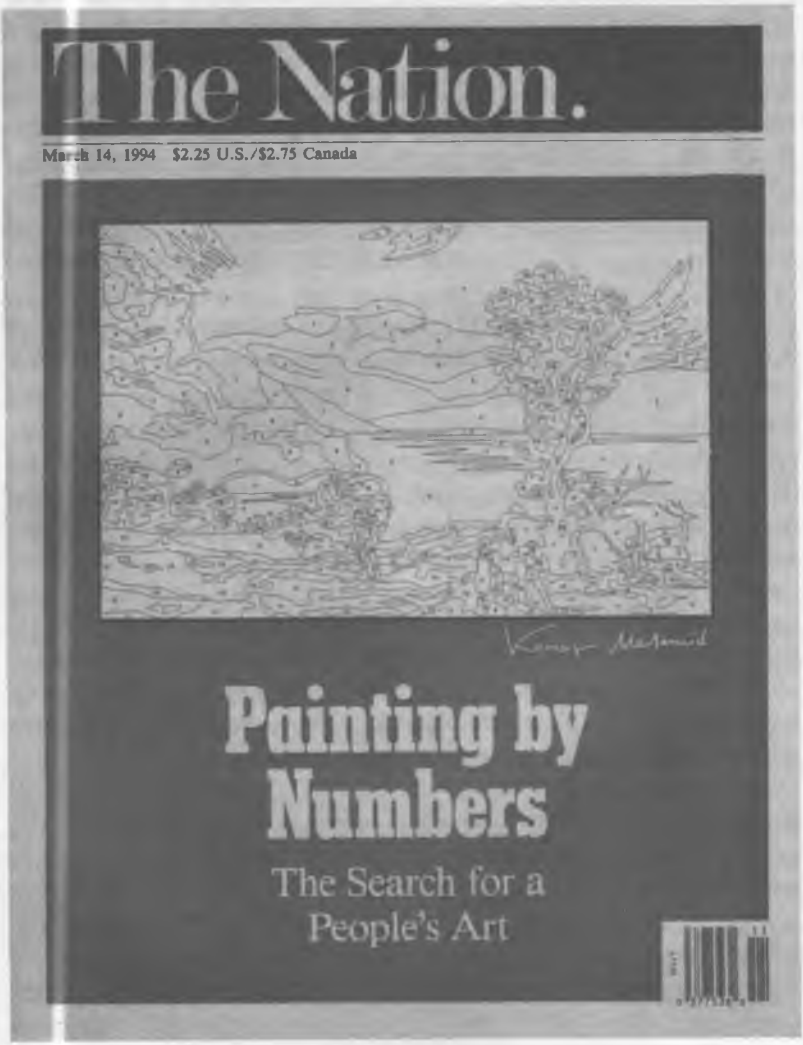
4. *Müze ve Kamu.* Müzenin çokkültürlü Amerika için yapabileceklerinin sınırlı olduğunu söylemekle, müzeyi yok pahasına elden çıkardığımız kanısındayım. Ruskin'in babasına, James'in Adam Verver'i tarif etmek suretiyle bize aktardığı ya da Beuys'un 1970 yılında Edinburgh'daki eyleminin tanığının anlattığı deneyimlerin, çokkültürlülük savlarının iddia ettiği kadar sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk ve benzerleri ile sınırlı olduğunu düşünmüyorum. Bu deneyimleri yaşamak için bir parça bilgiye gereksinim var kuşkusuz ve bu da, söz konusu deneyimleri yaşamaları isteniyorsa insanlara aktarılması gereken türden bir bilgi. Sanat hocalarının, sanat tarihçilerinin ya da sanat eğitimi müfredatının aktardığı türden, sanatı takdire ilişkin bilgiden farklı bir tür. Dahası, resim ya da heykel yapmayı öğrenmekle de pek az ilgisi var. Söz konusu deneyimler felsefeye ve dine, insan olarak yaşadıkları boyutta yaşamın anlamının insanlara aktarılmasında kullanılan araçlara aittir. Bu noktada, Adam Verver'ın susamış milyonlar kavramlaştırmasına dönmek istiyorum. Susuzluğunu çektikleri şey, kanımca, hepimizin susuzluğunu çektiğimiz şey, anlamdır: Hegel'in muazzam vizyonunda Mutlak Tin'in üç anı (yalnızca üç tanedir) tabir ettiği dinin, felsefenin ve son olarak da sanatın sağlamaya muktedir olduğu türden bir anlam. James'in döneminin büyük müzelerinin tapınakvari mimarisine esin verenin, sanat yapıtlarının anlamın dayanak noktası olarak algılanışı olduğunu düşünüyorum; bilgi aktarımı biçiminde duyumlanan ise din ve felsefeyle akrabalıktı. Bir diğer deyişle, sanat salt bir bilgi nesnesi olmanın ötesinde bir kaynak olarak anlamlandırılıyor-

du. Bunun yerini, Rogers ve Peano'nun Paris'teki başyapıtı Pompidou Merkezi gibi başka mimarilerde yansıyan başka beklentiler almış olmalı diye düşünüyorum. Bu tür beklentiler, her ne olursa olsunlar, sanatı üretmek, desteklemek ve deneyimlemek adına muhtemelen iyi ve geçerli nedenlerdir; ama belki de örneklemeye çalıştığım türden bir anlama dayanan bu haliyle müze, giderek daha çok aşılması gereken bir engeldir. Benim düşüncem, bu beklentilerin söz konusu anlama ve dolayısıyla onu erişilebilir kılmaya adanmış olan müzeye bağımlı olduğudur. Bu sırada müze de başka o kadar çok meseleye yanıt vermeye çalışmıştır ki Adam Verver'ın milyonların susuzluğunu çektiği bir şeyler olduğuna dair önsezisine bir övgü halini almıştır: galerilerine hâlâ tablolar asılıdır, vitrinleri Verver'ın bir asır önce müstakbel eşiyle birlikte müzakere ettiği türden harikulade nesneler ile doludur.

5. *Sanatın Sonundan Sonra Sanat. We Got It!*'in salt bir çikolata değil sanat yapıtı olması ancak sanatın sonundan sonra mümkündür; bu ise 1970'lerde herhangi bir şeyin sanat olabileceğine ve herkesin sanatçı olduğuna ilişkin belirli güçlü kuramların ortaya çıkmasıyla serbesti kazanmıştır. *We Got It!*'in tek bir bireyin yapıtından çok "topluluk-temelli" bir sanat yapıtı olması, programlarının doğal sonuçlarından biri olarak, müzelerin sanatında anlam bulduğu iddia edilen birey gruplarının sanatın kendi yaşamlarına verebileceği anlamdan mahrum bırakılmaması gerektiğini savunan serbesti yanlısı belirli siyasi kuramların başarısıdır. Duchamp nasıl bir kar küreğinden sanat yapıtı üretmekle bütün kar küreklerini sanat yapıtı kılmadıysa, *We Got It!* de gelmiş geçmiş her bir çubuk şekere sanat statüsü vermez. Bu kadarını teslim ettikten sonra, "kendilerine ait bir sanat" kavramının kabul edilmesinin ardından müzenin nerede durduğunu kendimize bir soralım.

Kanımca ilk söylenmesi gereken, kendisi için *We Got It!*'in sanat olduğu herkesin, kendisi için çikolatanın "kendi başına sanat" olduğu gruba ait olmadığıdır. Bu tür örneklerin hepsinde olduğu gibi, sanat yapıtı izleyicileri bölmüştür: Topluluk olarak kimlikleri sanat yapıtında somutlaşmış olanlar ve Michael Brenson ya da *Culture in Action* sergisini oluşturan farklı işleri kolaylaştırmak amacıyla çeşitli topluluklar ile birlikte çalışan çeşitli sanat-dünyası-temelli bireyler gibi, söz konusu topluluğun parçası olmayan ama muhtemelen topluluk-temelli sanata inanan bireyler. Bunlar, müze ve sanat galerisinin, sanat sergisi ve sanat dergisinin dünyasında kendini gayet evinde hisseden bireylerdi. *We Got It!* hiçbir anlamda *onlara* ait bir sanat değildi. Aslına bakılırsa, *We*

Got It! ile ilişkileri, Ruskin'in Veronese'nin *Süleyman ve Saba Melikesi* adlı yapıtıyla ya da Adam Verver'ın Şam'ın mavi seramikleri ile kurduğu ve söz konusu sanatın bir anda kabileleşmekten çıkmasına yardımcı olan ilişkinin hemen hemen aynısıdır: O sanat, konforlu beyaz erkeklerin "kendilerine ait" bir sanat değildi. O sanatı, *We Got It!* gibi işlerin izleyicilerini oluşturan, tümüyle konfordan yoksun denemeyecek beyaz kadın ve erkeklerin takdir ettiği gibi, muhakkak ki estetik değil de ahlâki ve siyasi gerekçelerle takdir edenler onlardı, hepsi bu. Öyleyse *We Got It!* hiçbir anlamda yalnızca kendilerinin sanatı olduğu gruba ait bir sanat değildir. Sanat oluşunun gereği olarak, herkese aittir. Aslında, çikolatayı yapan sanat dünyası olmasa da şekerlemeciler kimi kehanetlere ve tarihte belirli bir ana, yani bir anlamda her şeyin olanaklı olduğu sanatın sonundan sonrasına, dayanarak çikolatayı yaptıklarında, bunun sanat eseri olmasını mümkün kılanın sanat dünyası olduğunu söylemek haksızlık olmayacaktır. *We Got It!* herhangi bir kişide *Süleyman ve Saba Melikesi*'nin Ruskin'de yarattığı etkiyi yaratacak mı? Bunu öngörmek bayağı olanaksız. Neticede, *Süleyman ve Saba Melikesi* kaç kişide Ruskin'dekiyle kıyaslanabilir bir etki yarattı ki? Şekerlemenin sanat tarihini bilen biri, sanat dünyasının uzağındaki tüm o kadın ve erkekleri, onların hayatlarına neyin anlam verdiğini düşünerek duygulandığını hayal edebilir ve bir de şu karara vardığını: Onlar bunun içinden bir sanat yaratıp aynı zamanda da Chicago'daki en iyi şekerleri üretiyorlar! Sırf bunun olasılığı bile, sanat yapıtını müzeye koymayı gerekçelendirmekten fazlasını yapar. Yoksa gelecek kuşakları yetiştirmek üzere onu nasıl koruyacağız?



The Nation'ın 14 Mart 1994 tarihli kapağı. Grafik tasarım: Paul Chudy. İzin alınarak yayımlanmıştır.

XI
TARİHİN KİPLİKLERİ: OLASILIK VE KOMEDYA

Çözümlememin daha önceki bir aşamasında, belirli bir marifet gösterisiyle kendimi sanat felsefesi bağlamında özcü ilan ettim; üstelik de çağdaş dünyanın tartışma düzeninde "özcü" teriminin çağrışımların en olumsuzunu yüklenmesine karşın. Özellikle feminist söylemde, sabit ve evrensel bir dişil kimliğin var olduğu düşüncesini akla getirmek bile bir baskı biçimiyle uzlaşmak anlamına geliyor. Oysa ben bugüne dek sanat felsefesinde belirgin bir biçimde özcülük karşıtı olarak, dolayısıyla meleklerin safında algılandım. Örneğin David Carrier, kısa bir süre önce, "Danto'nun eleştirel çözümlemesi, kendi başına sanatın bir özü olduğu iddiasını hedef almaktadır" diye yazdı.[1]

1. David Carrier, "Gombrich and Danto on Defining Art" *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54, no. 3 (1995), 279.

İmdi, bu konuya ilişkin başlıca çalışmamın, *The Transfiguration of the Commonplace*'in, sanat felşefesindeki özcülüğün altına atılmış bir imza olmasının yükünü üzerime almaya alırım; zira, söz konusu kitabın projesi son kertede sabit ve evrensel bir sanatsal kimliğin var olduğunu büyük ölçüde ima eden bir sanat tanımıydı. Platon'dan Heidegger'e estetiğin kanonundaki büyük şahsiyetlere ilişkin güçlük, özcü oluşları değil, özü yanlış kavramalarıydı. Carrier'in bariz bir biçimde inandığı şekilde, "*Çeşme* ve *Brillo Kutusu* sanat yapıtı olabiliyorsa, sanatı oluşturan ayırt edici bir şey artık yoktur" türünde bir çıkarsamam asla olmadı. Mesele şudur: Bunlar sanat yapıtı olabiliyorsa, sanatın özüne ilişkin tanım girişimlerinin hemen hepsinde bir yanlışlık vardır; ama bu girişimlerde bulunanlar böyle yapmakla yanlış yapmış olmazlar. Yine de Carrier gibi zeki bir eleştirmen görüşlerimi yanlış anladıysa bunları bir kez daha dile getirmekle hata yapmış olmayacağım; özellikle de özcülüğün onayına ek olarak, sanat felsefesinde tarihselci olduğumu iddia etmişken. Zira, bu görüşlerin nasıl olup da bağdaşabildiğini kavramak kimi okurlar için güç olabilir ve bunların tutarlılığını sergilemek de buna uygun olarak, bir yanlışı düzeltmenin ötesinde bizatihi bir felsefi katkı sayılabilir.

Öz, iki şekilde düşünülebilir: Bir terimin belirttiği şeylerin sınıfına gönderme yaparak veya terimin çağrıştırdığı özellikler dizisine gönderme yaparak: Terim anlamlarının çokça verildiği eski kavramlarla ifade etmek gerekirse *kaplamsal olarak* ve *içlemsel olarak*.[2] Kişi, tümevarım aracılığıyla, bir terimin kaplamını oluşturan öğelerin alışıldık ve tuhaf özelliklerini ortaya çıkarmaya çalıştığında kaplamsal olarak çalışmaktadır. *Sanat yapıtı* teriminin kaplamının özellikle modern zamanlardaki aşırı heterojenliği zaman zaman sanat yapıtları sınıfının tanımlayıcı bir dizi özelliği bulunduğunun inkârına temel oluşturmuştur; sanat felsefesine ilişkin soruşturmalarıma başladığımda yaygın olan, sanatın da tıpkı oyunlar gibi, olsa olsa bir aile benzerliği* sınıfı olabileceğine ilişkin olumlamanın kaynağı budur. Benim kanaatim doğruysa, "Sanat diye bir şey gerçekte yoktur"[3] diyen Ernst Gombrich'in asıl niyetinin

2. "Bir terim iki şekilde ele alınabilir, ya sadece tek bir üyesi de olabilecek bir nesneler sınıfı olarak ya da nesneleri belirleyen bir dizi vasıf ya da öznitelik olarak. İlk evre ya da boyuta, terimin *düzanlamı* ya da *kaplamı*, ikincisine ise *yananlamı* ya da *içlemi* denir. Dolayısıyla, *filozof* teriminin kaplamı "Sokrates", "Platon", "Thales" ve benzerleridir; içlemi ise "bilgiyi seven", "anlaklı" ve benzerleridir. Morris R.Cohen, Ernest Nagel, *An Introduction to Logic and Scientific Method* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1934), 31. Bu ayrım, geleneksel mantık metinlerinde herkesten kabul gören bir ayrımdır.

* Danto'nun kullandığı "family-resemblance" terimi Wittgenstein'ın *Familienähnlichkeit* teriminin karşılığıdır. (ç.n.)

3. E.H.Gombrich, *The Story of Art* (Londra: Phaidon,1995), 15.

altında da buna benzer bir şeyler yatmaktadır; yine de bütün olarak baktığımda, Gombrich'in Duchamp'ı ciddiye alanlardan olduğunu düşünmüyorum.[4] Benim katkım, şayet varsa, terimin kaplamında bulunan ve Duchamp ile Warhol'un artık radikal hale getirdiği heterojenlik yüzünden yanlışa düşmemekti tam da. Duchamp ile Warhol'un bu heterojenliği radikalleştirmesinin nedeni, yapıtları sanat olarak sınıflandırıldığı anda, nelerin sanat eseri olduğunun gözlem yoluyla ayırt edilemeyeceği ve bu yüzden de, örnekler üzerinden tümevarım yoluyla bir tanıma ulaşılamayacağı sonucunun çıkmasıydı. Ben, sırf sanat yapıtları sınıfının radikal ayrıksılığı ile tutarlı olmakla kalmayıp bu ayrıksılığın nasıl mümkün olduğunu da açıklayan bir tanımın artık bulunması gerektiğini söyleyerek katkı sundum. Ne var ki tüm tanımlar gibi benim getirdiğim ve büyük olasılıkla ancak kısmi olan tanım da tümüyle özcüydü. "Özcü"den kastım, tıpkı kanonik felsefi tarzdaki gibi gerekli ve yeterli koşullardan yola çıkarak tanım haline gelmeye giriştiğidir. Bu arada, Dickie'nin kurumsal kuramı da özcü olmaya bu yolla girişiyordu. Her ikimiz de azimle zamanın Wittgensteinci akıntılarına karşı kürek çekiyorduk.[5]

Estetik tarihinde, sanat kavramının karmaşıklığını kavradığını düşündüğüm tek şahsiyet, çoğu filozofun aksine konuya öncesiz-sonrasız değil; tarihselci bir yaklaşım getirdiği için sanat yapıtları sınıfının neredeyse *a priori* bir açıklamasını yapmış olan Hegel'di. Hegel'in çizeminde, simgesel sanat klasik sanatın yanı sıra romantik sanattan da farklı görünmek zorundaydı ve sonuç olarak Hegel'in sunabileceği herhangi bir sanat tanımının belirli ölçüde bir algısal karmaşa ve tümevarımsal güçsüzlük ile tutarlılık sergilemek zorunda olduğu açıktı. Sanatın sonuna ilişkin görüşlerini açıklamaya giriştiği o muazzam pasajda şöyle yazar Hegel: "Artık sanat eserlerinin bizde uyandırdığı, salt doğrudan haz değil aynı zamanda da yargı gücümüzdür çünkü (i) sanatın içeriğini, (ii) sanat eserinin sunum aracını ve ikisinin bir-

4. "Marcel Duchamp hakkında korkunç sayıda kitap var ki ben okumuyorum; tabii bir de bir sergiye bir pisuar gönderişi ve herkesin de 'sanatı yeniden tanımladı' deyişii hakkında... ne önemsiz bir bilgi!" (E.H.Gombrich, *A Lifelong Interest: Conversations on Art and Science with Didier Erebon* [Londra: Thames and Hudson, 1993], s. 72). Kanımca Gombrich'in kastettiği "çok sayıda korkunç kitap"tı ve gerek benim gerek Carrier'ın bağımlısı olduğumuz Nabokovcu ton ile konuşurken, *The Transfiguration of the Commonplace*'i okumadığını ima ediyordu. Ya da önemsiz bilgi addedecek kadar okumuştu.

