

Arthur Danto

Brillo Kutusu

Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar

İngilizceden Çeviren: Can Kayaş

AYRINTI

Sanat ve Kuram

ARTHUR C. DANTO: Günümüz felsefesinin, özellikle de estetik teorisinin 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 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). Ayrıca yazarın *After the end of Art* [*Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsu, 2010] kitabı Ayrıntı Yayınları tarafından Türkçeye kazandırılmıştır. Arthur C. Danto halen New York'ta yaşamaktadır.

ARTHUR C. DANTO

Brillo Kutusu
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar

Arthur C. Danto

Ayrıntı: 1014
Sanat ve Kuram Dizisi: 50

Brillo Kutusu
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

Kitabın Orjinal Adı
Beyond the Brillo Box
The Visual Arts in Post-Historical Perspective

İngilizceden Çeviren
Can Kayaş

Yayıma Hazırlayan
Yavuz Türk

Son Okuma
Barış Özdemir

© Arthur C. Danto, 1992

Bu kitabın tüm yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Bob Carey / Los Angeles Times / Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım, *Eylül 2016*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-605-314-115-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
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

t itter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Brillo Kutusu
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar

Arthur C. Danto

SANAT VE KURAM DİZİSİ

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENK(
Tutku, Politika ve Pop
William Washab

ARAP DÜNYASIND
Tarab Kültürü ve Sa
A.J. Racy

ATEŞ VE GÜN
Platon Sanatçıları Niçi
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

HİÇLİĞİN ÖZGÜRLÜĞÜ
Ceren Selmanpakoğlu

TEKNOLOJİ-İNSAN BİRLİKTELİĞİ
Selçuk Artut

İKTİDARSIZLIĞIN İKTİDARI VE SANAT
Emre Zeytinoğlu

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
rry Eagleton

LNIZ ŞİİR
eref Bilsel

VE TAİFESİ
seyin Köse

NİN POP MÜZİĞİ
Küçükkaplan

LIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

Saul Steinberg'e

İçindekiler

Giriş....15
Sanat Tarihçisi Hayvanlar: Masum Göz Üzerine İncelemeler....27
Sanat Dünyasına Yeni Bir Bakış: Benzerlik Komedisi....49
Sembolik İfadeler ve Benlik....75
Mecaz ve Biliş....95
Afrika'da Sanat ve Zanaat Eseri....113
Sanatsal Geçmişlerin Biçimleri, Doğu ve Batı....143
Soyut Ekspresyonist Coca-Cola Şişesi....161
Üst Sanat, Alt Sanat ve Tarihin Ruhu....181
Sanatta Sansür ve Devlet Desteği....199
Tehlikeli Sanat....219
Müzeler Müzesi....243
Çoğulculukla Yaşamayı Öğrenmek....267
Anlatı ve Üslup....287
Kaynakça....306
Dizin....308

İllüstrasyonlar

Mark Tansey, *The Innocent Eye Test* 26
Eva Hesse, *Metronomic lrregularity II* 48
Jeff Wall, *The Destroyed Room* 74
Charles Philipon, *Louis Philippe as a Pear* 94
Zande Hunting Net 112
Wan Shang-Lin, *The Lung-men Monk* 142
Andy Warhol, *Hammer and Sickle* (*Still Life*) 160
Press Invitations, Museum of Modern Art and Centre Pompidou 180
The Arts Page of *The New York Times*, 24 Nisan Salı, 1990 198
Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* 218
Philip Johnson, *Museum of Television and Radio* 242
Kazimir Malevich, *Black Square* 266
Jennifer Bartlett, *Continental Drift* 286

Teşekkür

Beni, bu yıl otuz dördüncüsü düzenlenen William W. Cook Amerikan Kurumları Konferansı'na ders vermek üzere davet ettiği için Michigan Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dekanı Lee Bollinger'a teşekkürü borç bilirim. Bana verilen okutmanlık şerefiyle kastedilenlerin, daha kesin olmak gerekirse derslerin, her kurumu değil, *Amerikan* kurumlarını merkeze aldığının bilinceydim ve bu konuyu gayet ciddiye alıyordum. Sanat felsefesi üzerine yazdığım yazılarımda sanatsal üretim faaliyetinin kurumsal veçhesine sık sık değindim. Fakat bu kurumların Amerikan kurumları olup olmadığına dair bir şeyler yazdığımı kesin olarak hatırlamıyorum. Bununla birlikte, Amerikan sanat yaklaşımındaki birtakım kilit gelişmelerin 1965'te Ulusal Sanat Yardım Vakfı'nın kurulmasıyla 1990'da vakfın süresini uzatma önergesini son derece tartışmalı bir konu haline getiren püriten kargaşa

arasında geçen çeyrek asra damgasını vurduğunu geç de olsa nihayetinde fark ettim. Bu da ilki bilhassa Warhol'un çalışmaları ve Pop Art, ikincisi de gitgide yaklaşan sansür ihtimalinin tehdit ettiği insan hakları olmak üzere önem atfettiğim iki konuyu nihayet birbirlerine bağlamama izin verdi. Mart 1991'de Cook Konferansı bünyesinde "Felsefe ve Mevcut Sanatın Nabzı" genel başlığı altında üç ders verdim. Derslerde kullanmadan evvel hiçbir yerde İngilizce olarak yayımlanmamış "Soyut Ekspresyonist Coca-Cola Şişesi", "Üst Sanat, Alt Sanat ve Tarihin Ruhu", "Sanatta Sansür ve Devlet Desteği" isimli metinler, aynı zamanda bu kitabın belkemiğini oluşturuyor.

Gelgelelim, Cook okutmanlığı için duyduğum minnet bu kadarla da sınırlı kalmıyor. Birbirlerine sıkı sıkıya bağlı üç ders planlamak sanıldığı kadar kolay değil. Dahası, sanat felsefesi üzerine yazdığım neredeyse her bir yazının derslerde kullanılmaya aday olması, planlama sürecinde işimi epey zorlaştırıyordu. Demek istediğim, elinizdeki kitabın büyük bir kısmını şu ya da bu noktada Cook formatına uydurmak üzere tasarlamıştım. İşin en zor tarafı, kitabın herhangi iki bölümünü rahatlıkla birbirine bağlayabilmeme rağmen, konu üçünü bir arada sunmak olduğunda, sürekli olarak birtakım sorunlarla karşılaşıyordum. Üstüne üstlük bir de Amerikan kurumlarıyla ilişkili bölümler bulma sorunu mevcuttu. Yine de Lee Bollinger'ın daveti, yazma ve düşünme süreci için gerekli teşviki sağlamıştı. Öyle ki eseri "Cook Dersleri" başlığı altında isimlendirmeyi bile düşündüm. Şu anda, o yönde bir tercihte bulunsaydım hata yapmış olacağımın pekâlâ farkındayım. Zira bu kitapta kullandığım metinlerden bazıları konferans davetinden çok önce tasarlanmış ya da kaleme alınmıştı. Keza başlıkta "dersler" tabirini kullanmak, güncel sanat meseleleriyle ilgilenen genel okur kitlesini hedefleyen bu kitaba gereğinden fazla akademik bir hava katardı. Fakat kitabın ismini "Cook Dersleri" koymaya yönelik niyetimin, emeği geçenlere karşı duyduğum ve 1991'in Mart ayında Michigan, Ann Harbor'da bana katbekat iade edilen minneti yeterince gözler önüne serdiği kanısındayım.

"Afrika'da Sanat ve Zanaat Eseri" isimli metin, ilk olarak "Sanat/Zanaat Eseri" adıyla New York'taki Afrika Sanatları Merkezi'nin düzenlediği aynı isimdeki serginin kataloğu için basıldı. Yazının kullanılmasını merkezin yöneticisi Susan Vogel rica etmişti. Susan, bana göre yaşayan en yaratıcı sanat küratörüdür: Her sergisi, genel sergi algımızı bilfiil dönüşüme uğratır. "Sanatsal Geçmişlerin Biçim-

leri, Doğu ve Batı" ilk olarak Ağustos 1989'da Honolulu Hawaii'de altıncısı düzenlenen Doğu-Batı Felsefeciler Konferansı'nda okura sunuldu. Sonrasındaysa Eliot Deutsch'un yayıma hazırladığı *Culture and Modernity: The Authority of the Past* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1991) isimli eserde yer aldı. Kitapta yer alan "Tehlikeli Sanat" isimli bölümü ise Kansas Üniversitesi Felsefe Bölümü'nün daveti üzerine katıldığım 1988 Lindley Konferansı bünyesinde verdiğim dersin ana metni olarak kullandım. Aynı bölüm, Kansas Üniversitesi tarafından 1988'de başlığı ve içeriğinde birtakım değişikliklere uğrayarak *The Politics of Imagination* adıyla Lindley formatında basıldı. "Çoğulculukla Yaşamayı Öğrenmek" isimli metin, Haziran 1991'de Corning, New York'taki Glass Arts Derneği'nin daveti üzerine verdiğim açılış konuşmasında kullanıldı ve 1991'de aynı derneğin mecmuasında yayımlandı. "Anlatı ve Üslup" isimli bölümü 1990'da Austin Teksas'ta, Amerikan Estetik Vakfı'nda verdiğim başkanlık konuşması için kullandım. Bölüm, *The Journal of Aesthetics and Art Critisim* dergisinin Yaz 1991 sayısında da yayımlandı. Bu vesileyle Susan Vogel'a, Eliot Deutsch'a, Kansas Üniversitesi'nden Anthony Genova'ya ve Glass Arts Derneği'nden Ginny Ruffner'a bu materyali kitabımda yeniden kullanmama onay verdikleri için teşekkürlerimi sunarım.

"Sanat Tarihçisi Hayvanlar", Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey tarafından yayıma hazırlanan ve *Mark Tansey* (Abrams, 1992) metnimin bir kısmına yer veren *Visual Theory* (Harper Collins, 1991) isimli eserinin "Fenomenoloji ve Algının Tarifi" başlıklı bölümünden doğmadır. "Sanat Dünyasına Yeni Bir Bakış" da hayatına "Kurumsalcılık ve Yorumlama: Eva Hesse ve Robert Mangold" olarak, *Kunst & Museum Journal*'ın 1990 tarihli dördüncü sayısında başlamış, Kasım 1989'da Maastricht, Hollanda'daki Bonnenfanten Müzesi'nde, Hans Janssen'in daveti üzerine okura sunulmuştur. "Mecaz ve Biliş" de Hollanda'da, Groningen Üniversitesi'nin 375. kuruluş yıldönümüne yönelik düzenlenen kutlamalar bünyesinde Profesör Frank Ankersmit'in daveti üzerine kaleme alındı. Yazının biraz daha teknik içerikli bir versiyonu, Frank Ankersmit ve Hans Mooij tarafından yayıma hazırlanan *Knowledge and Language; Metaphor and Knowledge* (Kluwer Academic Publishers) isimli eserde yer aldı. "Sembolik İfadeler ve Benlik" Ağustos 1990'da Wimal Dassanayake'nin ricası üzerine, Doğu-Batı Merkezi

bünyesinde düzenlediği seminerde neredeyse tamamen ayrı bir formatta ders olarak verildi. "Müzeler Müzesi", Chicago Çağdaş Sanat Müzesi'nin Eğitim ve Öğretim Müdürü olan yakın arkadaşım Roger Dell'in ricası üzerine kaleme alındı ve şehri ve müzeyi konu alan dersler dizisinin ilki olarak Ekim 1991'de okura sunuldu. Yukarıda adı geçen herkese, ilişkin metinlerde konu edilen hususlara dair düşüncelerimi sunmama izin verdikleri için tek tek teşekkür ediyorum.

"Soyut Ekspresyonist Coca-Cola Şişesi"nin bir versiyonu, Ocak 1991'de Centre Georges Pompidou'da düzenlenen *Art & Pub* sergisinin kataloğunda "*Metamorphoses de la bouteille de Coca*" ismiyle yer aldı. "Üst Sanat, Alt Sanat ve Tarihin Ruhu" da Fransa'da "*L'espeluéte et point d'exclamation*" adıyla *Cahier du Musée National d'Art Moderne*'de okurun beğenisine sunuldu.