5. George Dickie "Defining Art", *The American Philosophical Quarterly 6* (1969), s. 253-56. Dickie yıllar içinde ilk tanımını geliştirmiştir. Dickie ve eleştirmenlerine ilişkin eksiksiz bir bibliyografya için bkz.: Steven Davis, *Definitions of Art* (Ithaca, Cornell University Press, 1991).

birine uygunluğunu ya da uygunsuzluğunu zihinsel değerlendirmemize sunmuş oluruz."[6] Beşinci bölümün sonuç kısmında, eleştirinin anatomisinin bir haritasını çıkarabilmek için (i) ve (ii)den biraz daha fazlasına gerek duyduğumuzu önerdim. Hiç kuşkusuz, bir de duyusallık meselesi var ki Hegel, "sunum araçları" düşüncesinin içine duyusallığı yerleştirmiş olmasına karşın, bunun damgası sayesinde Mutlak Tin'in alanında, sanata duyuların lekelemediği saf idrak demek olan felsefeden daha aşağı bir mevki tayin ediyor. Ama bana öyle geliyor ki hayali örnekler içeren şatafatlı anlatım biçimi ve birbirinden ayrılması zor denkliklere dayanan yöntemi *The Transfiguration of the Commonplace*, bir tanım ortaya koyma ve buna bağlı olarak sanatın özünün bir haritasını çıkarma bağlamında, bir şeyin sanat statüsüne sahip olabilmesi için (i) ve (ii) numaralı koşulları öne sürmenin ötesinde pek bir şey yapmıyordu. Sanat eseri olmak (i) bir şey *hakkında* olmak ve (ii) *anlamını somutlaştırmak* demektir. Somutlaştırma, anlamın boyutlarını içeren öğeler olarak kaplam ve içlem arasındaki ayrımın ötesine geçer veya bunun dışında kalmaktadır; anlam ile uğraşan filozofların, sanatsal anlamı ele alacak bir yol bulması (ve de çabucak kaybetmesi) ancak Frege'nin *Sinn* ve *Bedeutung*'u desteklemek üzere kendi önemli fakat yeterince gelişkin olmayan kavramı *Farbung*'u ortaya atmasından sonra gerçekleşecektir. Her halükârda, benim kitabım iki koşula ilave niteliğindedir; o dönemde bu ikisinin, birlikte ele alındığında, sorunun çözüldüğüne inanmak için yeterli olduğuna yeterince ikna olmadım; hâlâ da öyleyim. Ama bundan sonra nereye gideceğimi bilmiyordum; dolayısıyla da kitabı sonlandırdım. Carrier'ın terimleriyle, sanatın özünü kısmen yakalamış ve dolayısıyla sanatın özcü bir kavram olduğuna yönelik felsefi inancımı savunmuş olduğumu düşünüyorum.

Felsefi açıdan Dickie gibi bir kurumsalcı ile benim aramdaki fark, benim özcü oluşum ve onun olmayışı değil; benim, sanat dünyasının bir şeyi sanat yapıtı tayin ederken aldığı kararların rastlantısal iradeden ibaret kalmaması için bir gerekçe sınıfına gereksinim duyulduğunu düşünmemdi.[7] Gerçekte, sanatın statüsünü *Brillo Kutusu* ve *Çeşme* ile bağdaştırmanın, bir bildiriden çok keşif meselesi olduğu kanısındaydım. Gökbilimciler gökbilimcilerin bir şeyin yıldız olup olmadığı konu-

6. G.W.F. Hegel, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Çev. T.M. Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), II.

7. Bu konunun ayrıntılı bir tartışması için, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in post-historical Perspective* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992) içindeki "The Art World Revisited" adlı makaleme bakınız.

sunda nasıl uzmansa, bu uzmanlar da aynı öyle uzmandı. Yalnızca bu yapıtların kendilerinden ayrılması zor denkliklerinde bulunmayan bir anlam taşıdığını değil, söz konusu anlamları ne şekilde barındırdığını da görüyorlardı. Bunlar ancak sanatın sonu için üretilmiş yapıtlardı; zira, duyusal sunum adına pek az şey içeriyor ve Hegel'in "yargı gücü" tabir ettiği olguyu, sanatın neredeyse felsefeye dönüştüğü yolundaki, zaman zaman dile getirdiğim hiç kuşkusuz gözü kara iddiamı olanaklı kılacak derecede barındırıyorlardı.

Kurumsal kurama ilişkin olup sanata dair düşünüşüm üzerinde kayda değer bir rol oynamış bir kaygı daha var: 1965'te sanat yapıtı statüsüyle bağdaştırdıklarımızın tamamen (ya da yeterince) benzeri bir nesne 1865'te ya da 1765'te bu statü ile bağdaştırılamazdı. Özcü haliyle sanat kavramı ebedidir. Oysa terimin kaplamı tarihe endekslenmiştir; öz âdeta kendini tarih aracılığıyla ifşa etmektedir; Wöfflin'in, "Her şey her zaman mümkün değildir ve belirli düşünceler ancak gelişmenin belirli aşamalarında düşünülebilir"[8] sözlerinin de kısmen bunu ima ettiği düşünülebilir. Tarih, sanat kavramının içeleminden çok kaplamına aittir ve bir kez daha, Hegel'in kayda değer istisnası dışında, hemen hiçbir filozof sanatın tarihsel boyutunu ciddiye almamıştır. Diğer yandan, Gombrich bu boyutu ciddiye almıştır ve çığır açıcı kitabı *Sanat ve Yanılsama*'nın amacının "sanatın neden bir tarihi olduğunu"[9] açıklamak biçiminde belirtmesi kendisine itibar kazandırır. Gerçekte neden *sanatın* bir tarihi olduğunu değil neden resimsel temsilin bir tarihi olduğunu açıklamaktadır Gombrich ve Duchamp'ı açıklamalarına yerleştirmede bunca güçlük çekmesinin nedeni de budur; zira *Çeşme*'nin yapma ve eşleştirme ile hiçbir ilgisi yoktur. Gombrich, meslektaşı Popper'ın Hegel'e duyduğu küçümsemeyi benimsememiş olsaydı,[10] sunumun hem içerik hem aracının bizatihi tarihsel birer kavram olduğunu görebilirdi; bunların yanıt verdiği zihinsel yeti, algı değil bir kez daha "yargı gücü" olsa da. Dahası, bu iki koşul, bunlara Hegelci koşullar diyelim, üzerindeki tarihsel sınırlamalar göz önüne alındığında, (her koşulda sıhhi tesisat tarihinde dışsal bir nitelik taşıyan) *Çeşme* ve (ev temizliği standartları tarihinin yanı sıra imalat tarihini de anıştıran) *Brillo Kutusu* daha önceki herhangi bir anda sanat yapıtı olamazdı. (Bu yapıtların tarih-

8. Heinrich Wöfflin, "Foreword to the Sixth Edition", *Principles of Art History* (New York: Dover Books, 1932), ix.

9. E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Princeton: Princeton University Press, 1972), s. 388.

10. Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies* (Princeton: Princeton University Press, 1950) içinde özellikle de 12. Bölüm.

sel dönemini, sanat eseri olabilecekleri herhangi bir zaman olarak tanımlayabiliriz.)

"Özcü" terimi, postmodern dünyada öncelikle toplumsal cinsiyet ve ikinci olarak da siyaset bağlamında lanetli bir şey haline gelmiştir. Kadınlığın özüne ilişkin belirli görüşlerin, insanlık tarihinin belirli aşamalarında kadınlara baskı uyguladığı haklı olarak hissedilmiş ve Said'in övgü toplayan bir tartışmasında öne sürdüğü gibi, Arapçılığın tekil öze katılım düşüncesi Batılı gözler açısından Araplar arasındaki farkları muğlaklaştırmıştır ("Batılı" tabirindeki özcülüğü görmezden gelelim). Dolayısıyla, (örneğin) bir dişil özün varlığını inkâr etmenin ahlâken ve siyaseten, bir öz arayışına girişmekten daha iyi olduğu düşünülegelmiştir. Ya da insan denen canlıya ilişkin olarak Sartre'ın ortaçağdaki ayrımı altüst edişinin ardından giderek varoluşumuzun özümüz olduğunu söylemekten. İmdi, kadınlara, Araplara ya da genel olarak insanlara ilişkin özcü tanımlar oturtmaya çalışmanın ne tür bir değer teşkil edeceğinden emin değilim; ama sanat konusunda bunu yapmanın aciliyeti bir yana artılarını görürsek, özcülük tabirinin polemikleştirilmesi vasıtasıyla saptanılmasına niyetlenilen çeşitli istismar türleri karşısında belirli emniyet supaplarının bulunduğunu da görebiliriz. "Sanat yapıtı" kavramının kaplamının tarihsel olduğu, böylece farklı aşamalardaki yapıtların da birbirini bariz şekilde andırmadığı dikkate alındığında, sanatın tanımının yapıtların hepsiyle tutarlılık göstermek zorunda olduğu açıktır; zira bu yapıtların tümü aynı özü örneklemelidir. *Sanat yapıtının* kaplamının sanat yapma pratiğine sahip kültürlere uzanması konusunda da aynısı söylenebilir: Sanat kavramı sanat olan her şey ile tutarlılık göstermelidir. Bunun doğrudan sonucu, sanatsal devrim anlarında geride bırakılanlar hakkında "gerçekte sanat değil" demek bugüne dek ne denli karşı konulamaz olmuşsa da söz konusu tanımın hiçbir üslupsal zorunluk doğurmadığıdır. Belirli yapıtları sanat statüsünden mahrum bırakmaktan keyif alanlar, sanatın tarihsel anlamda olumsal bir niteliğini sanatın özünün gereği statüsüne yükseltmişlerdir; bu ise kaçınılmasının güçlüğü ayan beyan ortaya çıkmış bir felsefi yanlıştır; hele de özcülük ile beraber gidecek dirençli bir tarihselciliğimiz olmadığı zaman. Kısacası, sanatta özcülük, tarihsel olarak gerçekleşsin ya da gerçekleşmesin çoğulculuğu getirir. Bir diğer deyişle, sanat yapıtlarının siyasal ya da dinsel zorlamalar aracılığıyla belirli standartlara uymaya dışarıdan zorlandığı koşulları hayal edebiliyorum. Ulusal Sanat Vakfı'nı yasalar yoluyla toplumsal açıdan kabul edilebilir alışkanlıklara sevk etme girişimlerinde olan budur.

Aynısı, tarihsel kaplamlı diğer kavramlar üzerinde de dolaysız ve açık biçimde geçerlidir. Örneğin, kadın cinsi kavramının son derece karmaşık bir tarihi vardır; öyle ki kadınlara uygun sayılan şeyler bir dönemden diğerine ve bir yerden diğerine büyük değişiklik gösterir. ("Erkek" kavramının da tarihsel kaplamı bulunduğu da bir o kadar doğrudur.)* Sanat kavramında olduğu gibi burada da bunun doğrudan sonucu tüm kadınların ve yalnızca kadınların örneklediği bir öz diye bir şeyin olmayışı değildir. Daha çok, özün tarihsel ya da kültürel anlamda olumsal herhangi bir şey barındıramayacağı anlamına gelir. Dolayısıyla, burada özcülük, başka yerlerde de olduğu gibi, eril ve dişil cins özelliklerinin çoğulluğunu getirir ve bu özelliklerden toplumsal cinsiyet ile beraber giden ideallere dahil edilecekler varsa bunların hangileri olduğunu toplumsal ve ahlâki politikalara bırakır. Bunlar, apaçık nedenlerden ötürü özün parçası olmayacaktır; zira gerek sanatta gerek toplumsal cinsiyette özlere ait olanın toplumsal veya ahlâki politikalarla bir ilgisi yoktur.

Özcülük ile tarihselciliğin birleşimi görsel sanatlarda mevcut anı tanımlamamıza yardımcı olur. Sanatın özünü veya bu kadar ağır sözcüklerle konuşmayalım derseniz, sanatın yeterli bir felsefi tanımını kavramaya çalışırken, bugün "sanat yapıtı" teriminin kaplamının tümüyle açık olduğunu; bu yüzden de Hegel'den devraldığım tabir ile artık "tarihin sınır çizgisinin" bulunmadığı, sanatçılar için her şeyin mümkün olduğu bir dönemde yaşadığımızı kabul etmek görevimizi çok büyük ölçüde kolaylaştıracaktır. Heinrich Wölfflin'in bu metinde birden çok kez aktarılan iddiasına karşılık olarak şimdi ne söylememiz gerekiyor? Her şeyin her zaman mümkün olmadığını mı? "Her sanatçı" diye belirtiyor Wölfflin, "önünde, kendisini bağlayan belirli görsel olasılıklar bulur"; bu yüzden "en özgün yetenek bile, kendisi doğana dek çoktan sabitlenmiş belirli sınırlamaların dışına taşamaz." Bu, Perikles'in Atina'sı ya da Medicilerin Floransa'sının sanat dünyasında doğan sanatçılar için olduğu kadar çoğulcu bir sanat dünyasında doğan ve kendileri için her şeyin mümkün *olduğu* sanatçılar açısından da doğrudur kuşkusuz. Kişi tarihsel sonrası döneme girmekle tarihin sınırlamalarından kaçamaz. Dolayısıyla, kendimizi içinde bulduğumuz tarih sonrası dönemde her şeyin mümkün oluşu her ne bakımdan doğru olursa olsun, bu, Wölfflin'in her şeyin mümkün *olmadığı* düşüncesiyle tutarlılık göstermelidir. Mümkün olan bir her şey ile mümkün olmayan bir her şey arasında ayrım yapılarak çelişkinin kesif kokusu dağıtılmalıdır. Bu son bölümün bir görevi de budur.

* Danto'nun orijinal metinde kullandığı "man" sözcüğü aynı zamanda insanoğlu anlamına gelmektedir. (ç.n.)

Her şeyin mümkün olduğu anlayışı, görsel sanat yapıtının nasıl görünebileceğine dair hiçbir *a priori* sınırlamanın bulunmadığı, dolayısıyla gözle görülebilir olan her şeyin görsel yapıt olabileceği yönündeki anlayıştır. Sanat tarihinin gerçekten de sonunda yaşamanın anlamı kısmen budur. Bu yaklaşım özellikle de şu anlama gelir: Sanatçıların geçmişin sanatının biçimlerini uygunlaştırması ve mağara resmini, "sunak panosu"nu, barok portreyi, kübist manzarayı, Sung üslubunda Çin manzarasını ya da herhangi bir şeyi kendi ifade amaçları doğrultusunda kullanması tümüyle mümkündür. Öyleyse mümkün *olmayan* nedir? Bu söz edilenler ile bunların, yaşam formlarında belirli bir rol oynadığı kişiler gibi ilişkilenmek mümkün değildir: Mağara adamı değiliz, ortaçağ sofusu, genç barok prensi, yeni bir üslubun eşiğindeki Parizyen bohem ya da Çinli edip de değiliz. Hiç bir dönem, daha önceki yaşam formlarının sanatıyla, o yaşam formlarını yaşayanlar gibi ilişkilenemez elbette. Ama onlar da o formları, bizim yapabildiğimiz gibi bizim kılamazlardı. Biçimler ile onlarla ilişkilenme şekillerimiz arasına bir fark konulmalıdır. Her şey mümkündür anlayışı, tüm biçimlerin bizim olduğu anlayışıdır. Her şey mümkün değildir anlayışı, bunlarla hâlâ kendi bildiğimiz gibi ilişkilenmek zorunda olduğumuz anlayışıdır. Söz konusu biçimler ile ilişkilenme şeklimiz, dönemimizi tanımlayan durumun gereğidir.