Bu kitabı oluşturan metinlere ilişkin ikrar ve teşekkürlere ek olarak, kitabın yazılışına imkân veren herkese derin bir minnet borcum var. Bu değerli insanlardan ilki, hem nesrime hem de fikriyatıma karşı beslediği sınırsız güvene rağmen yeri geldiğinde her ikisini de sorgulamaktan çekinmeyen Jonathan Galassi'dir. Phyllida Burlingame, metnin kaba halinin kitaba dönüşüm sürecine değerli katkılarda bulundu; Lynn Warshow metnin redaksiyonunda insan ötesi bir özen gösterdi; Cynthia Krupat, hem bu kitap hem de eserin öncülü olan *Encounters and Reflections* için engin tasarım bilgisini emrimize sundu. Kitap kapağında kullanılan eser için usta zekâsı ve hafif, görsel dokunuşuyla çoğu hayranının takdirini toplayan, çağımızın büyük ustalarından Russel Connor'a teşekkürlerimi sunmam gerekir. Yayın temsilcilerim Georges ve Anne Borchardt ile onların yorulmak bilmeyen asistanı Alexandra Harding, telif sürecinde cereyan eden pratik sorunların üstesinden ustalıkla geldiler: Onların edebi dürüstlük ilkelerine büyük saygı duyuyorum. Son olarak, eşim ve hayat arkadaşım Barbara Westman çoğu yönüyle ortak yaşamımıza renk katıyor, fakat bunlar arasında muhteşem mizah anlayışını ayrı bir yerde tutuyorum. O olmasaydı ne mağaralarımızdaki iblisleri zapt edebilir ne de berrak gökyüzüne aynı gözle bakabilirdik.

Arthur C. Danto
New York, 1991

Giriş

O çalkantılı, dramatik dönemde doğmuş olan çoğu girişim gibi, 1960'ların sanat hareketleri de toplumsal sınırlamaları ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Pop Art, alt ve üst sanat arasındaki, Minimalizm ise güzel sanatlarla endüstriyel üretim süreci arasındaki uçurumu aşmayı hedefliyordu. Devrim niteliğindeki bu faaliyetlerin, farklı sosyal sınıfları ve toplumsal cinsiyetleri etkinliğinden mahrum eden sınırların ötesine geçmek isteyen siyasi hareketlerden aşağı kalır yanı yoktu. The Living Theatre'ın o meşhur sloganıyla ifade edilmiş olan ütopyacı politik anlayışı kendi bakış açıları olarak benimsiyor, "Gün[ün] Cennet Günü"* olduğu konusunda diretiyorlardı. Bu devrimin tepeden inmesi ve üniversiteler, sanat galerileri ya da tiyatrolarca tasdik edilmesi beklenmiyordu.

* The Living Theatre kumpanyasının *Paradise Now* isimli oyununa atfen. (ç.n.)

Aksine klasik Marksist yaklaşımların öngördüğü ve gerektirdiği üzere, devrimin halk tabanından filizleneceğine inanılıyordu. Katılımcılar, devrimi ekonomik düzenin değişim ve dönüşümünden ziyade kültürel bir hadise olarak görmekte, genel bakımdan mevcut ekonomik düzene riayet etmekteydi. Toplumun geneliyle "avangard" kesim arasında ilginç bir uzlaşı durumu mevcuttu. Zira sanat içinde ve genelinde sanatsal elitle, sanatı o noktaya kadar kapalı kutu olarak gören sıradan vatandaş arasındaki uçurumun yavaş yavaş kapandığına dair güçlü bir inanç mevcuttu. Pop, insanlara ziyaret etmeye bile çekindikleri sanat müzelerinde sergilenen dokunulmaz resimlere kıyasla sıradan hayatın olağan, tatminkâr, seri üretim eşyalarına karşı duydukları olumsuz hisleri bir kenara bırakmalarını öğütlüyordu. Pop Artçı, bant çizgi romanlar, konserve çorbalar, sevkıyat kutuları ve çizburgerler gibi sıradan hayata ait olan, herkesin aşina olduğu türden şeyleri yeniden üretip üst sanat haline getiriyordu. Kısacası, sıradanlığın kapsamlı bir dönüşümü olduğu kadar farklı dünyaların ve göz zevki terbiyesinin mâni olduğu hayat tarzlarının da estetikleştirilme faaliyetiydi. Bu yenilikleri takiben yeni türden müzelerin ortaya çıkmış olması bana şaşırtıcı gelmiyor. Müze, sanata erişimin imtiyaz unsuru olmaktan çıkıp temel insan hakkına dönüştüğü, kral ve kraliçelere münhasır o kutsal alanın kamusal alan olarak yeniden tesis edildiği 1793 yılının Napoléon Müzesi haricinde hiç olmadığı kadar popüler bir mekân oluvermişti. Yeni müzenin sanat "tüketimini" bilindik gıda ve hediyelik eşya tüketimiyle buluşturması kaçınılmazdı. İnsanlar gönüllerince o hediyelik eşya dükkânlarından, üzerinde konserve çorbaların ve en değerli idollerinin resimlerinin bulunduğu posterler alarak çıkabiliyordu: Liz, Elvis, Marilyn, Jackie... 70'ler esnasında ve sonrasındaki haliyle müze, 60'lı yıllara damga vuran sanatsal isyanın en büyük kurumsal kazanımlarından biriydi. Şahsım adına, tarihte sanat ve popüler beğeninin birbirlerine bu denli yakın olduğu bir aşama olduğunu sanmıyorum. Maalesef bu durumun sebepleri arasında, devrimden hemen önceki yıllarda bu ikisinin arasında bulunan muazzam uçurum sayılabilir.

Sanatsal hareketliliğin kendisine kıyasla daha az tartışılan bir konu olmasına rağmen o dönem, sanatı sözümona belirleyen şartları ortadan kaldırmak üzerine kurulu eksiltme geleneğinden

farklı türde felsefi bir devrim de gerçekleşmişti. 1880'lerde ortaya çıkan modernizm geleneği, yaklaşık beş yüz yılın birikimi olan bir sanat konseptini parçalarına ayırma üzerine kuruluydu. Bundan sonra sanat ne güzel olmak, ne sadece gerçek dünyanın uyandırabileceği hislere eşdeğer hisler uyandırmak, ne konu olarak resimsel özne kullanmak, ne biçimleri resimsel bir arka plana uydurmak ve yerleştirmek, ne de ressamın "büyülü dokunuşunun" eseri olmak zorundaydı. Tüm bu eksiltmeler, on yıllarla ifade edilebilecek bir zaman dilimi içerisinde kademeli olarak hayata geçmiş, geçmişin büyük eserlerine hiçbir yönüyle benzemek zorunda olmayan şeylerin sanat eseri olmasına imkân vermiş, 1960'ların sanatçılarının kendi özgürleştirme faaliyetleri için örnek alacağı, serbestliğe dayalı bir sanat üretimi perspektifine kapı açmıştı. Warhol'un her şeyin sanat olabileceğine yönelik fikirleri, mevcut kültüre şekil veren ayrımlar tasfiye edildiği takdirde insanın istediği şey olabileceğine dair derin bir umudu içinde barındırıyordu. Joseph Buey'in herkesin sanatçı olduğuna yönelik iddiası Warhol'un kapsamlı eşitlikçi görüşlerinin neticesi ya da belki de bu görüşlere paralel olarak şekillenmişti. Modern sanat tarihini modern insanın aynası olarak görmek mümkündür. Fakat bu açıdan bakıldığında modern sanat, insan faaliyetinin ilerlemeye yatkın olduğunu ima eden geleneksel, temsile dayalı sanat anlayışından pek farklı değildir.