"Tüm biçimler bizimdir" derken dönemimize özgü biçimler olmadığını kastetmiyorum. Örneğin, 1995 yılı İstanbul Bienali'nin kataloğuna bakarken insan şu gerçek karşısında hayrete düşmeden edemiyor: Katalogda fotoğrafı yer alan yapıtlardan hiçbiri, on yıl öncesi gibi yakın bir tarihte bile sanat olarak üretilemezdi. Yapıtların çoğu enstalasyon formunda ve sanatçılar kullandıkları araçlar bakımından kendilerine hiçbir sınır koymamışlar. Bu işler bir anlamda zamanımızı açığa vuruyor ve bu hiç kuşkusuz doğruluğunu korumaya devam edecek: 2005 İstanbul Bienali, neredeyse kesinlikle bugünden tasavvur edemeyeceğimiz yapıtlar içerecek. Bu, sanatçılar üzerindeki sürekli yeni bir şey bulma baskılarının bir sonucudur ve söz konusu yeni şeyleri olanaklı kılan, "sanat yapıtı" teriminin açık tarihsel kaplamıdır. Dahası, tarihsel geleceğin bilinemezliğinin de etraflı bir sonucudur. Önümüzdeki on yılın bienallerini, 105. Venedik Bienali'ni, 5. Johannesburg Bienali'ni, 10. İstanbul Bienali'ni, 2005 Whitney Bienali'ni ziyaret ettiğimizi düşlersek, 1995'te görmüş olabileceklerimizden yola çıkarak ilginç ayrıntılarını hayal bile edemeyeceğimiz bakımlardan bambaşka şeyler göreceğimizi neredeyse kesin olarak

bilebiliriz. Ne ki sanat tanımımızın halihazırda yeterince oturmuş olduğunu, dolayısıyla tümünü de hiç çekinmeden sanat olarak kabul edeceğimizi de biliriz. Bu tanım bugün sahip olduğumuzdan farklılık gösterecekse, bu belki de felsefi estetiğin ilerlemesi üzerinden olacaktır. Onu kamçılayan ise belki de geleceğin sanatının öngörülemeyen tarihi; ama belki de öyle olmaz.

Öyleyse, tüm biçimlerin gerçekten de bizim olmasına karşın, onlar ile aslında ait oldukları kişilerin yaptığı gibi ilişkilenemediğimiz noktasına geri dönelim. Bu biçimleri uygunlaştırma özgürlüğümüz için ödediğimiz özel bir bedel vardır ve tarihsel halihazırı tanımlamaya yardımcı olan şey bir yetersizlik olduğundan, tarih sonrası dönem ile sanat tarihinin önceki tüm dönemleri arasındaki farkı çözümlemeye biraz zaman ayırmaya değecektir. Bu konuda, tarihsel kipliklere, olanaklılığa ve olanaksızlığa son derece duyarlı olan Wöfflin'den daha iyi bir rehber bulamayız.

Wöfflin'in stratejisi son derece zekicedir. İlk bakışta tarz olarak bambaşka görünen ama birbirinin çağdaşı sanatçıları bir parantez içinde toplar ve gerçekte ilk anda göze görünenden çok daha fazla ortak noktaları bulunduğunu önerir. "Birbirlerinin çağdaşı olmalarına rağmen Grunewald yaratıcılık bakımından Dürer'den farklı bir tiptir" diye yazar ama "uzak bir mesafeden bakıldığında, bu iki tip ortak bir tarzda yeniden birleşir; bir diğer deyişle, ikisini kendi kuşaklarının temsilcisi olarak bir araya getiren öğeleri hemen tanırız."[11] Ya da bir kez daha,

> Barok ustası Bernini ile Hollandalı ressam Terborch gibi, birbirlerinin çağdaşı olmalarına rağmen mizaçları bu kadar farklılık gösteren iki sanatçı daha yoktur. Bernini'nin çalkantılı figürleriyle karşı karşıya durduğumuzda, hangimizin aklına Terborch'un küçük ve huzur dolu tabloları gelir? Yine de iki ustanın çizimlerini yan yana koyup tekniğin genel özelliklerini kıyaslarsak, kusursuz bir akrabalığın var olduğunu itiraf etmek zorunda kalırız.[12]

Kısacası, belirli bir dönemde ulusal ve dinsel sınırların ötesine geçen ortak bir görsel dil vardır ve sanatçı olmak da bu vizyona katılım göstermektir. Ama "vizyonun da bir tarihi vardır": Ortak görsel dil kaçınılmaz surette değişir. Bernini ile Terborch birbirlerinden ne şekilde farklı olursa olsun, ikisinden birinin tümüyle bambaşka bir katmana ait olan Botticelli ya da Lorenzo di Credi'ye olduğundan çok

11. Wöfflin, *Principles in Art History*, viii-ix.
12. A.g.y., II.

daha yakındırlar birbirlerine: "Bu görsel katmanların ifşası sanat tarihinin başlıca görevi sayılmalıdır" diye düşünür Wöfflin. Buradaki ünlü ifşası ise, Terborch ve Bernini resimsi iken Botticelli ve di Credo'nun çizgisel olduğudur, elbette. Dahası Wöfflin her şeyin her zaman mümkün olmadığını söylerken, kanımca, çizgisel katmandakilerin "söyleyeceklerini" resimsi terimler ile söylemesinin olanaksızlığını kastetmektedir. Bernini'nin XVI. yüzyılın çizgisel üslubunda kendini nasıl dile getireceği sorusunu, sırf bu soruyu bir kenara atmak üzere sorar Wöfflin: "Söyleyeceklerini söylemek için resimsi üsluba ihtiyacı vardı." "Söyleyeceklerini söylemek" ediminin, vizyon tarihinin ötesine geçtiği açıktır; tabii, görsel biçimlerin kendi içinde hiçbir anlamda görsel olmayan inanç ve tavırları dile getirmekte kullanılabileceğini kabul etmiyorsak: "Görselliğin bir tarihi" olmasının tek sebebi, görsel temsillerin tarihsel anlamda birbirlerine pekâlâ bağlı yaşam formlarına ait oluşudur. Terborch'un mesajları erotik ve evsel, Bernini'ninkiler ise kozmik ve dramatikti. Resimsi üslup her birinin söyleyeceklerini söylemesine çizgisel üslupta olamayacak bir biçimde olanak tanıyordu. İki sanatçının sırasıyla ait olduğu yaşam biçimleri birbiriyle, her ikisinin de çizgisel üslubun dile getirdiği yaşam biçimleriyle örtüşmediği bir biçimde örtüşüyordu.

Karşı-Reformasyon sanatı şehitlerin çilesini, İsa'nın acılarını, Meryem'in Çarmıh'ın dibindeki kederini betimleme görevini üstlenmişti.[13] Burada etkin olan psikoloji, yapıtları görenlerin bu duyguları paylaşacağı ve bunları dile getirenler ile özdeşleşerek, söz konusu şahsiyetlerin uğruna bunca çile çektiği şeye olan inançlarının güçleneceğiydi. Mecburiyetler, sadece çilenin varlığını görmek, sadece betimlenen durumlarda insanın gerçekten de çile çekeceğini çıkarsamak ile kalmıyordu: Çileyi hissetmek zorundalardı. Dahası, tüm bunları resim ve oyma ile aktarmanın yolları bulunmalıydı. Ama barokun üslupsal stratejileri bir kez ortaya çıktığında, izleyenlerin odanın sıcaklığını ya da saten bir giysinin soğuk kayganlığını hissetmesi gibi farklı amaçlar için de kullanılabilir oldular. Böylece, Bernini'nin sanatının bir tepki olduğu zorunluluklar Terborch'un, böyle şeylerin *söylenebileceğini* aklına bile getirmemiş olabilecek "çizgisel" bir sanatçının kullanımına açık olmayan şeyleri söylemesine izin veriyordu. XVI. yüzyıl sanatçılarının sanatta gerçekten de barok üslubun resimsi söz

13. Rudolph Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600-1750* (Harmondsworth: Penguin, 1958), 2. "İsa ve azizlerin birçok öyküsü şehitliği, gaddarlığı ve dehşeti ele alır; dahası, Rönesans'ın idealleştirmesinin aksine, hakikatin çıplak bir biçimde gösterilmesi artık elzem sayılır; İsa bile hastalıklı, kanlar içinde, üzerine tükürülmüş, derisi paralanmış, yaralı, deforme, solgun ve nahoş bir halde tasvir edilmelidir."

dağarcığını gerektiren belirli şeyleri pek tasavvur edemeyeceğini ve bir barok sanatçının, söyleyeceklerini kendinden hemen öncekilerin çizgisel üslubunda söylemek zorunda olsaydı nasıl hüsrana uğrayacağını düşündüğümüzde karşımıza felsefi açıdan aydınlatıcı bir asimetri çıkar. Pinturrichio'nun üslubunda Caravaggio kendini nasıl ifade eder, bir diğer deyişle, söyleyeceklerini nasıl söylerdi ve Giotto'nun üzerinde çalıştığı katmanı tanımlayan sıkıntılarla Courbet nasıl baş ederdi? İzleyiciler çizgisel figürlerde çile, acı ve kederi görmüş ya da çıkarsamış olabilirler; oysa bunları *hissetmek* ve bu sıkıntıları çekenlere gönülden bir bağ duymak farklı bir üslupsal stratejiyi gerektirir. (Özde çizimin çizgisel üsluplarını kullanan *comic strip*'ler* sözcük ya da simgelere başvurmaktadır: "Aaaah!" ya da birinin küt diye vurulmuş kafasının çevresinde bir yörüngede dönen yıldızlar.) Ne var ki sınırlamalar tarihsel istikametin aksi yönüne doğru da işler: Wöfflin'in "barok'un kitleleri ele alışındaki enerji" olarak tarif ettiği şey, Giotto'nun ne işine yarayacaktır? Onun, sanatı aracılığıyla söylemek istediğine nasıl olup da karşılık gelecektir? Sözün kısası, mesaj ile araç arasında belirli bir içsel tekabüliyet vardır.

Filozof Paul Feyerabend bir keresinde şöyle demişti: "Barok, rokoko, gotik çağ gibi tarihsel dönemler ancak yalnız bir dışarlıklının anlayabileceği gizlenmiş bir öz ile birleşmiştir... Savaş dönemlerinin savaşkan yazarlar ürettiğini itiraf edebiliriz ama bu onların doğasını tüketmez. Vatanseverlik coşkusunun dokunmadığı hatta belki de buna muhalif olan yazarlar da incelenmelidir; onlar da çağlarını yansıtır."[14] Tarihsel bir öz mefhumu netlikten uzaktır kuşkusuz; ama bu mefhumun tekabül ettiği gerçekliklerin varlığını tanımazsak tarihin tözüne ilişkin özel bir kavrayışa da kanımca, sahip olamayız. Bir dönemin salt bir zaman aralığı olmadığını, içindeki kadın ve erkeklerin sürdüğü yaşam formlarının karmaşık bir felsefi kimliğe sahip olduğu bir aralık olduğunu kabul ettiğimiz sürece istersek bu gerçekliklerden dönem diye de söz edebiliriz; söz konusu kimlikler ise şöyle görünür: Hakkında yaşayarak bilgi sahibi olduğumuz şeyler gibi yaşanmış ve hakkında bilgi sahibi olunan bir şey olarak; hakkında bilgi sahibi olunabilecek ama yaşanmamış bir şey ve aynı zamanda kendi dönemlerinin hem içinde hem dışında olabilen, kendi zaman-

* Genellikle gazete ve dergilerde üç ya da dört kare halinde tefrika edilen çizgi romanlar. Bugün, kitaplaşmış çizgi roman ile karikatür arasında bir yerde dururlar. (ç.n.)

14. Paul Feyerabend, *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 49. Feyerabend 1944 yılında asker olarak verdiği bir seminerden alıntı yapıyor ve yaşamının sonlarına doğru erken dönemindeki görüşleri üzerine yazdığında bu düşünceye ne kadar inandığını bilmek zor.

larına dair tarihsel bir içgörü yetisiyle donatılmış bireyler örneğinde, hem yaşanıp hem hakkında bilgi sahibi olunabilecek bir şey. *Biz*, bilginler ya da Feyerabend'in romantik sözleriyle "yalnız dışarlıklılar" olarak barok dönemi bilebiliriz; ama o artık yaşayabileceğimiz bir şey olarak mevcut değildir bizim için. Ya da bir bakıma, onu ancak pastiş ve öykünme kipinde yaşayabiliriz ve onu bizimle birlikte yaşayan hiç kimse olmadığından bu gerçekten onu yaşamak sayılmaz. Bir dönemi bu biçimde yaşamaya uğraşan birinin paradigması elbette Don Kişot'tur; Don'un yaşam biçimini gerçekten paylaşmayan çünkü kimse paylaşamaz ama bunun hakkında pek çoğumuzun önceki zamanlarda sürülen yaşamlara dair bir şey öğrenebileceğimiz şekilde, dışarıdan bilgi edinebilecek olanlar Don Kişot'la eğlenir ve onu sömürür.

Gelecek yaşam formlarına dair gerçekten pek az şey biliyoruz; dahası, fütürist olarak yaşamayı denersek, salt kendi zamanımızın gelecek vizyonunu temsil ediyor olacağımız da neredeyse kesindir. Don Kişot'un fütürist muadilinin belki de Buck Rogers ile Wilma Dearing'in bir yıldızdan diğerine uçtuğu 1930'lardan bu yana geleceği simgeleme eğiliminde olan kozmonotun bir değişkesi olacağına neredeyse kuşku yoktur. *Fin de (vingtième) siècle** bir Cervantes mevcut anda geleceğin yaşamını sürdürmeye çalışan biri hakkında bir roman yazabilirdi ama gelecek geldiğinde bu da bugün Buck Rogers'ın göründüğü kadar antika görünecektir. Bu adam ya da kadın, zira ahmaklık toplumsal cinsiyet dinlemez, *2001* gibi filmler aracılığıyla öğrendiğimiz kostümlere başvuracaktır. Doksanlı yılların 1960'ların baktığı yerden nasıl algılandığı kadar ayıltıcı bir şey yoktur: Dünün yarınından çok uzaktayız gerçekten.[15] Yine de geleceğin bizim için ne şekilde olanaksız olduğu ile hakkında bir şeyler bilebileceğimiz geçmişin bizim için ne şekilde olanaksız olduğu arasında bir fark var. Bu asimetri tarihsel varlığın yapısıdır. Herhangi birinin geleceği bilmesi mümkün olsaydı, bu işe yaramaz bir bilgi olurdu; zira geleceği tanımlayan yaşam biçimini başka hiç kimse izlemediğinden o kişi de izleyemezdi. Başkaları da onu yaşasaydı, o zaten şimdiki zaman olurdu.

---

* (Fr.) Yüzyıl (boyunca) sonu. (ç.n.)

15. Tam da böyle, ciddiyet dolu bir liste için bakınız Rose de Wolf, "Endpaper: Yesterday's Tomorrow", *New York Times Magazine* (24 Aralık 1995) Yazarın sosyolog David Riesman'dan aktarımaları, *Time* (21 Haziran 1967): "Az çok değişmeden kalacak bir şey varsa, kadınların rolüdür."

"Yaşam biçimi" ifadesi, kaynağını Wittgenstein'dan alıyor elbette: "Bir dil tasavvur etmek bir yaşam biçimi tasavvur etmektir"[16] demişti Wittgenstein. Aynısı sanat için de söylenmeli: Bir sanat yapıtı tasavvur etmek, o yapıtın içinde bir rol oynadığı bir yaşam biçimi tasavvur etmektir. (Terborch'u 1995 İstanbul Bienali'nin tipik enstalasyonunun rol oynadığı bir yaşam biçimi hayal etmeyi denerken tahayyül etmeye çalışın!) Monokrom resme ilişkin tartışmamda, dışarıdan aynı görünen tabloların, içinde farklı roller oynadığı, farklı anlamlar taşıdığı ve dolayısıyla farklı sanat eleştirilerine tabi olduğu farklı yaşam formları tahayyül etmeye çalıştım. Sanat yapıtlarını salt estetik bir bağlamda ele almanın, onları yaşam formlarındaki kök salmışlıklarından çıkarmak ve kendi başlarına değerlendirmek olduğu düşünülüyordu, özellikle de modernistler tarafından. Burada farkına varılmayan şuydu: Bu şekilde ele alınmak üzere üretilen sanat yapıtları, bunu sanatsal güzelliğin içinde bir rol oynadığı yaşam formlarında yapıyordu. Estetik ile ilişkimiz, bu ilişkinin içinde bir anlam taşıdığı, yapıtların estetik nitelikler için üretildiği bir yaşam biçimi olmadığında öylesine dışsaldır ki insan böylesi bir sanatın anlam ve amacının ne olduğunu cidden merak edebilir. Bugün, bir keresinde katıldığım bir bilimsel toplantıya verilen ad üzerinden ifade etmek gerekirse, "Güzelliğe Ne Oldu?" diye sormak, sanatsal güzellik gibi bir şeyin yaşam biçimimizin neresinde rol oynadığını sormaktır. Ama dikkatimin dağılmasına izin vermemeliyim. Bunun yerine, yaşam formlarına ilişkin felsefi bir noktayı önemle vurgulamak istiyorum: Yaşam biçimi, salt hakkında bir şeyler bilinen değil yaşanan bir şeydir. Sanatın bir yaşam biçiminde rol oynaması için, içinde bunu yapabileceği epey karmaşık bir anlam dizgesi bulunmalıdır; başka bir yaşam biçiminin parçası olmak ise, insanın daha önceki bir formdan gelen sanat yapıtlarının anlamını ancak ilgili anlam dizgesini elimizden geldiğince yeniden inşa etmek suretiyle kavrayabilmesi demektir. Kişi hiç süphesiz daha önceki bir dönemin yapıtlarını ve bunların üslubunu taklit edebilir. Yapamayacağı şudur: Yapıtın kendi orijinal yaşam biçiminde yönlendiği anlam dizgesini yaşamak. Onu kendi yaşam biçimimize oturtmanın bir yolunu bulamadığımız takdirde ve buluncaya dek, bizim onunla kurduğumuz ilişki tümüyle dışsaldır.

Bunu söyledikten sonra, Wöfflin'e geri dönelim. Giotto, Botticelli ve Bernini'nin resmetme üslubu farklı yaşam formlarına son derece

* Haluk Barışcan çevirisi kullanılmıştır. Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 2005. (ç.n.)

16. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Çev. G.E.M.Anscombe (New York Macmillan, 1953), Kısım 19.

yakından bağlıydı; o kadar ki bu yapıtların bir tür ilerlemeci dizi oluşturduğunu düşünmek insana kolay kolay meşru gelmez. Oysa Vasari, durumu neredeyse kesinlikle böyle görüp onları birbirine öyle bir bağlardı ki Giotto, şayet bir zaman sıçramasından geçip Botticelli'nin yapıtlarını bir anlığına görebilseydi, bunların yeniliklerini anında uygunlaştırırdı; sanki Botticelli'nin başardıkları, Giotto'nun yöntemi bilseydi yapmış olacağı şeylermiş gibi. Dahası Botticelli de Bernini ya da Terborch'un yapıtlarını bir anlığına görebilseydi, aynısı geçerli olurdu. Bernini'nin Botticelli'yi ya da Botticelli'nin Giotto'yu bildiğini tahayyül etmek için zaman sıçraması kurgusuna gerek yoktur çünkü yapıtlar oradaydı ve görmek mümkündü. Dahası, şunu da biliyoruz ki sonradan gelen sanatçıların öncüllerinin tarzında resim yapamamasının nedeni bilgi veya beceri değil, Karşı-Reformasyon Roma'sının ya da Medicilerin Floransa'sının yaşam biçiminde eski üsluplar ile resim yapmaya yer olmayışıdır: Bernini, Aziz Ignazio de Loyola'nın *Spiritual Exercises*'ına [Ruhani Alıştırmalar] uyar, Botticelli uymaz; Botticelli, Lorenzo di Medici'nin şiirine uyar, Giotto uyamaz. Sonradan gelen sanatçılar, ancak öncellerinden birinin zamanından kalma tabloları gösterme uğraşlarının bir parçası olduğu sürece kendilerinden önceki tarzda resim yapabilirdi; tıpkı, daha önce verdiğim örneği kullanmak gerekirse, Guercino'nun kendi Aziz Luka'sını sevinçten havalara uçuran arkaik üslubu bulması gibi. Guercino, Giotto'nun yaşamı hakkında bir tablo yapsaydı, tarihsel duyarlılığı ışığında, bunu kesinkes Giotto'nun üslubu saydığı şekilde boyardı, kendi üslubunda değil: Giotto, Guercino gibi resim yapmazdı ki gerçekten de yapamazdı; bu yüzden de söz konusu örnekte Guercino üslubunu konusununkine uydurmaya dikkat edecekti.

Ressamın Guercino'nun duyarlılığını taşımadığı bir tablo düşünelim. Alman ressam Anselm Feuerbach'ın[17] 1869 yılında yaptığı, Platon'un *Şölen*'inin doruğa ulaştığı anı betimleyen son derece hırslı bir tablo vardır; kavgacı ve gürültücü arkadaşlarıyla çevrili olan sarhoş Alkibiades konukların birbiri ardına aşkı tarif edip övdüğü bir akıl şölenine dalar. Doğal boyutlarda figürleriyle devasa bir tualdir bu; sanat tarihi araştırmacıları ise her bir konuğun kimliğini tespit etme konusunda epey çaba harcamıştır. Sokrates ile Agathon'u seçmek nispeten kolaydır ve tabii Alkibiades'i de. Geri kalan kimlikler tartışmaya açıktır ama bir tür adsız şölen sahnesi betimlemek, Feuerbach'ın yüksek

17. Feuerbach'ın tablosuna ilişkin güzel bir tartışma için bakınız Heinrich Meier, "Einfuhrung in das Thema des Abends", Seth Berardete, *On Plato's Symposium* (Münih: Carl Friedrich von Siemans Stiftung, 1994) 7-27.

idealleri ile örtüşmeyecektir. Lambalar, giysiler, fizyonomi, hareketler gibi ayrıntılar, Pausanias ya da sözgelimi Aristodemus gibi şahsiyetler yerine kimi adsız figüranlara razı gelinemeyecek kadar çok düşünülmüştür. Feuerbach klasik dünyayı göklere çıkan bir ortamda yaşadı; babası, Apollo Belvedere üzerine bir metin yazmıştı. Betimlenen anın tüm şamatasına karşın *Şölen*'in kendisi güzelliğe yönelik fiziksel aşkın karşısında entelektüel aşkın en yüksek ve soyut ideallerini övmektedir. Feuerbach'ın da bu *beaux ideals** ile oranlı bir resimsi tarzı arzuladığını biliyoruz. Feuerbach, XVII. yüzyılda İtalya'da Giovanni Bellori'nin yazılarında dile getirilen, Poussin ile Bolonyalı üstatların tablolarında somutlaşan ve Reynolds'un söylemlerinde klasik ifadesini bulan "Görkemli Tarz"ın yandaşıydı. Bu noktada, Görkemli Tarz'ın tarihsel resme uygun sayıldığını, tarihsel resmin ise akademinin sıralamasında janrların en yükseği ve en yücesi olduğunu görmek önemlidir. Feuerbach'ın kendini gerçekten de büyük bir ressam saymasına şaşmamalı; dünyanın, kendini bu müthiş önemsemeyi paylaşmaktaki başarısızlığı karşısında gücenmesine de şaşmamalı. Feuerbach'ın tablosu, ki kendisi hiç çekinmeden başyapıtım derdi, yapıldığı yıl olan 1869'da hiç kuşkusuz olanaklıydı. (Ama Manet'nin *Olympia*'sı ile "ayıplamaya dahi layık olamayacak kadar düşmüş sanat" olan tablosu *Dejenuer sur l'herbe* [Çimenler Üstünde Öğle Yemeği] ve izlenimcilerin tabloları da öyle öyle; ilk izlenimci sergi 1874'te gerçekleşti.) Feuerbach'ın ustalaştığı haliyle Görkemli Tarz [Grand Manner] XIX. yüzyılın Görkemli Tarz'ı olsa ve belki de Feuerbach bu tarzın, sözgelimi, Poussin'in yapıtlarıyla hem çatıştığını hem onların çok ötesine geçtiğini düşünse de onun tarzı çoktan eskimişti ama o bunu böyle görmeyecekti.

Başyapıtının içine bir tablo yerleştirdi Feuerbach: Bu tablo da bir sempozyumu, yani Ksenophon'un tarif ettiği etkinliği konu alıyordu; onun da konusu aşktı. Bu tablo, Dionysos ile Ariadne'yi, dolayısıyla ilahi ve ölümlü aşkı betimler. Sorun, tüm o sıradışı tarih ve arkeoloji bilgisine rağmen Feuerbach'ın tablo içindeki tabloyu da tüm diğer öğeler gibi Görkemli Tarz üslubunda boyaması, Guercino'nun derinden kavradığı ve Wöfflin'in de bir kez daha, "Vizyonun da bir tarihi vardır" sözleriyle dile getirdiği kuralı hiçe saymasıydı. Feuerbach'ın tarihsel açıdan tutarlı olabilmesi için, tablosu içindeki tüm diğer öğeler hâkimi olduğu Görkemli Tarz'da yapılmış olsa da tablo içindeki tabloyu Antik Yunan'a tarihsel açıdan uygun bir üslupla boyaması gerekirdi. Gerçekte Yunan resminin nasıl göründüğü konusunda neredeyse hiçbir şey bil-

* (Fr.) İdeal güzellikler. (ç.n.)

miyoruz; buna karşın Apeles ya da Parahesios gibi ressamlar yanılsama ustası olarak sıradışı bir ün edinebildiklerine göre sanatlarının üslup bakımından Euphronios'un vazo resimlerinden çok Praksiteles'in mermerlerine yakın durduğunu varsayabiliriz. Platon'un, vazo ressamlarını görsel inancı baştan çıkaran tehlikeli kişiler sayması pek muhtemel değil! Feuerbach'ın gösterdiği gibi duvarlarda tablo var mıydı, onu bile bilmiyoruz. Ama en azından Görkemli Tarz'da olmayacaklarını çıkarsayabilmemiz gerekir.

Mantıkçılar bir ifadenin *kullanımı* ile *bahsi* arasında çok önemli bir ayrım yapar.[18] Aziz Pavlus hakkında bir beyanda bulunurken "Aziz Pavlus" ifadesini kullanırız. Bu ifade hakkında bir beyanda bulunmak amacıyla "Aziz Pavlus" ifadesini kullandığımızda, ondan bahsetmiş oluruz. Aynı ayrım, resimlerde de mevcuttur. Resmi kullanarak, resmin gösterdiği herhangi bir şey hakkında bir beyanda bulunuruz. Ama resim hakkında olan ve netice itibarıyla, "O resim şöyle görünüyor!" diyen bir tablo çizmek için resmi kullandığımızda, ondan bahsetmiş oluruz. Bahsi geçen ifadeler genelde tırnak işaretleri içinde geçer. "Aziz Pavlus", Tarsuslu Saul'a bugün verilen isimdir. Bahsi geçen resimler genel olarak resmin içinde resim olarak geçer. Aziz Luka'ya atfettiği tarz Guercino'nun kullanımına açık değildir, sahtecilikte kararlı değilse tabii. Guercino, Aziz Luka'nın kendi zamanının üslubunu kullanarak yapacağını hayal ettiği bir resim yapmak suretiyle o üsluptan ancak "bahsedebilir". Resimsel bahsin başlıca kullanımı, ressamlar hakkındaki tablolarda karşımıza çıkar; ama elbette tabloların iç dekorasyon öğesi olarak asılı durduğu mekânları konu alan tablolarda da buna rastlarız. Vermeer'in üslubu kendi resimlerinin içindeki resimleri kendi üslubuyla çizmesine ama bu sırada resimlerin her koşulda Vermeer'in üslubuna yakın tarzı da gösterebilmesine elverişliydi. Geleceğin sanatını temsil edebilseydik, onun ancak resimsel olarak bahsini geçirebilirdik; zira ait olduğu yaşam biçimi bizim onu yaşayabilmemiz için mevcut değildir.

Öyleyse, tüm yaşam formları bizimdir derken, bunların kullanımı ve bahsi arasında bir ayrım yapmak istiyorum. Pek çok örnekte, bu yaşam formları, bahsedebileceğimiz biçiminde bizimdir ama kullanabileceğimiz biçimde değil. 1940'ların dikkate değer Vermeer sahtecisi Hans Van Meegeren örneğini düşünün. Bir sahteci olarak van Meegeren'in saiki, eleştirmenlerin kendisini ressam olarak kendi saydığı kadar ciddiye almadıkları inancıyla bağlantılıydı ve amacı da

18. Bu ayrımın kolay anlaşılır bir tartışması için bakınız: Willard Van Orman Quine, *Methods of Logic* (New York: Henry Holt, 1950), s. 37-38.

uzmanların bir Vermeer olduğunda fikir birliğine vardığı bir tablo yapmaktı. Bunu garantiye alınca, şayet Vermeer tarafından yapılmış olsaydı, eleştirmenlerin bir başyapıt olduğunu teslim etmek zorunda kalacakları tabloyu kendisinin yaptığını ifşa etmek niyetindeydi. Böylece, büyük bir yapıtın ressamı olarak van Meegeren'in, Vermeer kadar büyük olduğunu düşünmeye mecbur kalacaklardı. Buradaki örtük savın biçimi, Alan Turing'in makine zekâsı deneyininkini andırır: Bir edebiyat eleştirmeni ile bir makinenin "çıktı"ları, yani kimliği gizli bir kaynağa sorulan belirli soruların yanıtları, arasında ayrım yapabilmeyi sağlayacak bir dayanak olmasaydı, zekâyı makineye değil de edebiyat eleştirmenine atfetmek tutarlı bir hareket olmazdı. Elbette ki insani zaaflar van Meegeren'de de baskın çıktı: Para intikamdan daha tatlıydı. Van Meegeren'in bugün Rotterdam'daki Boymans-van Beuningen Müzesi'nde asılı duran *Christ at Emmaeus* [İsa Emmaus'ta] adlı tablosu için ne düşünürseniz düşünün, bu tablonun van Meegeren'in kendi tablolarının yeniden değerlendirilmesine en ufak bir katkısı olmadı; hoş, bu tablolar tıpkı Hitler'in suluboyaları ya da Sir Winston Churchill'in yağlıboya tabloları gibi sanat dışı bir ilgi çekmeye başladılar. Bir de gerçeğin aksine, van Meegeren'in gayet vasat tualini görenlerin bu tablo hakkında tıpkı Vermeer'in erken barok evresinden bir tablosu, yani *Christ in the House of Mary and Martha* [İsa Meryem ve Martha'nın Evindeyken] adlı yapıtı (ki gerçekte van Meegeren'in sahtesinden hesapsızca daha canlıdır) kadar olumlu şeyler düşündüğünü tahayyül edelim. Bu ancak van Meegeren'in XVII. yüzyılda XX. yüzyıldakinden daha iyi bir ressam olacağını gösterir. Ne yazık ki içinde ilerleyebileceği o üslup, kendi zamanında ancak "bahis" konusu olabiliyor ama "kullanılamıyordu". Van Meegeren, ancak, Vermeer'in elinden çıkmış gibi davranmak suretiyle bu üslubu kullanmaya öykünebilirdi: yani bir sahteci olarak.

Van Meegeren *İsa Emmaus'ta* adlı tablosunu 1936'da yapıp yine o yıllarda, tablo kendisine aitmiş gibi Amsterdam'da sergilemeye kalksaydı, olacakları düşünmek zor değil. Ama 1936'da Amsterdam sanat dünyasında böyle bir tabloya, daha önce de başvurduğum ifadeyi kullanmak gerekirse, yer yoktu . Buna karşın, insanlar bu tablonun Vermeer'in elinden çıktığına inansaydı, 1655'te Delft sanat dünyasında böyle bir şeye yer olurdu (Gerçi ben bu tabloyu 1655'te yapılan *İsa Meryem ve Martha'nın Evindeyken* adlı tablonun yanına koyduğumuzda bayağı berbat görüneceği kanısındayım). 1995'in sanat dünyasında böyle bir tabloya bir anlamda yer var ama yalnızca bahis-işlevi çerçevesinde. Tablo, kullanım çerçevesinde kabul göremeyecektir.

Emmaus'taki İsa'nın bir tablosunun ne hakkında olduğuna ilişkin değil, örneklediği resim türüne ilişkin bir beyanda bulunmak zorunda kalacaktır.

Amerikalı ressam Russell Connor bilindik başyapıtlardan bazı parçaları yeniden birleştirip yeni tablolar yapıyor. Örneğin, Picasso'nun *Avignon'lu Genç Kızlar* adlı yapıtındaki kadınları alıp Rubens'in *Rape of the Daughters of Leucippus* [Leucippus'un Kızlarının İğfali] tablosundaki kadınların yerine koyarak yapıtına *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* [Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması] gibi de esprili bir isim vermiş. Tablosunun adı Serge Guilbaut'nun *How New York Stole the Idea of Modern Art* [New York'un Modern Sanatı Çalışı] adlı kitabına gönderme yapıyor. Sonuç, birbirine geçmiş göndermelerden oluşan postmodern bir başyapıt, çakışan kimliklerin bir karikatürü; Connor ise bunun içinde Rubens veya Picasso olmaya, hatta Guilbault'nun gün ışığına çıkardığını iddia ettiği sanat tarihi skandalına bile öykünmüyor. Connor'un tablolarının amacına ulaşması için, konularının bilindik, hatta fazlasıyla bilindik olması gerekli. Connor bu yapıtlardan, onları ancak yeni şekillerde kullanmak üzere bahsediyor. Sanatı kadar nüktedan bir kişiliğe sahip biri olarak, bir keresinde bir dinleyici grubuna şunları anlatmıştı: Babasına ressam olmaya niyetlendiğini açıkladığında babası, "Rembrandt gibi resim yaptığı takdirde" sorun olmayacağını söylemiş. Connor da bunu ebeveynlerinden gelen bir emir saymış. Aslında muazzam bir ressam ve müthiş de bir görsel taklitçi. Benim buradaki amaçlarım açısından önemli olan ise şu: Connor, kişinin tarih sonrası anda Rembrandt gibi resim yapıp bunun da yanına kâr kalmasının bir yolunu gösteriyor.