Fakat anlatmak istediğim felsefi devrim hikâyesi bu değil. Warhol, sadece bakmak suretiyle eserin sanat olup olmadığını *anlayamayacağımızı* savunur: Eserin nasıl görünmesi gerektiğine dair "doğru" bir seçim yoktur. Netice olarak, geçmişten ya da çağdaş örnekler yoluyla bir sanat eğitimi vermek imkânsızdır. Fakat bununla, sanatla sanat dışı ya da sanat eseriyle "sıradan gerçek şeyler" adını verdiklerim arasında bir sınır olmadığı anlaşılmasın. Warhol sadece, aradaki farkın bakmak suretiyle anlaşılamayacağını düşünüyordu. Sanatla sanat dışı arasındaki farkları ayırt edebildiği sanılırken o denli kıymet biçilen göz, ayrımın gözle görülmez olduğu ispatlandığında felsefi açıdan bütün işlevini kaybeder.

O yıllarda sanat alanında olan bitenleri heyecanla takip ediyordum. Warhol'un eserlerinin teşhir edildiği New York, Doğu Yetmiş Dördüncü Cadde'de bulunan Stable Galerisi bünyesinde 1964'ün bahar aylarında açılan sergisiyle heyecanım doruğa ulaş-

mıştı. Sergide Warhol, süpermarketlerin depolarında Del Monte marka şeftali konserveleriyle, Campbell marka domates sularıyla, Heinz ketçaplarla, Kellogg's mısır gevrekleri ve Brillo bulaşık süngerleriyle yan yana, üst üste dizilmiş halde görmeyi beklediğimiz türden karton kutuları izleyiciye sunmuştu. O sıralar, kutuların hangi yollarla sanat haline geldiğinden ziyade, neden tüketim kültürünün unsurları olarak değil de sanat eseri olarak kabul edildikleriyle ilgileniyordum. Durumu açıklamak için öncelikle kişinin, bu türden eserlerin, diyelim, 17. yüzyıl Amsterdamı'nın sanat dünyasında değil de, burada ve şimdi sanat olmasına imkân verebilecek, biraz önce değindiğim eksiltme geleneğine benzer bir sanat tarihi anlayışına sahip olması ve bu eserlerin sanat statülerinin kapsayıcı ve etkinleştirici bir sanat kuramından kaynaklandığını kavraması gerektiğini düşünüyordum. Bunlar olmadan kişinin *Brillo Kutusu*'nu sanat eseri olarak kabul etmesinin mümkün olmadığını fark ettim. Dolayısıyla bunun için kavramsal bir tartışma ortamının, yani sanatçıların ve sanat dünyasının dahil olduğu "nedensel söylemin" katılımcısı olmak gerekliydi. Konuya yönelik iddialarımı *The Journal of Philosophy*'nin Ekim 1964 sayısında çıkan "Sanat Dünyası" adlı makalede ifade ettim. *Journal*'ın Warhol'la, *Vogue* dergisinden çok daha evvel tanışmasına ve yazım felsefi bir yayın organında Warhol'dan bahseden ilk çalışma olmasına rağmen, yazımın en kapsamlı Warhol biyografilerinde bile göz ardı edilmesi profesyonel felsefenin genel algı üzerindeki etkisinin ne denli zayıf olduğunun net bir kanıtıdır. "Sanat Dünyası" aracılığıyla toplum genelindeki kurumsal faktörlerle "sanat nedir" sorusu arasındaki bağlantıyı tesis etmeyi başarmıştım. İlerleyen yıllarda bu yazıda öne sürdüğüm fikirler, günümüz itibariyle bile pek içime oturmayan Kurumsal Sanat Kuramı'nın doğuşuna önayak olmuştu.

"Sanat Dünyası"ndan sonraki yıllarda yukarıda bahsettiğim serginin felsefi açıdan önemli başka yönlerini fark etmeye başladım. Öncelikle, *Brillo Kutusu* sayesinde sanatın tabiatına yönelik felsefi sorgulama faaliyetinin sonuna gelindiğini hissediyordum. Bununla yakın ilişkili olarak, Hegel'in meşhur bir tezinden yola çıkıp, sanatın gerçek felsefi tabiatı tecelli ettiğinde ya da keşfedildiğinde artık kendi tarihinin sonuna geldiğine; Stable Galerisi'ndeki serginin –kendi kurnaz tabirimle– "Sanatın Sonu" olduğuna inan-

maya başlamıştım. Kitabın devamındaki tartışmaların çekirdeğini oluşturan varsayımlar olduklarından, öne sürdüğüm bu iki tez üzerinde biraz daha oyalanmak gerek.

Evreni, varlığın en temel unsurlarına kadar parçalarına ayıran sınırlar çizmek felsefenin esas görevi olarak kabul edilir. Fakat ortada bu denli temel ayrımlar bulunmuyorsa felsefeye bir o kadar önemli başka bir görev daha düşmektedir. O görev de, evreni en temel unsurlarına kadar parçalarına ayırdığı sanılan bu yanlış sınırları ortadan kaldırmaktır. Bu türden bir sınırı tespit etmek istiyorsak, ait oldukları varlık düzeni açısından aralarında muazzam, hatta can alıcı farklar bulunan fakat dikkatli yaklaşıldığında birbirlerine had safhada benzeyen herhangi iki şeyi mukayese etmek yeterlidir. Bu konuya ilişkin verilen en alışılageldik örnek, gerçek tecrübe-hayali tecrübe mukayesesidir. Zira bu durumlarda tecrübe edilenin gerçeklik ya da hayal ürünü olduğunu kavramamıza izin veren, tecrübeye mündemiç herhangi bir ayırt edici unsurdan bahsedilemez. Bu örneği, evreni iki (ya da üç) nihai kategoriye ayırmak için gerekli olan nihai ayrımlar arayan Descartes ortaya atmıştı. Fakat sayesinde ayrımın tesis edilebileceği harici bir unsurun bulunmadığı durumlarda örnekleri sınırın bir ya da diğer tarafına yerleştirmek söz konusu olunca tüm felsefi sorular bana göre aynıdır. Kısacası, sanatla sanat dışı arasında tespit edilmesi gereken sınırların tecrübi algıya tabi olmadığını belirtmekte sakınca yoktur. Konuyu daha detaylı tartışmak için örneklerle devam etmek yerine, okuru bu tartışma üzerine kendi açıklayıcı felsefi görüşlerimi sunduğum 1989 basımı *Connections to the World* isimli eserime bir göz atmaya davet ediyorum.