Burada Connor'ı anmamın nedeni, sırf "Rembrandt gibi resim yapmaya" çalışan birinin, bugün her şeyin mümkün olmasına karşın büyük sıkıntı çekecek olmasıdır. Kısa süre önce tam da böyle birinden bir mektup aldım. Yaşamının belli bir anında bazı Rembrandtlar görüp derin bir esin bulduğundan söz ediyordu. "Oto-portre'de ve Haham'da, kendi çağını ve bizimkini aşan, en yüksek zekâ ile donatılmış zengin bir boya matriksinden açığa vurulan onurlu ve asil bir insanlığın görüntüleri"ni görüyormuş. Bu "epifani"ye dayanarak kendini resim çalışmalarına adamaya karar vermiş ve anlayabildiğim kadarıyla, "Rembrandt gibi resim yapmakta" başarıya ulaşmış; en azından, yapıtı kendi görüşüne göre "makul düzeydeki tüm nitelik sınavlarına direnebilecek" durumdaymış. Oysa büyük bir müzenin çağdaş sanat küratörü, tablosuna istinaden "Zamanımıza uygun değil"



Russell Connor , *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkers* [Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması] (1985). Sanatçının izniyle yayımlanmıştır.

demiş. Bu gerçekten kafasını karıştırmış, hele de sanat dünyasının onca açık olduğu varsayılıyorken. Böylece, yazdıklarımı okumuş biri olarak sorusunu yanıtlamam için bana başvurmuş: "İzin verilmeyecek tek şey, geleneksel ölçütler ile ölçülebilen ve gerçekte çoğu kişinin değilse çok sayıda kişinin hâlâ tercih ettiği sanat mı olacak?" Bu epey güçlü bir iletiydi ve ben de elimden geldiğince iyi bir yanıt vermeye çalıştım; üzerinde de bu son bölümü bu konu etrafında kurmayı arzu edecek kadar çok düşündüm.

İlkin bu sanatçının epifanisini ele alalım. Sanatçımızın, "kendi çağını ve bizimkini aşan onurlu ve asil bir insanlığın görüntüleri" ile Rembrandt'ın bize verdiği mesaja ilişkin iddiasını kabul etmeye hazırım. Tıpkı Ruskin'in Veronese'den aldığı gibi bu mesaj da tümüyle meşrudur ve zaman zaman hem bizim çağımızda hem tablonun yapıldığı çağda geçerli olan bu tür hakikatleri iletmiyorlarsa şayet, tablolara bakmak için pek bir sebep kalmaz. Yine de bunun doğal sonucu bizatihi tablonun "kendi çağını ve bizimkini aşması" değildir. Rembrandt'ın mesajı tarihe çok daha az endeksli olup bizimle de çağdaşlarıyla konuştuğu kadar akıcı bir biçimde konuşsa da tıpkı Vermeer'inki gibi Rembrandt'ın tablosu da aslında kendi zaman ve mekânına özgüydü. Başka yerde olduğu gibi burada da araç ve mesajın bağlantılı olduğunu inkâr etmiyorum elbette. Rembrandt'ın ağır koyu renklerinin ve gizemli aydınlıklarının mesajının gücüne katkıda bulunduğuna neredeyse hiç kuşku yoktur. Yine de üslubu bizim kullanımımıza açık olamayacak kadar onunla ve dönemiyle özdeşleşmiştir. Mesaj hakikaten "kendi çağını ve bizimkini aşıyor". Ama bizim o mesajı aktarabilmek için onun kullandıklarından başka araçlar bulmamız gerekiyor. Biz Rembrandt'dan ancak bahsedebiliriz; o da ancak kapatılması mümkün olmayan tarihsel bir mesafeden. Rembrandt'dan çıkarabileceğimiz bir mesajı dile getirecek yollar bulmamız ise daima mümkün. Ama bunun bizim zamanımıza göre *olan* yollarını bulmak zorunda kalacağız. Rembrandt sınırları tarihsel olarak çizilmiş sanatın, tarihi aşan mesajlar verebilecek güçte olduğunu göstermek dışında bu konuda bize yardım edemez ne yazık ki.

"Çoğu kişinin değilse çok sayıda kişinin hâlâ tercih ettiği" sanat söz konusu olduğunda, Vitaly Komar ile Alexander Melamid'in, çağımızda sanatın komedya ve trajedisini kendine özgü biçimde simgeleyen bir yapıt aracılığıyla bize anlatacağı çok şey var. Komar ve Melamid bir zamanların Sovyetler Birliği'nden göçmen sanatçılar; sosyalist gerçekçi resmin komik olasılıklarından faydalanıp, çektikleri sıkıntılar kadar zekâlarının kıvraklığı yüzünden de takdirle karşılandıkları New York sanat ortamının görece güvenli sularından Lenin ve Stalin'in sahte kahramanlıkları ile alay ederek, 1980'lerin New York'unda belirli bir ün elde ettiler. Andy Warhol'un öncülük ettiği yolda, aynı anda hem şöhret olup hem eleştirel başarı kazandılar. İşleri hem erişilebilirdi hem saygı görüyordu. Korintli bir genç kızın, aşığının başının gölgesini âşığın arkasındaki duvara çizmek suretiyle sanatı icat edişini anlatan efsanevi olayı resimledikleri ama bu örnekte klasik giysiler içindeki bir genç kız tarafından profili çizilen kişinin

Stalin'den başkası olmadığı 1982-1983 tarihli *The Origins of Socialist Realism* [Sosyalist Gerçekçiliğin Kökeni] adlı yapıtlarından daha nefis pek az mizahi başarı geliyor aklıma. Resmin kendisi yüksek sosyalist gerçekçi tarzda; muziplik de kısmen sosyalist gerçekçiliği ve bu akımın abartılı kutlamalarına sıkça konu olmuş ürkütücü ilham kaynağını hicvetmek için gene sosyalist gerçekçiliğin kullanılmasından kaynaklanıyor. Sovyet sanatından parçalar kullanma projesi 1987 yılında New York'taki Palladium'a yerleştirilen muhteşem bir 1 Mayıs enstalasyonu ile doruğuna ulaştı ama *glasnost* ve *perestroyka* ruhuyla, Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla ve de Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle Komar ve Melamid de aynı anda hem en iyi hem, bir anlamda, tanımlayıcı konularını yitirdi. Komünizmin çöküşünün Batı'da sanat dünyasının çöküşü ile aynı zamana rast gelmesi ironiktir. Seksenlerin en başarılı sanatçılarını bile bağlayan soru, 1988 yılında Lenin'in başlıca metinlerinden birinden birinden ödünç aldıkları başlık ile ifade etmek gerekirse "Ne Yapmalı?"ydı.

Komar ve Melamid'in asıl dehası, anayurtlarında sanatsal özgürlüğün geri verilmekte olduğu dönemde kendilerine konu olarak eski aparatçiklerin*, tıpkı sonradan gelenlerin atalarının Grek Ortodoksluğunun ritüel ve ifşaatlarını kabul edişleri gibi sorgusuz sualsiz bir inançla kabul ettikleri piyasa kavramını seçmeleriyle ortaya çıktı. *The Nation* dergisi destekçilerinin de arka çıkması ile Komar ve Melamid, derginin 14 Mart 1994 sayısının kapağında "bir halkın sanatı" olarak adlandırılan sanatı, yani insanların gerçekte aradığı sanat türünü bulmak üzere gerçek bir piyasa araştırması yürütmeye karar verdiler. Bu sanat türü bilindiğinde, arz klasik ekonomistlerin keşfettiği önceden belirlenmiş denge içinde talebe uyarlanabilecek, toplum (İsterseniz buna "halk" diyelim, zira dil alışkanlıkları kolay kolay değişmiyor) aradığı sanata kavuşacak ve halkı tanıyan sanatçılar da yeterli gelir elde edebilecekti. Bu bilginin endüstriyel pratiğe dönüştürülebileceğini büsbütün hayal edemiyorum; zira insanların aradığı, pekâlâ sanatın, başında beresiyle şövalenin önüne dikilmiş bir sanatçı tarafından eski usulle, fırçanın tuale değmesiyle teker teker üretilmesi de olabilir. Ama yanıtı kim biliyordu ki? O güne dek hiç kimse öğrenmeye çalışmamıştı. Bu esnada resim de Komar ve Melamid için kendi dönüşümlerini başarmanın, bir Rus sanatçı olmaktan Amerikalı sanatçı olmaya geçişin yolu gibi görünüyordu muhakkak.

---

* Sovyet Rus bürokrasi üyesi. (y.h.n.)

Sosyal bilimlerin en gelişkin haline başvurulmuştu.[19] Odak gruplar ve ağırlıkları hatasız hesaplanmış oylamalar vardı; rastgele seçilmiş Amerikan ev halkından, estetik tercihlere ilişkin bir dizi soruyu yanıtlaması isteniyordu. Sonuçlar istatistik olarak "yüzde 95'lik güvenirlik seviyesinde yüzde ±3.2 hata payı ile doğru" olarak onaylanmıştı. Örneklem, eyaletlere göre katmanlandırılmıştı. Toplumsal cinsiyet kotaları kullanılmıştı. Bizatihi yanıtlar da estetik sosyolojisinde eşi bulunmaz ilginçliktedir. Örneğin, Amerika'nın en sevdiği renk uzak ara ile (%44) mavidir; bu rengin en çok hitap ettiği kesim ise orta eyaletlerde yaşayan, 40 ila 49 yaş grubundaki, muhafazakâr, beyaz, yılda 30 bin ila 40 bin dolar kazanan ve asla müzeye gitmeyen beyaz erkek grubudur. Buna benzeyen ama maddi menfaatlerinin kıyaslanamaz biçimde daha yüksek olduğunu düşündüğüm bir ankette M&M şekerlemelerinin üreticileri, şekerciboyalarına yeni bir renk ekleyerek renk spektrumunu değiştirmeye girişiyor ve en çok tercih edilen rengin hangisi olduğunu öğrenmek istiyorlardı; mavi yanıtı sanırım hiç kimse için sürpriz olmadı. Eğitim düzeyi arttıkça mavinin cazibesi azalıyor ama gelir düştükçe siyahın cazibesi giderek artıyor: Gelir düzeyi yılda 20 bin doların altında kalan kesimin siyahı tercih etme olasılığı gelir düzeyi yılda 75 bin doların üzerindeki kesiminkinden üç kat daha fazla; buna karşılık gelir düzeyi yılda 75 bin doların üzerinde olanların yeşili tercih etme olasılığı da gelir düzeyi yılda 20 bin doların altında kalan kesiminkinden üç kat daha fazla. M&M tüketicilerinin yıllık geliri 40 bin doları aşan gruptan olması pek muhtemel değil; buna karşın bebek bakıcısı tutma ve benzeri ölçütlerden anlaşılabildiği kadarıyla bu gelirin tümü, büyük olasılıkla ihtiyari gelir sınıfına giriyor. Komar ve Melamid bu muazzam miktardaki verilere dayanarak, "America's Most Wanted" [Amerika'nın En Çok Arananı] adını verdikleri, tercih edilen nitelikler arasından sanatçıların tek bir tuale sokabildiği kadar çoğunu içeren bir tablo ürettiler.

Şans eseri, 15 Ocak 1995 tarihli *The New York Times*'ın kitap tanıtımı köşesi, Doris Mortman'ın "yeni çoksatar" kitabı *True Colours*'ı [İşin Rengi] "bir romanda aradığınız her şey" diyerek duyuruyordu; her şey ise "aile, aşk, ihanet, rekabet, yetenek, zafer" biçiminde kalemlendirilmişti. Söz konusu kitabın bir sanatçı hakkında olduğu açık; tam sayfa reklam da bize fırça dolu bir vazo ve de egzotik bir kumaş parçasının üzerine dizilmiş eğri büğrü boya tüpleri gösteriyor. "*True*

19. Tüm referanslarda, "Painting by the Numbers: The Search for a People's Art", *The Nation* (14 Mart 1994) kaynak alınmıştır. Veri çizelgeleri The Nation Enstitüsü ve Komar ve Melamid için 1994'te Martila and Kiley Ltd. tarafından hazırlanan, *American Public Attitudes Towards the Visual Arts: Summary Report and Tabular Reports*'ta sunulmuştur.

Colours, okuru uluslararası sanat dünyasına sürüklüyor, bu dünyada başarılı olmanın yoğun baskısı yüreğin derinden emrettikleri ile kıyasıya bir yarışa giriyor." "İnsanların bir romanda en çok neyi aradığını öğrenmek amacıyla anket düzenleyen biri oldu mu?" sorusu üzerinde düşünmeye değer olsa da ben çoğu kişinin, romanların bilimsel açıdan hatasız kamuoyu araştırmalarından başka bir kaynaktan gelmesini arzuladığını düşünüyorum: İnsanlar romanların candan, yürekten ya da en azından romancının deneyiminden gelmesini istiyor. Dahası, bilimden ziyade sezgiye dayanan kanaatim şu ki, "bir romanda aradığınız her şey"in sırf siz istiyorsunuz diye orada olduğunu öğrendiğiniz anda, romana ilginizi de kaybedersiniz. Bu söylediklerim de belirli koşullar ile sınırlıdır elbette: En az iki tür romanın, aşk romanları ve pornografi, okurları büyük olasılıkla belirli bir formüle uyan "asgari" ile ilgileniyor ve yaratıcılığa zerrece aldırış etmiyordur. Bunun tablolar için ne ölçüde geçerli olduğu ise ilginç bir sorudur. "En çok aranan" romanın şömizinde fırçalarını ve boya tüplerini gördüğümüz sanatçı, gerçekte tabloları insanlar nasıl istiyorsa öyle olan bir sanatçı olamaz. Tersi olması gerekir: İnsanlar bu yapıtların öyle olmasını istemelidir çünkü sanatçı "uluslararası sanat dünyasında" çok büyük başarı kazanmıştır. Sanatçı-kahramanın ya da sanatçı-kadın kahramanın esinden vazgeçip kamuoyu yoklamalarına uyduğu roman "en aranan roman" olamaz: Sanatsal esin en aranan romanın değiş tokuş etmesi gereken soluk soluğa romantizmle, yani gerçek aşkı bulmak ile el ele gider.

Dolayısıyla, insanların, bir tabloda en çok neyin arandığını öğrenmek sonucunda ortaya çıkan tabloları mı, yoksa ressamın esin yoluyla yaptığı tabloları mı tercih ettiğini sormak ilginç olurdu. İnsanlar (Herhangi bir bilimsel kanıtın desteği olmaksızın konuşmaya devam ediyorum) Komar ve Melamid'in kariyerlerinin erken bir döneminde icat ettiği ve adını kullanarak bir dizi son derece hayalci manzara boyayıp bir de günlük tuttukları Buçanov gibi sanatçılar arıyor. Bu durumda, benim naçizane düşüncem en çok aranan tablonun çoğu insanın bir tablodan en çok istedikleri ile uyumlu olmadığıdır. Ama bu çoğu insanın bir tablo*da* görmek istediklerinden farklı olabilir. Her koşulda, ben *True Colors*'ı *The New York Times*'ın çok satanlar listesinde hiç görmedim. Buradan, bir şeyin çoksatar olmadan "çoksatar roman" olabileceğini çıkarıyorum. "Çoksatar roman" içindekilerle tanımlanan roman türü besbelli. Buna koşut sezgim ise bir şeyi, onu hiç kimse istemese bile "en çok aranan" tablo olabileceği.

"En Çok Aranan Tablo"nun Broadway'deki Alternatif Sanat Müzesi'ndeki karnavalesk açılış sergisini tüm ayrıntılarıyla anımsıyo-

rum. Sanatçıların bu yapıta ulaşma sürecinden bir biçimde haberdar olmuştum, zira girişimin sosyal bilimler tarafı *The Nation*'ın mali desteği ile karşılanmıştı; Komar ve Melamid ile çalışan kişiler de beni epeyce bilgilendiriyordu. Herkes, şayet anket araştırması hatasızsa, biz Amerikalıların estetik yüreklerimizin en derininde en çok neyi aradığımızı görmeye gelmişti; gerçi sorulan sorular göz önüne alındığında, Amerika'nın bir tabloda en çok aradıklarının örneği olarak Barnett Newman'ın *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* [Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden], Robert Motherwell'in *Elegy for the Spanish Republic* [İspanya Cumhuriyeti'ne Ağıt] ya da Mark Rothko'nun *Number 16* [No.16] gibi yapıtlarının çıkacağını tasavvur etmek güçtü. Sanat dünyasının en çok aranan tablo olarak neyi isteyeceğini görmek içinse farklı bir araştırma gerekirdi. O gece, mavinin renk konulu bahislerde kazandığı zaferi simgeleyecek şekilde mavi renk katılmış votka içip dedikodu yapan, espriler patlatan izleyiciler, sıradan kadın ve erkeğin altın varaklı çerçevenin içindeki "hakiki yağlıboya tablo"da somutlaştığı varsayılan örtük estetiği karşısında üstünlükten başka bir şey hissedemeyecek kadar asimetrik dağılımlı bir nüfustu. Peki, olur da bir tablo düşlerlerse, düşlerinin tablosu olduğu varsayılan tablo kendilerine sunulduğunda, Bay ve Bayan Adıherneyse "İşte bu!" diye çığlık atacak mıydı?

Komar ve Melamid'in *En Çok Aranan Tablo*'sunun, resimsel üslubu bağlamında neredeyse kesinlikle "sanat hakkında pek bir şey bilmeyen ama ne istediğini bilen" insanların beğenilerini temsil ettiğini düşünüyorum. Tablo, yüzde 44 mavi renk kullanımı ile modifiyeden geçirilmiş Hudson River Biedermeier üslubu diyebileceğimiz bir üslupta yapılmış ve bir manzaradaki figürleri gösteriyor. Kısmen şaşırtıcı olsa da Komar ve Melamid, Rusya ve İskandinav ülkelerinden Fransa ve Kenya'ya dek çeşitli ülkelerde anketler yapıp *En Çok Aranan Tablo*'lar üretmiş durumdalar; şimdi de ben bu satırları yazarken Çin'deki anketörler ülkedeki telefon dağılımı sonuçları büyük oranda çarpıtacağı için, seçilmiş evleri kapı kapı dolaşıp araştırma yapıyorlar. Her ülkenin *En Çok Aranan Tablo*'sunun birkaç ayrıntı dışında tüm diğer ülkelerin *En Çok Aranan Tablolar*'ına benzemesi bakımından, sonuçlar şaşırtıcı ölçüde tutarlı. *Rusya*'nın *En Çok Aranan*ı tablosunda daha doygun bir mavi var ama daha az yer kaplıyor. Çin'in *En Çok Aranan Tablo*'sunun neye benzeyeceği belli değil ama Komar ve Melamid Sung suluboyalarını andıran bir şey ile ortaya çıkarsa çok şaşırırım. Bu durum, en azından şu yoruma yol açıyor: Dünyanın dört bir yanında rastgele seçilmiş nüfusların "en çok aradığı" tablolar, sanatçıların *Amerika'nın En Çok*



Vitaly Komar ve Alexander Melamid, *America's Most Wanted* [Amerika'nın En Çok Arananı] (1994). New York, Ronald Feldman Fine Arts'ın izniyle yayımlanmıştır. Fotoğraf: D.James Dee.

Aranan Tablosu için icat ettikleri genel, çok amaçlı gerçekçi tarzda yapılmış tablolardır. Sanatçılara, tabloların büyük ölçüde birbirini benzediğini söylediğimde, bunu kabul ederek ulusal farklılıkların *En Az Aranan Tablo*'da ortaya çıktığına işaret ettiler. *En Az Aranan Tablo* değişmez bir biçimde soyut ve sert açılara yer veriyor. Renkler, âdeta Kenya'nın renk skalasını aklımıza getirircesine altından turuncuya, leylakrenginden fuşya ya da camgöbeğine çeşitlilik gösteriyor. Boyutlar ise değişiyor. *Amerika'nın En Az Aranan Tablosu* ufak ve keyifsiz, Fransızların *En Az Aranan Tablo*'su ise kocaman ve yavan. Ama üslup değişmiyor ve ulusal farklılıklar ayrıntılarda ortaya çıkıyor. Ulus-aşırı anlamda en çok aranan tablo, yozlaşmış soyu Kalamzoo'dan Kenya'ya takvimleri süsleyen XIX. yüzyıl manzarası. Yüzde 44 mavi renk ile su ve ağaçlardan müteşekkil manzara, sanki modernizm asla yaşanmamış gibi, sanatı düşünen herkesin ilk aklına gelen, *a priori* evrensel estetik olgu besbelli.

Herkesin sanat kavramının, şu anda Kenya'da bile sanatı düşünen herkesin ilk aklına gelen şeye bir tür paradigma sağlayan takvimler tarafından biçimlendirildiğini düşünmek de mümkündür elbette.

Psikolog Eleanor Rosch ve meslektaşları, psikolojide kategori kuramı olarak bilinen ve bilgilerin depolanma biçimi üzerine temellenen bir dal geliştirmiştir.[20] Pek çok insan, bir kuş adı söylemeleri istendiğinde "serçe", bir hayvan adı söylemeleri istendiğinde "köpek" yanıtını verecektir. Pek az kişi bu soruların ilkini "yabanördeği" ikincisini "karıncayiyen" diyerek cevaplayacaktır. Bir köpek türü söylemeleri istendiğinde, pek çok kişi "Lhasa apso" değil "polis köpeği" diyecektir. Tarihten ünlü bir kişinin adını söylemeleri istendiğinde Amerikalılar "George Washington" diyecek ama Çinliler bu yanıtı vermeyecektir. Büyük olasılıkla hiç kimse "vahşi hayvan" sorusuna "hipopotam" yanıtını vermez: Olağan yanıtlar "fil", "aslan" ve "kaplan"dır. Komar ve Melamid'in, insanların tercihlerinden çok tablolarda en aşina oldukları şeyleri gün ışığına çıkarmış olması tümüyle muhtemeldir. Açılışa gelen ve anket örneklemini temsil etmeyen grubun da aynı paradigmaları paylaştığına bahse girerim. Bunun nedeni tarih boyunca ne zaman bir şey mavinin hâkim olduğu manzara resminden büyük ölçüde sapsa, anında bu sanat değil diyerek tepki verilmesidir. Yoksa, "Aşağıdaki listeden seçmek zorunda kalsaydınız hangi sanat tipini tercih ettiğinizi söylerdiniz?" sorusuna yüzde yetmişi "Afrika" yanıtını vermiş olan Kenyalılar, neden herkesinki ile aynı tipte bir tabloyu söze döksün ki? Sorunun diğer seçenekleri Asya, Amerika ve Avrupa'ydı. Hudson River Biedermeier üslubu su ile kaplı manzarada Afrika sanatına özgü en ufak bir şey yoktur. Ne ki, Kenyalılar sanatın anlamını tam da bu tür imajlara gönderme yapılarak öğrenmiş olabilir. Kenya'daki ankette, insanların evlerinde hangi tür sanat bulundurduğu sorusuna yüzde 91 oranında takvim baskısı diyerek yanıt verilmiş olması rastlantı değildir (Gerçi, adil olmak gerekirse, yüzde 72, "baskı ve poster" demiştir.)[21]

Farklılıklar bu manzaraları dolduran figürlerde ortaya çıkmaktadır ve Komar ve Melamid'in de kurnazlığa başladığı nokta burasıdır. İnsanlar manzara resimlerini manzara olmayanlara ve ünlü kişilere yer veren tabloları ünlü kişilere yer vermeyenlere tercih ettiklerinden, Komar ve Melamid de onlara ünlü kişilere yer veren manzaralar sunmaktadır. Rusların en çok aradığı şeyin George Washington, Çinlilerinkinin İsa, Kenyalılarınkinin de Napolyon olması pek muhtemel değildir ve ulusal

20. E.Rosch, C.B.Mervin, "Family Resemblences: Studies in the International Structure of Categories" *Cognitive Psychology 7* (1975), 573-605; E.Rosch, C.D.Mervin, W.D.Gray, D.M.Johnson, P.Boyes-Braem, "Basic Objects in Natural Categories", *Cognitive Psychology* 8 (1976), 382-439.

21. Taina Mecklin, "Contemporary Arts Survey in Kenya", *Research International* (16 Mayıs 1995).

farklılıklar da burada belirmeye başlamaktadır; ama kurnazlık da öyle. Örneğin insanlar, hayvanlara, hatta vahşi hayvanlara yer veren bir tabloya yönelik tercih bildirmektedir ama ünlü kişi ile hayvan arasında Samson ile Aslan, Pasiphae ile boğa ya da Hz. Yunus ile balina arasındaki gibi bir iç bağlantı bulunmadığı sürece, hem ünlü bir kişiye hem vahşi bir hayvana yer veren bir manzara istedikleri akıllarına gelmeyecektir. George Washington ile hipopotamı bu şekilde bağıntılandırmak mümkün değildir; resmin gerçekçi bir resim olmasına niyetlenilmiş ise George Washington ile bir hipopotamın aynı resim ortamını paylaşmaları hakikaten olanaksızdır. Dahası, Washington ünlü bir kişi tanımının paradigmalarından biriyken, hipopotam hiç kuşkusuz vahşi bir hayvan olmasına karşın vahşi hayvan paradigmasından çok uzağa düştüğü için bu ikisi Rosch'un şemalarından herhangi birinde de aynı düzeyde bir arada yer almaz. Washington'ı, kamp giysilerine bürünmüş tipik bir Amerikan ailesi ile aynı tabloya koymak ise, zamanın birliği yasasını ihlalinden ötürü tutarlılık yasasını ihlal edecektir.

Amerika'nın En Çok Arananı konusunda bana en çok şu ilginç geliyor: Hiç kimsenin, en azından beğenilerini yansıttığı varsayılan grubun, bir ortak paydada en az birleşen kesimden herhangi birinin bu yapıtı bir tablo olarak aradığını, istediğini tasavvur edemiyorum. Vahşi hayvanlara yer veren bir tablo ya da George Washington'ın bir tablosunu isteyen hiç kimse George Washington *ile* vahşi hayvanların bir tablosunu istemez. Komar ve Melamid ayrık önermeleri bileşik önermelere dönüştürmüştür ve bileşik önermenin parçaları teker teker ele alındığında bize hoş gelse de bunların bileşimi hoşnutluk vermeyebilir. Siyasi bir koşutluk sunmak gerekirse, vergi indirimlerini, federal bütçe açığının kapatılmasını, az sayıda devlet düzenlemesi ile yürüyen verimli devlet hizmetlerini herkes ister ama bunların hepsine aynı anda ulaşıp ulaşamayacağınız net değildir. Temsilciler Meclisi Başkanı Newt Gingrich'in "Amerika ile Sözleşme"si *En Çok Aranan Tablo*'nun siyasetteki muadilidir. Buradan ibret alınacak bir siyaset felsefesi dersi çıkabilir de çıkmayabilir de ama herkesin bütünleşik estetik fayda eğrilerini yansıttığı varsayılan tablo, aslında hiç kimsenin estetik fayda eğrisini yansıtmamaktadır. Birbirinden kopuk bileşenleri aynı birleştirici çerçeve içine sokulmuş olan bu tablo, görünürde bir Rebus bilmecesinin* yapısını taşımaktadır. Ne ki Rebus bilmecesinin aksine, burada çözüm yoktur. Bir anket sorusunda ilk ortaya çıkan şey olması dışında, herhangi bir şeyin niye orada olduğuna dair bir açıklama yoktur. Anlam ya

* Sözcüklerin alışılmış şekilleri dışındaki sembol ya da resimlerle belirtilmesi ilkesiyle hazırlanmış olan bulmacalar. (ç.n)

da nedensellik bağlamında, hiçbir şeyin başka bir şey ile bir ilgisi yoktur. Amerika ile Sözleşme gibi, tablo da temelde tutarsızlık içeriyor olabilir ve son kertede kanım, herkesin hoşuna giden şeyin aslında üslup olduğunun anlaşılmasının ardından, tablonun tutarsızlığı yüzünden hızla küçümsenmeye başlayacağıdır. İnsanlara bir tabloda tutarlılığı tutarsızlığa tercih edip etmedikleri sorulsaydı, *En Çok Aranan Tablo* asla yapılmayabilirdi.

Amerikan İngilizce'sinde "most wanted"* tabiri, FBI'ın yakalamaya birincil öncelik verdiği suçluları tarif etmek için kullanılmaktadır, Ulusal Galeri'nin dilek listesi için değil. Her halükârda "ikinci en çok aranan" tablo, sözgelimi Gainsborough'nun *Blue Boy* [Mavi Çocuk] ya da *Mona Lisa*'sı değil, Komar ve Melamid'in elinden çıkmış ve en çok değer verilen estetik niteliklerden ikinci sırada olanları içeren bir tablo olacaktır. Gerçekte, *Amerika'nın En Çok Arananı* yalnızca, Komar ve Melamid'in adı geçen tablo ile aynı verilere dayanan tablolarını içeren bir listeye aittir. Tablo olarak sanat dünyasında hiçbir yeri yoktur. Sanat dünyasında yeri olan, Komar ve Melamid'in kamuoyu yoklamasını, tabloyu, tanıtımı vb. içeren performansıdır. İşte *o* yapıt büyük olasılıkla bir başyapıttır. İşte *o* yapıt, kendisi hiç de insanların sanatı olmaksızın, insanların sanatı hakkındadır. İşte o yapıt, bir gözlemcinin söylediği ve bizatihi *Amerika'nın En Çok Arananı*'nın da ikincil derecede olduğu gibi "postmodern, nüktedan ve ikoniktir." Tablonun kuşkuya yer bırakmayacak biçiminde Hudson River Beidermeier üslubunda olması, ifade bağlamında bu muhteşem sanatçıların nostaljisini gösterse de kimlik bağlamında hoş resimler yapmanın tanımlayıcı estetik zorunluluk olduğu estetik anayurttan sonsuza dek sürgün edildiğimiz hakikatini gösterir. Bir de postmodern zamanların sanat dünyasında yönümüzü bulmada gözlerimizin bize ne denli az mesafe katettirebileceğini. Son olarak da bugün sanatın bulunduğu yer ile nüfusun durduğu yer arasındaki mesafenin ne denli uzun olduğunu; tabii nüfusun beğenilerinin kurnazlığın başlamasına dek *En Çok Aranan* Tablo'da yer bulduğu ölçüde. Tablodaki ahenksizlikler işte bu mesafenin belirtecidir.

Şu ana dek iki tür trajik sanatçı ile iki tür komik sanatçıyı ele aldım. Van Meegeren trajiktir; çünkü başarıyı ancak Vermeer gibi resim yaparak yakalayabileceğini hissetmiş ama bu hakikati açığa vurduğu anda bir sahteci olduğu için başarısızlığa uğramıştır. Rembrandt gibi resim yapmayı öğrenen ressam, tümüyle farklı bir döneme ait olan yetilerine dünyada yer olmadığını keşfetmiştir. İnsanın mevcut sanat dünyasında olup Rembradt gibi resim yapabilmesi; bunu ancak Russell

* İng. En çok aranan. (ç.n.)

Connor gibi, kullanım perspektifinden değil, bahis perspektifinden ve bir şaka ruhuyla yapmasıyla mümkündür. Tarih sonrası sanatın gerçek kahramanları, resimsel bir üslup taşımaksızın her üslupta ustalaşmış sanatçılardır, yani Komar ve Melamid'dir; mizaçlarını müjdeleyen ise komedyaya ilişkin tartışmasıyla Hegel'dir: "Esas nokta, tüm başarısızlık ve talihsizlikler karşısında güler yüzlü mizaç, kendinden emin ve kaygısız bir neşe, coşkunluk, temelde mutlu bir delilik, ahmaklık ve genel olarak ayrıksılıktır."[22] Kanımca sanatsal trajedi ve komedyanın bu kipleri, sanatın sonunu tanımlıyor; bu ise âdeta bir trajedi gibi görünse de kendi içinde bir trajedi değil, kendisini örnekleyen komedyanın sahnesidir. Connor'un ya da Komar ve Melamid'in komedyaları şans eseri komiktir ama komedyanın özünde ille de komik olması gerekmez, mutlu olması yeterlidir. Sanatın sonunun içerdiği komedyanın, tıpkı Gerhardt Richter'in kötü fotoğrafların temellük edilmiş bulanıklığında Baader-Meinhof liderlerinin vahşi ölümlerini resimlerken yaptığı gibi, trajedi üzerinde trajik bir biçimde ifade bulabilmesi tümüyle tutarlıdır; zira komedi araçlardadır, konuda değil.

"İmdi, komedi türlerinin gelişmesiyle, felsefi soruşturmamızın gerçek sonuna varmış bulunuyoruz" diye yazar Hegel, muazzam sanat felsefesinin sondan bir önceki paragrafında.[23] Bu cümle, benim de kendi soruşturmamı burada sonlandırmamı icap ettiriyor. Sanat tarihi gerçek bir epiktir ve epikler de doğaları gereği tıpkı Dante'nin *İlahi Komedya*'sındaki gibi nihai bir parıltı ile son bulur. Kaç felsefi yapıt, sona ermekle kalmayıp mutlu bir son ile bitmez ki? Tüm bu mutluluğun yanı sıra, çağımız sanatın Altın Çağ'ı olsaydı her şey harika olurdu ama şayet trajedinin anlamı çağımızın bir Altın Çağ olmayışı ise, komedyanın koşulları büyük olasılıkla trajedinin garantisidir. Her şeye birden sahip olamazsınız!