Görünen o ki, *Brillo Kutusu* kendini felsefi bir sınırın bulunduğuna ve her daim bulunacağına dair bir kanıt olarak takdim ederek sanatla sanat dışı arasında önemli, felsefi bir ayrım olduğunu açıkça gözler önüne serer. Sanat eserini diğer şeylerden üstünkörü bir inceleme sonucu ya da diyelim kartalları palmiye ağaçlarından ayırt ederken kullandıklarımıza benzer düz mantığa dayalı kriterler üzerinden ayırt edebileceğimize yönelik yanlış fakat tartışmasız olarak kabul edilen bir algı mevcut. Sanat eserinin kendince tabii, fakat felsefi açıdan gayri tabii bir tür olduğu ve sanatta uzmanlaşma sürecinin eserleri birbirinden ayırt etme be-

cerisini geliştirmekten ibaret olduğu düşünülüyor. Bu tür bir sanat öğreniminin faydasız olduğundan ve sanatın anlamının örnekler üzerinden idrak edilemeyeceğinden daha evvel de bahsettik. Zira *Brillo Kutusu* sıradan Brillo kutularına görünüşte o denli benziyor ki görsel farkların sanatla gerçeklik arasındaki ayrımın ana unsurları olmadığı açık ve net. İnsanlar bana buna kanıt olarak neden Warhol'un o sene izleyiciye sunduğu diğer on altı kutu arasından herhangi biri yerine özellikle *Brillo Kutusu*'nu gösterdiğimi sıkça sorar: Ya da neden bunlar yerine Jasper Johns'un bayraklarından ya da bira kutularından biri değil? Ya da neden Lichtenstein'ın çizgi roman panellerinden birini değil? Hatta yeri gelmişken neden Marcel Duchamp'a kadar geri gidip "ready-made"lerden birini kullanmadın? Carl André'nin kaba tahta bloklarını ya da Robert Mangold'un 1966'da Fischbach Galeri'de sergilenen duvar kesitlerini neden kullanmadın? Aslında 1960'larda sanat dünyası genelinde sorulan felsefi sorular bunlardan farklı değildi: Sanatın felsefi esası âdeta kıyma makinesinden geçiriliyor, her imkânda biraz daha inceltilip sadece örnekler ve bireysel eserler üzerinden ilerleyen seri üretim tartışmalara alet ediliyordu. *Brillo Kutusu* saplantım, eserin benzersizliğinden ziyade apaçık bir örnek olmasından kaynaklanıyordu. Dahası Warhol'un, dönemin diğer sanatçılarına kıyasla çağını daha iyi bir şekilde tanımladığı ve temsil ettiğini düşünüyorum. Fakat amacım Warhol'un eserlerinin diğer eserlerden daha önemli ya da etkin şekilde çağı ifade ettiklerini söylemek değil. Öyle düşünecek olursak, tarihsel ânın gerektirdiklerini dışa vuran yegâne sanatçının Warhol olması bir hayli garip olurdu. Bu da bizi, üzerinde kafa yorduğumuz durumla bağlantılı ikinci tezim olan tarih ve sanatın felsefi biçimi konusuna getirir.

Sanatın, tarihsel nihayete ulaşan ve bu noktadan sonra –aslına bakarsak felsefeye– dönüşen bir şey olduğu fikri Hegel tarafından 1828'de felsefe ve sanat üzerine verdiği dersler esnasında ortaya atılmıştır. Bu, 19. yüzyıla kadar Batı'nın sanat üretimine ve yaklaşımına egemen olan Vasari'ninkinden çok daha farklı bir ana sanat anlatısına işaret eder. Öte yandan Vasari de sanatın sonu olduğuna inanıyordu. Fakat bununla kastettiği, sanatın önündeki birtakım temel belirleyici engellerin bir gün aşılacağı ve o günden sonra sanatçıların görevinin mevcut çözümlere başvurarak önlerine çıkan angaryaların üstesinden gelmekten ibaret olacağıydı. Kısacası

Vasari'ye göre sanatın sonunu getiren –destansı çözüm arayışı Michelangelo'nun mukayese edilemez, nihai nitelikteki edinimleriyle aslında sona ermiş olan– sanat olmayacaktı. Konuya ilişkin fikirlerini kendine has örtülü üslubuyla ifade eden Hegel'in aklından tam olarak ne geçtiğiyse daha muğlaktır. Muhtemelen, sanatın kendi başına "had safhada tatminkâr" hale geleceği tarihsel bir noktayı işaret ediyordu. Bundan sonraysa tatminkâr olmak için kendinden başkasına ihtiyaç duyacağı bir evrenin gelmesi gerekiyordu. Fakat bu sefer "hedef yeniden sanat icra etmek değil, sanatın ne olduğunu felsefi açıdan idrak etmek" olacaktı. Velhasıl, sanat kendi kimliğinin aslına dair nihai soruyu sorduktan sonra felsefenin vesilesi, etki alanı haline gelecekti. Stable Galerisi'nde, 1964 yılında tam da bunun gerçekleştiğini düşünüyordum: Eserin hangi veçhelerden sanat olduğunu anlamak için, sanatın tabiatına dair bir kuram geliştirilmesi gerekiyor; yani sanat kendi varlığına dair soruyu, tarihsel olarak kendi içinden çıkarıyordu. Benim açımdan bunun faili Warhol'du, fakat biraz önce de kabul ettiğim üzere, o çalkantılı dönemin genelinde buna benzer birçok girişim mevcuttu. Sorunun kendisini üretirken bütün gücünü tüketmiş olan sanatın bu soruya cevap verme kabiliyeti kalmadığını düşünüyordum: Burada görevi felsefenin devralması gerektiği barizdi. Sanat kendi içinden çıkarana kadar, felsefenin bu soruyu sorma gücü; sorulduktan sonraysa sanatın bu soruyu cevaplama kabiliyeti yoktu. İşte bu kritik noktaya sanatla gerçeklik birbirinden ayrışmaz hale geldiğinde ulaşılmıştı.