22. Hegel, *Aesthetics*, 1235.
23. İbid., 1236.



Anthony Haden-Guest, *Professor Arthur Danto Showing the Peak of Late 20th Century Philosophu to his Colleague, Dr.Hegel* [Profesör Arthur Danto, meslektaşı Dr. Hegel'e geç XX. yüzyıl felsefesinin doruğunu gösteriyor] *Art & Auction*'ın izniyle yayımlanmıştır, Haziran 1992.

DİZİN

1984 11, 23, 43, 45, 46, 47, 48, 55, 61, 125, 143, 157, 200

A
a priori 27, 95, 118, 235, 240, 257
ABD 12, 160, 220, 225
Afrika 24, 46, 49, 57, 70, 117, 125, 139, 140, 143, 144, 181, 200, 258
Alabama 161
Alloway, Lawrence 67, 162
Alman İdeolojisi 61, 62, 69, 161
Altes Müzesi 181, 182
Amerikan Devrimi 27, 191
Amerikan Felsefe Derneği (APA) 157
Amerikan İç Savaşı 57
Analitik Felsefe 29, 68, 156, 163, 164, 165
anatomi 20, 74, 236
anlambilim 139
antagonizm 19
Antoni, Janine 226
aparatçikler 253
apartheid 46, 160
Araplar 238
Archimboldo, Giuseppe 200
Arensberg, 113
Aristoteles 71, 117
Art News 62, 148, 156
arte povera 36, 146
Artforum 53, 162, 222, 224
Artschwager, Richard 203
Ashbury, John 195
Austin, J. L. 164
avangard 6, 38, 39, 58, 98, 99, 136, 144, 192, 193
Avignonlu Genç Kızlar 47, 66, 144
Avrupa 12, 45, 70, 96, 113, 140, 147, 153, 156, 161, 182, 202, 258
Aydınlanma Çağı 32
Aziz Augustinus 47
Aziz Ignazio de Loyola 246
Aziz Luka 25, 76, 77, 78, 246, 248
Aziz Matta Gospeli 163
Aziz Pavlus 31, 248
Aztekler 147

B
Bakire Meryem 76
Barnes 110, 140, 141
barok 19, 30, 34, 91, 133, 185, 196, 198, 199, 200, 201, 240, 241, 242, 243, 244, 249
Barr, Alfred 152
Bartlett, Jennifer 193
Batı uygarlığı 94
Baudrillard, Jean 180
Bağımsız Sanatçılar 113, 150
Bellini, Giovanni 137
Bellori, Giovanni 247
Bellows, George 113
Belting, Hans 14, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 48, 49, 78, 89, 90, 94, 138, 211
Benglis, Linda 36
Benjamin, Walter 173, 179
benlik 28, 29
Bennett, Garry Knox 171
Berenson, Bernard 114, 137, 141, 198
Berkson, Bill 195, 196
Berlin Duvarı 32, 165
Bernini, Giovanni 241, 242, 245, 246
Beuys, Joseph 38, 121, 159, 214, 226, 227, 228, 229
beğeni 44, 110, 111, 116, 119, 120, 124, 128, 135, 141, 142, 143, 144, 145, 179, 195, 256, 259, 260
Bidlo, Mike 15, 22, 35
bilgeli 76
Bilgisayar 69, 127, 170
bilgisayar sanatı 69
bilim 12, 13, 29, 48, 53, 75, 76, 77, 93, 97, 139, 140, 153, 175, 176, 177, 195, 236, 245, 253, 255
bilinç 24, 28, 31, 52, 61, 66, 73, 84, 96, 103, 104, 105, 113, 170
bilinçaltı 138
Birinci Dünya Savaşı 91, 191
biyoloji 128
Blunt, Wilfred Scawen 82, 83
Bois, Yves-Alain47, 81
Bosnalılar 62
Boston 101, 157

Botticelli, Sandro 241, 242, 245, 246
Boucher, François 91
Brancusi, Constantin 199
Braque, Georges 54, 101
Brenson, Michael 14, 220, 221, 222, 227, 230
Breton, André 199
Brighton 218
Brillo Kutusu 22, 36, 38, 60, 99, 145, 157, 158, 166, 167, 203, 219, 234, 236, 237
Britanya 127, 178
Bronzino, Agnolo 198
Brooklyn Müzesi 28, 216
Bu Yüzyılın Sanatı Galerisi 98, 120
Buçanov 255
Buren, Daniel 25, 172, 175

C-Ç
Cage, John 193
California Sanat Enstitüsü 44
Canaday, John 118, 155
Caravaggio, da 243
Caro, Anthony 134, 228
Carrier, David 13, 14, 233, 234, 235, 236
Carroll, Noel 200
caz 193, 195
çağdaş sanat 3, 5, 15, 19, 20, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 40, 144, 250
çağdaşlı 27
Cedarquist, John 172
Cellini, Benvenuto 74, 147
Cervantes, Miguel de 244
Cézanne, Paul 30, 31, 82, 101, 102, 115, 195, 196, 197
Chagall, Marc 40
Chardin, Jean Baptiste 195, 196
chiaroscuro 30, 74
Chomsky, Noam 29
Cimebue, Giovanni 88
Çin Seddi 32
Çin-Çinliler 6, 32, 58, 66, 67, 74, 117, 206, 207, 208, 240, 256, 258
çokkültürlülük 125, 161, 229
Colescott, Robert 183
Cone, Etta and Claribel 82, 83
Connor, Russell 15, 250, 251, 261
Correggio, Antonio da 91, 198, 199
Courbet, Gustave 243
çoğulculuk 11, 20, 62, 98, 183, 184
Crimp, Douglas 172, 173, 174, 178, 179, 180, 184, 189, 190, 191, 210, 211

D
dada-dadaist 27, 50, 51, 91, 114, 138, 173, 259
Daguerre, Louis 103, 172
Dali, Salvador 117, 138, 173
Danto, Arthur 2, 3, 4, 5, 71, 93, 113, 116, 133, 157, 159, 166, 193, 194, 196, 200, 202, 225, 233, 234, 239, 262
Davies, Martin 137
Davis, Stuart 154, 235
de Kooning, Willem 122, 134, 150, 155, 156, 196
de Pereija, Juan 119
De Stijl akımı 193
Degas, Edgar 179
Delacroix, Eugène 56, 91
Delaroche, Paul 103, 172, 173
Delft 249
deontik kiplikler 176
Derain, André 79, 84
Derrida, Jacques 81, 94, 180
Descartes, René 28, 29, 31, 60
devlet 46, 61, 133, 158, 182, 211, 216, 223, 259
di Credi, Lorenzo 241
Dickie, George 158, 235, 236
dil felsefesi 164
dinsel imge 24, 25, 89, 90
dogmatizm 71, 98
Don Kişot 244
doğal güzellik 111, 115, 128, 203
Doğrulanabilirlik 59, 176, 177, 178
Duchamp, Marcel 113, 114, 115, 138, 144, 145, 166, 167, 173, 225, 226, 230, 235, 237
Dürer, Albrecht 141, 147, 171, 241
duvar resmi 134, 173, 195
dışavurumcu 20, 31, 36, 47, 54, 58, 62, 66, 67, 69, 98, 103, 104, 120, 132, 133, 134, 135, 136, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 160, 164, 165, 174, 175, 176, 178, 197, 208

E
Eakins, Thomas 150, 151
ecriture 81
edimsel felsefe 183
Edinburgh Sanat Okulu 227
eşitlik 57, 121, 202
Eisenstein 171
Eliot, T.S. 202, 203, 207
endüstriyel seramik 112
Engels, Frederick 61, 62, 69, 70, 161
enstalasyon 18, 19, 21, 51, 170, 184, 185, 210, 240
enteleki 137
entelijensiya 173
erdem 19, 67
Erebon, Didier 198, 235
ereksellik 113
Ernst, Max 11, 27, 74, 75, 88, 138, 235
erotizm 32
estetik 12, 15, 19, 20, 21, 24, 32, 36, 40, 46, 48, 56, 58, 67, 73, 80, 83, 90, 99, 103, 104, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 132, 134, 137, 138, 139, 141, 142, 144, 150, 151, 153, 160, 170, 176, 179, 185, 195, 196, 200, 207, 208, 210, 219, 220, 222, 223, 224, 228, 231, 235, 245, 253, 254, 256, 257, 259, 260
estetik sosyolojisi 254
Eğri Kemer 222, 224

F
Fawlor, Louise 179
felsefi estetik 40, 112, 200
felsefi hakikati 38, 53, 156
felsefi spekülasyon 56
feminist 26, 160, 180, 233
fenomenoloji 94
fetiş 70, 126, 139, 144
Feuerbach, Anselm 62, 246, 247, 248
Feyerabend, Paul 243, 244
figürasyon 154
figüratif 50, 61
film 17, 18, 19, 20, 159, 161, 162, 164, 171, 183, 184, 206, 207, 227, 244
Fiorentino, Rosso 198, 199
fizyonomi 74, 246
formel 18, 28, 153, 163
formel mantık 163
Foster, Hal 6, 31, 32, 77
fotogerçekçilik 155
fotomontaj 173
fotoğraf 42, 51, 71, 103, 108, 130, 161, 172, 173, 178, 179, 183, 184, 204, 210, 214, 220, 227, 257, 261
Foucault, Michel 180
fovizm 52, 54, 154
fovlar 152
Fragonard, Jean Honoré 91
Frankenthaler, Helen 134
Fransa 14, 56, 58, 180, 256
Fransız Devrimi 57
Freedberg, David 89, 90
Freeman, Phyllis 52
Frege, Gottlob 236
Fried, Michael 134
Friedan, Betty 160
Fry, Roger 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 91, 92, 93, 140, 141, 154

G
Gallery 291 57
Gauguin, Paul 31, 90
Gauloise 162
Gehry, Frank 35
geleneksel sanat 227
gerçekçiler 150, 153, 154
gerçeklik 17, 18, 21, 25, 27, 44, 45, 60, 75, 76, 77, 90, 99, 132, 133, 138, 145, 146, 153, 158, 159, 167, 183, 201, 205, 223, 243
Gérôme, Jean Léon 150
Giacometti, Alberto 138, 200
Gilot, Francoise 52, 54
Gingrich, Newt 165, 166, 259
Giotto 66, 67, 76, 77, 78, 88, 192, 243, 245, 246
glasnost 253
Gombrich, Sir Ernst 11, 74, 75, 76, 77, 88, 198, 233, 234, 235, 237
Gopnick, Adam 40
görsel gerçeklik 75, 77
görsel sanatlar 11, 14, 19, 36, 89, 127, 132, 163, 170, 195, 209, 239
grafik 155, 166, 171, 183

Grafton Galerileri 78, 80, 83
Gray, Effie 219, 258
Green Gallery 157
Greenberg, Clement 9, 12, 13, 20, 29, 30, 31, 32, 38, 39, 50, 51, 52, 84, 87, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 146, 149, 150, 152, 153, 154, 159, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 178, 183, 184, 186, 197, 210
Grekler 137
Grien, Hans Baldung 200
Guercino 77, 78, 246, 247, 248
Guernica 101
Guggenheim Müzesi 157, 205
Guggenheim, Peggy 98, 120, 157, 205, 228
Güney Afrika 46
Güney Amerika 58
Guston, Philip 183, 185
güzellik 14, 40, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 119, 126, 127, 128, 129, 143, 203, 204, 216, 217, 223, 245, 247

H
Hafif, Marcia 78, 206, 207, 208
halk sanatı 50
Hanson, Duane 78
Hare, David 20, 27, 30, 36, 54, 57, 58, 60, 66, 90, 91, 93, 97, 98, 105, 120, 122, 132, 136, 137, 143, 144, 145, 150, 152, 153, 159, 160, 162, 165, 169, 170, 180, 181, 205, 221, 227, 246, 249
Hausmann, Raoul 27
hayal gücü 15, 20, 192
haz 17, 55, 56, 57, 75, 90, 105, 141, 175, 235
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20, 26, 31, 37, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 59, 72, 93, 128, 129, 137, 157, 176, 183, 207, 229, 235, 236, 237, 239, 261, 262
Heidegger, Martin 56, 60, 73, 93, 94, 165, 234
Henri, Robert 56, 69, 150, 151
heretikler 53
Hesse, Eva 36, 146, 209
heykel 19, 36, 37, 38, 60, 74, 76, 110, 127, 128, 133, 134, 136, 140, 143, 146, 147, 154, 161, 170, 172, 181, 185, 195, 208, 209, 220, 226, 227, 229
Hitchcock, Alfred 8, 17, 18
Hockney, David 67, 162
Hoffman, Hans 120
hoşgörü 20, 71, 98, 211
Holzer, Jenny 35, 36, 183
Hopper, Edward 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 162
Hopper, Jo 153
Hopperlar 153
Houseman, A. E. 129
Hoving, Thomas 119
Hughes, Robert 180
Hume, David 142, 143, 144
Hutular 62
Hıristiyan Batı 24
Hıristiyanlık 24, 90

I-İ
içkin dilbilimsel yapılar 29
içkin düşünce kuramı 29
ideoloji 72, 151, 161, 210
idiolekt 34
İkinci Dünya Savaşı 46, 163, 171
ikonografi 21
ikonoloji 92
İlahi Komedya 261
ilkel halklar 140
ilkel kültürler 139
illüstrasyon 59, 122
imge 18, 24, 25, 28, 32, 38, 48, 76, 78, 81, 89, 90, 98, 105, 139, 154, 155, 205, 210
impensé 32
Ingres, Jean 56, 91
Irigaray, Luce 180
Irish Pale 32
İrlandalılar 32
İsa 24, 71, 242, 249, 258
İskandinav ülkeleri 256
İsrailoğulları 205
İtalya 53, 56, 79, 220, 247
izlenimciler 52, 81, 102, 105, 152
ırkçılık 160

J
Jacob, Mary Jane 26, 220, 225
James, Henry 54, 214, 215, 216, 217, 218, 229, 257
Janis Galeri 155
Janis's 157
Jean-Paul Sartre 161
Jena Muharebesi 57
Jewish Museum [Musevi Müzesi] 38, 225
Johannesburg 46, 240
Jones, Ron 146
Judd, Donald 203

K
kadın hakları 160
kadınlar 134, 155, 156, 159, 181
Kahn, Louis 137
Kahnweiler, Daniel-Henry 64, 81, 82, 83, 84, 91
Kalamzoo 257
Kandinsky, Wassily 40, 80, 115
Kant, Immanuel 29, 30, 31, 32, 60, 79, 94, 95, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 142
Kantçı estetiği 79
Kapital 61
kapitalizm 32, 174
kardeşli 57
Karşı-Reformasyon 242, 246
karnavalesk 255
kartezyen 29, 193
kavramsal sanat 36, 37, 226
Kenya 256, 257, 258
Kierkegaard, Soren 205, 206
Klee, Paul 101
Klein, Yves 207
Kline, Franz 134, 150
Kojève, Alexandre 57
kolaj 27, 67, 68, 162
Köln 14, 18
Komar, Vitaly 13, 15, 70, 160, 161, 165, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261
komik 120, 185, 186, 211, 252, 260, 261
Komünist Manifesto 61
komünizm 47, 57, 58, 253
Konfüçyüs 66
Könisberg 112
Korner, Tony 222
Koselleck, Reinhart 132
Kosuth, Joseph 28, 37
Kozmopolit sanat 143
Kramer, Hilton 114, 180
Krasner, Lee 120
Krauss, Rosalind 31, 138
Krens, Thomas 40
Kruger, Barbara 36, 165, 166
Kübistler 152
Kübizm 47, 52, 58, 91, 154
Kübo-fütürizm 50
Kuhn, Thomas 53
kültürel sömürgecilik 125
kısaltma tekniği 30

L
Lacan, Jacques 180
Lang, Berel 23, 144
Le Va, Barry 36, 81, 112
Lenin 30, 43, 44, 55, 84, 95, 101, 105, 127, 144, 146, 179, 182, 191, 197, 199, 242, 252, 253
Leonardo da Vinci 88, 147, 192
Levin, Gail 152
Levine, Sherrie 15, 36, 70, 146
Lichtenstein, Roy 148, 156, 157, 165
Life 26, 33, 52, 54, 86, 98, 101, 151, 198, 235
Locke, John 96
Longhi, Roberto 137, 195
loop 17, 19
Los Angeles Bölge Sanat Müzesi 134
Louis, Morris 134, 137
Lyotard, Jean-François 180

M
maddeci estetik 134
Malevich, Kazimir 191, 205
Mallarmé, Stéphane 92
Manet, Edouard 30, 31, 90, 91, 102, 105, 247