Eksiltme geleneğinin neden –kendi kanaatime göre– 19. yüzyılda başladığına dair net bir açıklamam olmadığı gibi Vasarici yüzeysel görünüm macerasının neden 14. yüzyılda başladığını da tam olarak bilemiyorum. Sanatın başlangıcından önce bahsedilebilecek bir sanat dışı olmadığı gibi, sanatın sonundan sonra sanat üretiminin son bulacağını söylemek de mümkün olmayacağından, başlangıçlar en az sonlar kadar muğlak olabilir. Bildiğim kadarıyla, Batı sanatının içinde geliştiği tarihsel sürece başka bir kültürde rastlamak mümkün değil. Fakat en azından Batı heykel geleneğinin (zira kadim resim gelenekleri hakkında bildiklerimiz sınırlı) pekâlâ bu duruma istisna olarak gösterilebileceğini de belirtmeden geçemeyiz. Antik Yunan'ın heykel geleneği buna paralel bir anlatı teşkil ediyordu. Yanılmıyorsam sanatsal diriliş fikrini tesis etmek

için *naissance* (doğuş) kelimesine "re-" (yeniden) öneki bu paralelliğin bilinciyle getirilmişti. Rönesans ressamları kadim ustalarla yeniden bağlantı kurduklarını ve kendi gerçekçilik şaheserlerini kendilerinden hemen önce gelen, içler acısı addettikleri görsel ürünlerle kıyaslamaları gerektiğini düşünmüşlerdi (Bu konuya, ilk bölümün sonlarında, Guercino'dan bahsederken detaylıca değineceğim).

Hegel'in sanata ilişkin tarihsel tahayyülünün, düşüncesinin genelinden ne ölçüde yalıtılabileceğini bilemiyorum. Ben bile zaman zaman "gelecekte doğmuş bir Hegelci" olduğumu düşünsem de, Hegel'in genel fikir çerçevesini olduğu gibi kabul edip edemeyeceğimden emin değilim. Her halükârda, o dönemler yukarıda bahsettiğim her iki tezimin de sanat felsefesinin had safhası olduğunu düşünüyordum. Ek olarak, her ikisinin de kendilerinden önceki bir tarihsel an esnasında ifade edilemeyeceğinden emindim: bu iki felsefi fikir, sanatın tarihiyle aynı anlatıyı paylaşmak zorundaydı. Hegel *Hukuk Felsefesinin Prensipleri* isimli eserinin önsözünün son kısımlarında şunları dile getirir: "Felsefe, grinin üzerini griyle boyamaya başlamışsa, o yaşam tarzı güncelliğini yitirmiştir." Demek ki ustam addettiğim Hegel'in de aklından, felsefenin ancak sanat sona erdiğinde başlayacağına dair fikirler geçmiş. Bağışlayın, sözlerimin kulağa kastettiğimden daha melankolik ve şüphesiz çok daha kibirli geldiğinin farkındayım. Demek istediğim, ilerlemeci bir tarihsel anlatıya sahip olması bakımından sanatın var olması mümkün değildi. *Anlatı*, nihai noktaya ulaşmıştı. Bense bunu özgürleştirici bir durum olarak görüyordum. Zira tarih yazma yükü sanatçıların omzundan bir celsede kalkmıştı. Sanatçılar artık "doğru tarihsel çizgiyi" takip etmek zorunda değildi. Hiçbir şey sanatta hariç tutulamayacağından, her şey sanat olabilirdi. Eksiksiz sanatsal özgürlüğün gerçek anlamda yakalandığı anlardan biri –bana göre yegâne an– buydu. Dada, sanatsal bir özgürlük biçimi olarak ortaya çıkmış; fakat bir üslup olmanın ötesine geçememişti. Sanat son bulduğu andaysa ister soyutçu, ister gerçekçi, mecazcı, fizikötesi ressam, sürrealist, manzara peyzaj ressamı, isterseniz de natürmortçu ya da nü'cü bir ressam olmanızın önünde hiçbir engel kalmaz. Dekoratif ya da edebi bir sanatçı, kısa hikâyeci, dini bir ressam ya da porno yapımcısı olmak size kalır. Tarihin zorunlu kıldığı bir şey kalmadığından, her şey

serbestti. Ben buna "Tarih Ötesi Sanat Evresi" adını veriyor, sonlanması gerektiğine dair hiçbir sebep göremiyorum. Moda ya da politika gibi harici unsurlar sanat üzerindeki etkilerini korumalarına rağmen sona erdikten sonra, sanat kendi tarihsel nabzının dahili belirleniminden nihai olarak kurtulmuştur.

Tarihsel bakımdan "Brillo Kutusu'nun Ötesi" başlığı, Tarih Ötesi Sanat Evresine atıfta bulunmaktadır. Malum, tarihte gözümüzün önünde cereyan edenler geçmişe yönelik incelemelerde göründükleri kadar açık değil. Demek istediğim, Tarih Ötesi Sanat Evresi 1965'te başlamasına rağmen, o yıllarda kimse bunun farkında değildi. Bir diğer deyişle *Times*'ta bununla ilgili manşetler atılmıyordu. Günümüzde bile sanatın sona erdiği iddiasına şüpheyle yaklaşanlar, sanatı yeniden canlandırıp başlatmak isteyenler mevcut. Kişi elbette kendini avangard bir sanatçı addedebilir, fakat 1919'un Dada akımının aksine, günümüzde avangardlık tarihsel bir an olmaktan ziyade bir üsluptan ibarettir.

Sanatın sonu, muhakkak ki sanatsal üretimin sonuna işaret etmiyor. Nitekim sadece geçtiğimiz on yıl içerisinde üretilen sanat eseri sayısı, tarihin herhangi bir döneminde üretilenlerden fazla. Aksine, sanatın sürekli atılımlar vasıtasıyla keşifler tarihini sürdürmesi gerektiğini ima eden bir anlatının sonuna geldik. Bu anlatıya göre hareket eden bir heykel üretmek yeni bir atılımdı. Zira bu yolla heykel kavramı çağrıştırdığı sabitlik –ya da statü– anlamlarından koparılıyordu. Bu noktadan sonra heykel ister her zaman olduğu –ya da sabitlik çağrışımı ismine işlemiş olan statüler– gibi sabit ya da Calder sonrası heykelde olduğu gibi *hareketli* olabilirdi. Fakat atılımların çoğu resimde gerçekleşiyordu. Resimde kavramsal eksiltme faaliyetinin hangi noktada, hangi atılım neticesinde son bulacağını bilmek içinse basitçe akıl yürütmek yeterli: boş tuval. Tabii bu durum, her boş tuval bir diğeriyle aynı göründüğü için hangisinin sanat eseri olduğuna yönelik felsefi soruları beraberinde getirir. Sanatçıları sonun ötesine, ilerleme faaliyetini sürdürme zorunluluğunun olmadığı ve insani ya da bireysel amaçlar uğruna sanat icra edilebilen tarih ötesi alana geçmeye iten sebeplerden biri, sonun geldiğinin farkına varmalarıydı. Gitgide daha fazla sanatçının bu alana geçmesiyle, sanat eleştirmenliği giderek daha zor bir faaliyet haline geldi. Artık eseri "tarihsel açıdan doğru olmadığı" için ve sanat üretimine

ilişkin hiçbir bağlayıcılığı kalmamış bir anlatı yoluyla eleştirmek tarihsel açıdan doğru değildi.

Aslında tarih ötesi sanat evresi, sanatın anlatı ötesi olduğu ya da geleneksel anlatı dışına çıktığı bir evredir. Kitabın ileriki bölümlerinden birinin sonuç kısmında dile getireceğim üzere, gelecekle, şimdinin anlatısından yoksun bir şekilde yüzleşmek zorundayız. Yok olmuş bir anlatının enkazı içerisinde yaşıyoruz. Bu anlatının anısı günümüzün algısını şekillendirmekte dirense de sanatın Brillo Kutusu sayesinde çoğullaşması Batı sanatının ana anlatısının gücünü kaybettiğinin ve yerini alabilecek bir adayın henüz ortaya çıkmadığının bariz bir göstergesidir. Bana sorarsanız, bu yönde bir beklenti içerisine girmek bile beyhude bir uğraş olacaktır.

Bu kitap, birtakım anlatıları, bilhassa da sanat icra edenlerin zihin yapılarını şekillendiren, sanatın tarihine ait anlatıları konu alır. İşe doğal olarak, tarihsel yaşantılar sürdürmekten aciz olmalarına rağmen tabiri caizse tanrı vergisi olarak DNA'larına işlenmiş birtakım görsel becerilere hâkim olduklarını kanıtlamış olan hayvanlarla başlıyorum. Bu bakımdan bizler de onlardan pek farklı değiliz. Aramızdaki ayrım, resimleri bizim ürettiğimiz gerçeğinde gizlidir. Akli bir faaliyet olarak gördüğümüz sanat üretimi esnasında yapılan resimlerin açıklamalarına birtakım nedenler dahil olur. Resmi yorumlamak istiyorsak, bu nedenlere ulaşıp onları açığa çıkarmamız gerekir. Bu tür neden ve yorumların hayvanların kabiliyetlerinin ötesinde olduğunu varsaymak zorundayız. Resimleri tecrübe etmek söz konusu olduğunda, tarih içerisinde yaşamak, nedenler dünyasında yaşamakla eşdeğerdir. Bu nedenlerin hangi şekillerde kurumsallaştığıysa, farklı kültürler içerisinde geliştirdiğimiz sanat dünyalarını belirler. Bunlar da bu kültürlere mensup sanatçıların benimsedikleri değişik anlatıları şekillendirir. Sanatın sonuna yönelik fikirleri Batı'nınkinden fazlasıyla farklı olan Çin ve Afrika kültürlerinde egemen olan nedenler sistemini ana hatlarıyla da olsa tarif etmeye çalıştım. Kitabın sonlarına gelindiğinde benim için anlatının, tarihçilerin olayları düzenleme biçiminden ziyade içinde yaşanması mümkün olan, tarih içinde ve tarihin

kendisi olarak tecessüm eden bir şey olduğu açıklık kazanacaktır. Kitabın sonuç bölümlerinden biri de anlatıya dayalı gerçekçiliğin felsefi açıdan ne denli mümkün olduğuyla ilgili olacak.

Diğer yandan bu kitap, anlatının sonundan sonra yaşanması imkânsız hale gelmiş bir anlatının anısının egemen olduğu bir tarih sürecinde yaşamayı da konu alır. Bir ucu Ulusal Sanat Yardım Vakfının kuruluş tarihi olan 1965, diğer ucu da vakfın uzatılmasına ilişkin yasa tasarısını takip eden şiddetli tartışmaların geçtiği 1990 olmak üzere, *Brillo Kutusu*'nu takip eden çeyrek asır hem Amerikan sanatı bünyesinde hem de dünyanın genelinde gerçekleşen birtakım köklü değişimlere tanık olmuştur. Kitabın genelinde bu dönemi birçok açıdan tarif etmeye çalıştım. Sanatın ne yapması ya da kişiye ne ifade etmesi gerektiğinin gitgide belirsizleştiği bir dönemde, hem sanat kavramını demokratikleştirmeye çalıştım hem de sanatın tehlikeli kabul edilen yönlerini tartışmaya açmaya özen gösterdim. Bu dönemde ciddi bir dönüşümden geçen müzeler, güzellik tapınakları olmaktan çıkıp daha ziyade kültür fuarlarını çağrıştırmaya başladı. Kitle iletişim araçları sayesinde sanat hakkında şaşırtıcı derecede bilgi kazanan kalabalıklar, tapınak-müzenin henüz on sene evvel sahip olduğu, ziyaretçisini etkisi altına alan yarı haşmet, yarı hürmet havasından çok daha farklı bir yaklaşımla bu dönüşmüş kurumları doldurmaya başladı. Kamusal alanlarda ve bölgeye has şekillerde icra edilen günümüz sanatı, insanla mevcut müzelerinkinden bile daha yakın bir ilişki kurmaya çalışıyor. Buna karşılık müzeler, sanata dahil ve hariç odaklardan gelen bu yöndeki muazzam baskılarla baş etmek ve yeniliklere kendi bünyesinde yer bulmak zorunda. Kendi gözlemlerime göre, üç ayrı koldan gerçekleşen dönüşüm süreçlerine tanık olmaktayız: sanat üretimi, sanata ilişkin kurumlar ve sanatın izleyici kitlesi. Tüm bunlar sanat yapmaya ilişkin nedenlerin dönüşümden geçtiği bir süreç esnasında gerçekleşiyor. Bu durum da şimdimizi heyecanlı hale getirdiği kadar, kapsayıcı bir tanımdan yoksun, muğlak bir halde bırakıyor. *Brillo Kutusu*'nun ziyadesiyle ötesine geçmiş bulunmaktayız; sanatsal çalkantılar elbette bizleri kitabın öngöremeyeceği kıyalara sürükleyebilir. Buna rağmen okurlarımın, fırtınalı sanat yaşamımızda rüzgârın hangi yönden estiğine dair daha kesin bir yön duygusu kazanmış olmalarını umuyorum.