Mangold, Robert 7, 15, 35, 185, 209, 211
Mangold, Sylvia Plimack 7, 15, 211
Manhattan 47, 60, 216, 217
maniyerist 19, 30, 39, 185, 198, 199, 200, 201
Mantegna, Andrea 204
mantıksal emprist 176
mantıksal pozitivist-pozitivizm 59, 176
manzara 29, 44, 70, 80, 81, 99, 122, 156, 240, 255, 256, 257, 258, 259
Marc, Franz 96, 97
Marden, Brice 201
Margolis, Joseph 72, 73
Marhenke, Paul 177
Martyr, Petrus 141
Marx, Karl 61, 62, 69, 70, 71, 161
Maryland 19, 28
Maryland Tarih Müzesi 28
Masaccio, Giotto 66
maske 6, 47, 70, 84, 143, 155, 182, 223
Matisse, Henri 57, 69, 82, 101, 150
Max Protetch Galeri 18
mağara resimleri 126
McKim, Mead and White 216
Meksika 99, 141, 173
Melamid, Alexander 13, 15, 70, 160, 161, 165, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261
Mesih 71
metafizik 92, 137, 152, 163, 164, 177, 178, 193, 206, 208
metalürji 112
Metro Pictures 146, 184
Metropolitan Sanat Müzesi 119
Michelangelo 88, 147, 202
Milano 143
Milton 12, 13, 96, 142
mimari 19, 35, 39, 74, 92, 111, 162, 195, 216, 220, 222, 229
mimetik sanat 74
minimalizm 36, 135
Miró, Joan 101, 154, 173
modern felsefe 28, 60
modern sanat 12, 14, 20, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 98, 110, 124, 125, 143, 144, 152, 153, 154, 156, 179, 189, 200
Modern Sanat Müzesi 33, 34, 39, 40, 98, 110, 125, 143, 152, 153, 154, 179, 189, 200
Modernist Resim 29, 30, 38, 76, 98, 102, 124, 154, 220
modernist sanat 132, 133, 180, 199
modernite 27
modernizm 9, 11, 12, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 53, 54, 58, 72, 80, 84, 90, 91, 94, 95, 96, 97, 102, 105, 106, 110, 115, 132, 137, 140, 142, 143, 145, 150, 151, 152, 157, 159, 169, 172, 178, 179, 180, 185, 257
Modigliani, Amedeo 196, 199
monarşistler 58
Mondrian, Piet 50, 52, 70, 95, 99, 101, 117, 120, 124, 125, 129, 193, 195
Monet, Claude 197, 199
Monroe, Marilyn 162
Montezuma 141
Morris, Robert 108, 123, 125, 129, 134, 203, 209, 234
Mortman, Doris 254
Moskova 50, 173
Motherwell, Robert 53, 67, 68, 92, 150, 162, 256
Moğol orduları 32
Munchner Neueste Nachrichten 83
Musee Napoleon 181
Müslümanlar 227
Mutlak Tin 53, 157, 229, 236
Mısır 76, 143, 164, 205

N

Napolyon 57, 181, 258
National Gallery [Ulusal Galeri] 20, 155
natüralizm 67, 70, 171, 174
Nature 127
natürmort 80, 81, 101
Nauman, Bruce 70, 209, 210
Nazarenler 52
Naziler 58
Nazizm 160
Neel, Alice 189, 190
neoklasisizm 30, 128
neomodernist 185
neoplatonik 193

nesnel 11, 18, 26, 47, 68, 69, 71, 89, 92, 127, 131, 132, 205, 208
New Age 26
New York 15, 18, 21, 23, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 37, 38, 47, 48, 49, 52, 56, 57, 60, 62, 67, 69, 73, 74, 75, 83, 89, 93, 97, 98, 102, 110, 118, 119, 136, 137, 139, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 166, 168, 173, 184, 190, 193, 195, 198, 199, 202, 214, 215, 221, 222, 225, 227, 228, 234, 236, 237, 244, 245, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 257
Newman, Barnett 150, 224, 256
Nietzsche, Friedrich 56, 59, 112, 128
Noland, Kenneth 134
nouveaux realistes 36
Novak, Kim 17

O-Ö
October 53, 174
Ogilby 142
Okyanusya 125
Oldenberg, Claes 157, 158, 178
Olitski, Jules 119, 120, 134, 170, 186
ontolojik 121, 145
op 17, 19, 31, 36, 81, 103, 104, 135, 138, 193, 195, 253
optik 81, 103, 104, 138, 195
Orozco, José Clemente 99
Orwell, George 45, 46, 61
otantik 24, 60, 70, 119, 135, 172

Ö
Özbilinç 52, 96, 179
özcülük 97, 233, 238, 239
özgönderimsel 183
özgür irade 178
özgürlük 36, 57, 66, 70, 146, 160, 161
öznel 11, 28, 116, 142, 193
özsel 48, 56, 59, 80, 98, 139, 145, 171

P
Panofsky, Erwin 91, 92, 93, 163, 171
paradigma 27, 44, 53, 54, 66, 72, 87, 149, 172, 174, 177, 197, 211, 244, 257, 258, 259
Paris 12, 57, 82, 90, 122, 143, 150, 151, 156, 198, 229
Pearson, Ralph 152
perestroyka 253
performans sanatı 154, 225
perspektif 24, 66, 70, 74, 88, 92, 132, 137, 194, 195, 218
Petrarca 47, 105
Petrograd 191
Phelps, Lionel 190
Phillips, William 121
Picasso, Pablo 35, 47, 52, 54, 57, 64, 66, 80, 81, 82, 84, 99, 101, 138, 140, 143, 145, 150, 198, 199, 220, 250
plastik sanat 78
Platon 6, 59, 76, 96, 133, 145, 158, 165, 195, 234, 246, 248
Pointilist resim 104
Polke, Sigmar 70, 147, 160, 210
Pollock, Jackson 33, 86, 98, 99, 100, 101, 117, 118, 120, 124, 125, 129, 134, 143, 150, 155, 196
Pontormo, Jacopo da 198
pop art 9, 13, 47, 62, 66, 67, 122, 135, 149, 155, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 170
Popper, Sir Karl 68, 75, 237
post-izlenimci 80, 81, 82, 152
post-resimsel 106
Postmodern 6, 9, 23, 34, 35, 39, 180, 238, 250, 260
postyapısalcı 81
Potemkin Zırhlısı 171
Prina, Stephen 207
proletarya 49
Prusya 181
psikanaliz 31
psikoloji 127, 161, 165, 242, 257

Q
quattrocento 138, 195, 197

R
Rabelais, François 6, 159
Raffaello 88, 91, 147, 192
Rahv, Philip 190
Rauschenberg, Robert 35, 157, 158, 193, 207, 211

ready-made [hazır-yapıt] nesneleri 113, 166, 225
Reality 153, 155
Rebay, Countess Hilla 206
Rebus bilmecesi 259
Reed, David 8, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 185, 211
Reenkarnasyon 76
Reinhardt, Ad 42, 51, 52, 59, 61, 95, 172, 175, 195, 202, 207
renk alanı 31, 36, 170
resim sanatı 25, 30, 31, 77, 83, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 98, 159, 190, 191, 194, 209, 210, 211
retrospektif 14, 18, 152, 189, 199
Reynolds, Sir Joshua 247
Rhodes Island Tasarım Okulu 183
Richter, Gerhard 70, 113, 114, 147, 160, 210, 261
Richter, Hans 113, 114
Riegl, Alois 87, 88, 89, 90, 139, 140, 141
Roche, Kevin 38, 39, 103, 172, 173
Rockburne, Dorothea 211
Rodchenko, Alexander 207
Rogers, Richard 229, 244
rokoko 30, 34, 91, 115, 122, 199, 200, 201, 243
Roma İmparatorluğu 24
Romano, Giulio 198
romantizm 30, 115, 255
Rönesans 14, 25, 30, 47, 48, 74, 90, 91, 105, 137, 149, 195, 198, 199, 207, 242
Rorty, Richard 14, 29, 94
Rosch, Eleanor 257, 258, 259
Rose, Barbara 51, 180
Rothko, Mark 54, 207, 224, 256
Rousseau, Henri 79, 152
Royce, Josiah 26
Rubens, Peter Paul 201, 250
ruh 6, 14, 25, 27, 54, 73, 137, 143, 144, 161, 180, 182, 206, 209, 221
Rus ikonaları 191
Ruskin, John 217, 218, 219, 220, 221, 223, 228, 229, 230, 231, 252
Rusya 256
rüya 32
Ryder, Albert Pinkham 101
Ryman, Robert 25, 175, 183, 184, 185, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 201, 208, 209, 210

S-Ş
Said, Edward 67, 238
Salle, David 35, 135, 175
San Francisco 17, 18
San Francisco Sanat Enstitüsü 18
sanat eleştirisi 12, 21, 48, 62, 72, 89, 90, 93, 112, 114, 115, 116, 122, 124, 125, 129, 162, 180, 186, 192, 206
sanat eseri 24, 37, 55, 56, 60, 71, 73, 99, 113, 126, 174, 219, 231, 235, 236, 238
sanat felsefesi 11, 37, 55, 56, 60, 100, 113, 126, 146, 229, 233, 234, 261
sanat mekânı 18
Sanat ve Yanılsama 74, 237
sanatsal güzellik 127, 216, 245
Sandler, Irving 155
sansür 223, 224
sağbeğeni 116, 142
Schapiro, Meyer 30, 89, 198
Schinkel, Karl Friedrich 181
Schnabel, Julian 35, 135, 175
Schopenhauer, Arthur 109, 110, 111, 112, 113, 115, 126, 127, 128
Scully, Sean 14, 32, 168, 185, 211
Segal, George 158
sembolik mantık 178
Semper, Gottfried 88, 89, 90
Serra, Richard 36, 203, 222, 224
Shakespeare 65
Sherman, Cindy 15, 36, 146, 183, 184
Sibirya 50
Sibley, Frank 196
Sidney Janis Galeri 155
simyacılık 145
Siqueros, David 173, 190
sivil hakları 160
Siyah Kare 191, 192, 201, 202, 204, 205, 208, 209
Smith, David 95, 134
Soho 146, 175, 182
Sontag, Susan 34
sosyalist 32, 160, 162, 252, 253
sosyalist ütopya 165
Sots sanatı 160

Sovyetler Birliği 46, 160, 161, 165, 177, 252, 253
soyut dışavurumcu 20, 31, 36, 47, 54, 58, 62, 66, 67, 69, 98, 104, 120, 132, 133, 134, 135, 136, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 160, 164, 165, 174, 178, 197, 208
soyutlama 31, 36, 38, 50, 70, 80, 92, 99, 106, 114, 115, 134, 135, 136, 138, 150, 152, 153, 154, 157, 160, 170, 183, 185, 191, 195, 210
sözdizim 139
Soğuk Savaş 253
Spark, Muriel 163
Spengler, Oswald 102
spiritüel 79, 182, 205
Stable Gallery 47, 60, 157
Stalin 252
Stein, Gertrude 15, 83
Stella, Frank 134
Stieglitz, Alfred 57, 150
still 17, 21, 101, 150, 183, 184
Stokes, Adrian 195, 196, 197
Storr, Robert 189, 191, 192, 193
Strawson, Peter 178
sunak yapıtları 126
Süprematizm 205, 206
sürrealist sanat 20
sürrealistler 57, 138, 152
sürrealizm 31, 32, 39, 138, 139, 144, 173
sınıf çatışması 61
sınıfsız toplum 165
Sırplar 62

T
taklit 71, 72, 74, 79, 80, 92, 99, 127, 134, 158, 173, 204, 245, 250
Tanguy, Yves 139
Tansey, Mark 204
tarihsel gerçeklik 45, 132
Tatlin, Vladimir 27, 50
teknik 19, 30, 69, 76, 77, 170, 172, 201, 204
teknoloji 66, 69, 70, 92
temsili resim 30, 154
Tenerif Dağı 142
Terborch, Gerard 241, 242, 245, 246
Teriade 69
The Beatles 160
The Journal of Philosophy 157, 194
The Nation 11, 13, 48, 162, 222, 232, 253, 255
The New Criterion 53, 114
The New York Times 47, 73, 221, 227, 254, 255
The Partisan Review 174
Thompson, Jerry L. 130
tinsel hakikat 39
Tomkins, Calvin 193
toplumsal cinsiyet 229, 238, 239, 244, 254
Torcia, Rchard 194
tözel 68
trajik 185, 260, 261
Trocadero 140, 143
Trockel, Rosemarie 70, 147, 210
Turin Kefeni 71
Turing, Alan 249
Tutsiler 62
Tuttle, Richard 36

U-Ü
Uccello, Paolo 199
Ulusal Sanat Vakfı 182, 224, 238
Ulusal Tasarım Akademisi 57
ütopik 61
ütopya 165

V
V. Charles 141
Valladolid 141
van Doesberg, Theo 193
Van Dyck, Sir Anthon 201
Van Gogh, Vincent 31, 46, 82, 90, 105
Van Meegeren, Hans 248, 249, 260
Varlık ve Zaman 93
Varnedoe, Kirk 40
Vasari, Giorgio 25, 30, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 88, 90, 91, 93, 95, 101, 105, 135, 137, 139, 141, 147, 159, 169, 183, 192, 245
Vattimo, Gianni 24
Velasquez, Diego 119
Ventoux Dağı 47
Venturi, Robert 35

Vermeer, Jan 117, 129, 195, 196, 248, 249, 252, 260
Veronese, Jan 217, 218, 219, 220, 221, 223, 227, 230, 252
video 18, 19, 20, 122, 154, 170, 171, 210
Viktorya dönemi antropoloji 140, 141, 143

W
Walters Sanat Galerisi 19
Warburg Konağı 39
Warhol, Andy 22, 35, 36, 38, 47, 60, 62, 69, 121, 125, 129, 145, 146, 157, 158, 161, 162, 166, 167, 178, 203, 219, 235, 252
Washington 14, 15, 20, 155, 225, 258, 259
Watkins, Jonathan 137, 138
Watteau, Jean 122
Westman, Barbara 7, 15, 188
Whitney, Bienali 23, 40, 151, 153, 155, 157, 181, 225, 240
Wiener, Sam 145
Willem de Kooning 122, 134, 155
Wilson, Fred 28, 42
Wittgenstein, Ludwig 58, 59, 163, 164, 165, 177, 234, 235, 244, 245
Wöfflin, Heinrich 69, 70, 123, 133, 196, 197, 198, 237, 239, 241, 242, 243, 245, 247
Wollheim 76, 135
Woolf, Virginia 144

Y
Yahudiler 227
yamlsamacılık 39, 80, 104
yaratıcılık 58, 66, 147, 161, 255
yargı yeteneği 55
Yeni Dünya 141, 191
yeni dışavurumculuk 36, 175
yeni gerçekçilik 36
yeni heykel 36
yeni plastisizm 100
yerel soyutlama 38
yok-anlamlı 58, 59
yüce 21, 112, 182, 217, 247
yüksek kültür 174
Yükseklik Korkusu 17, 18, 21
yurttaşlık hakları 160

Z
zanaat 50, 134, 140, 147, 170, 171, 22

Sanat eleştirmeni ve filozof Arthur C. Danto 1984'te, altmışlı yıllarda sanatın bittiğini ilan etti. O tarihten beri günümüz sanatının doğasına yönelik en radikal eleştiriler de yine Danto'dan geldi. *Sanatın Sonundan Sonra*'da yazar bu görüşünü ilk kez eksiksiz olarak ortaya koyarak, sa-natı yeniden tanımlıyor.

Sanatın gerçekliğin giderek daha yetkin temsili haline geleceği inancına dayanan mimetik gelenekten, sanatın sanatçının felsefesiyle belirlendiğine inanan modern manifestolar çağına, oradan da her şeyin meşru olduğu tarih-sonrası döneme uzanan sanat tarihinin izini süren Danto, Batı sa-natının Hegelci anlamda sona erdiğini savunuyor. Elbette bu artık sana-tın mümkün olmadığı, iyi sanatın yapılamayacağı değil; tam tersine, sa-natta yeni bir çağın başladığı ve bu çağda sanatın mimesis teorisinin ve ideolojilerin bütün prangalarından kurtulduğu anlamına geliyor. Danto bize geleneksel teorilerin bir manav tezgâhıyla bir modern sanat yapıtının farkını açıklamakta zorlandığı tarih-sonrası bir çağda sanatı anlamamıza yardımcı olabilecek yeni bir eleştiri türünü ve estetik anlayışını sunuyor.

Danto'ya göre, geleneksel estetik kavramları ve anlayışları çağdaş sanata uygulanamaz artık. Yeni bir estetik kavrayış zorunludur. İşte Danto bu kitabında Hegel'in diyalektik sanat tarihine kendi yorumunu katarak, çağdaş sanatın belki de en şaşırtıcı özelliğiyle, her şeyin mümkün ve meşru olduğu anlayışıyla baş edebilecek bir sanat eleştirisi felsefesi üzerinde yoğunlaşıyor.

Bu kitapta estetik, sanat tarihi, sanat eleştirisi, pop art, "halk" sanatı, gelecekte sanatın yeri ve müzelerin rolü gibi birçok alanda ufuk açıcı tartışmalar bulacaksınız.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-565-4
9 789755 395654

2. BASIM

20 TL