Mark Tansey, *The Innocent Eye Test*

Sanat Tarihçisi Hayvanlar: Masum Göz Üzerine İncelemeler

Masum Göz Testi (*The Innocent Eye Test*), Amerikalı sanatçı Mark Tansey'in çarpık ve nüktedan bir resmidir. Resim, alaycı bir ciddiyet içinde, kolaylıkla gerçekleştirilebilecek bilimsel bir deneyi gösterir. Resimde, Paulus Potter'ın 1647'de yaptığı *Genç Boğa* (*The Young Bull*) resmi ile Monet'nin 1890'lardaki tahıl yığınları resimlerini barındıran bir galeriye sokulmuş bir inek görürüz. Tansey'nin resmi 1910'larda yapılmış izlenimini verse de aslında 1981'de yapılmıştır. Bu nedenle resmin yapılma zamanı ile gösterdiği zaman, gözlerimizi bir nevi teste tabi tutar ve aslında Tansey'nin resminin mi yoksa resimde gösterilen şeyin mi masum göz testine tekabül ettiğine dair kurnazca bir soruyla karşı karşıya kalırız. Fakat gelin önce resimde tam olarak neyin gösterildiğine bir göz

atalım: Sıradan bir ineğin, etologların "inek dünyası" adını verdikleri âlemde bulunan iki nesnenin resmine –cinsellik ve beslenme vasıtalarına– atfettiği muhtemel önem sonucu vermesi beklenen tepkiye, "bilim insanlarının dünyası"nda muhtemelen atfedilen önem. Burada şöyle bir soru ortaya çıkıyor: Paulus Potter'ın resmettiği boğa, ineğin gerçek bir boğayla karşılaştığı zaman verdiği tepkiyi doğuracak kadar gerçekçi mi? Ya da Paulus Potter, resimdeki *gerçekçi üslubu* sayesinde kişinin bu türden bir bilimsel deneye karşı verebileceği olası tepkileri tetikleyen Mark Tansey kadar iyi midir? Boğa resminin üzerindeki perdeler indirilmiş; inek böylece boğa sandığı figürle göz teması kuruyor; bilim insanları ise nefeslerini tutmuş, Potter'in bu testi geçip geçmediğini merak ediyorlar. İçlerinden biriyse tedbir amaçlı olarak eline bir paspas almış.

Diğer yandan kahverengi, biraz solgun bir rotogravür tarzındaki resmin, esere fotoğraf havası katan eski usul gerçekçiliği kendi masumiyetimizi test eder. Resim, sanki bilim tarihinde bir dönüm noktasını tasvir ediyormuş gibi görünür. Çocukken büyükbabamın kulübesinde bulduğum resimler arasında gördüklerim gibi: Curie çiftinin radyumu keşfetmesi, Roentgen'in X ışınını bulması, izomerinin gizemleri üzerinde kafa yoran Kekule von Stradonitz'in ateşin içinde benzin halkalarını fark etmesi, heyecan içinde ilkel teleskopundan semalara bakan Galileo Jupiter'i gözlemlemesi... Hepsi Ulusal Tarih Müzesi ve erken dönem *National Geographic*'e yakışan fayda odaklı bir gerçekçiliğin eserleriydi. Her yönüyle kuru bir öğreticilik amacı taşıyan bu eserler muhteşem dünyamızda, "Gizemli Gezegenimizde", "Doğa Âleminde" tezahür eden görsel hakikatin dolaysız bir teminatı niteliğindeydi. Resimdeki araştırmacılar pejmürde takım elbiseler içindeki gözlüklü bilim insanları. İçlerinden biri beyaz bir laboratuvar ceketi giymiş, notlar alıp gözlemlerini not ediyor. Resim, insana bu deneyin gerçekten de yapılıp yapılmadığını merak ettiriyor. Alman zoolog ve psikologlar Mauritzhuis'e gerçekten bir inek getirmiş olabilir mi? Zira resimdeki indirilmiş perdeler deneyin tarihteki gerçek bir emsaline işaret eder: Pilinius'un rivayetine göre Atina'da bir yarışma düzenlenir. Kaybeden yarışmacı, yaptığı resmin perdelerini indirdiğinde henüz resmettiği üzümlerin üzerine üşüşen Atinalı kuşları, kazanansa yaptığı perde resmiyle "İndir de resmi

görelim" demiş olan hakemleri kandırmıştır. Benzer olarak, Potter sıradan bir hayvanı kandırır, Tansey ise *bizleri* merakta bırakır.

Resim geleneğinde dört farklı belli başlı gerçekçi üslup mevcuttur. Potter'ın kendi dönemine ait bir tür gerçekçilik ve Monet'nin, Potter'ın çağdaşlarını aldatma konusunda muhtemelen yetersiz olan gerçekçiliği bunlardan ikisidir (Peki bu durumda kararı verenler iki ünlü ressam yerine inek olsaydı görsel farkları ayırt edebilir miydi? Boğanın karşısında cinsel organı sulanırken tahıl yığınının önünde salyası akar mıydı?). Ayrıca, resimde takriben 1912 yılını ortaya çıkaran, göstermeye dayalı bir gerçekçilik de mevcut. Son olarak Tansey'nin, 1981 yılında 1912'nin gerçekçiliğini benimseyen; maziye övgü olması dışında kendi dönemine ait olmayan gerçekçiliğinden bahsedebiliriz. Gerçekçilik anlayışımızın, inek ve kuşların tepki vermesi için ne tarz bir gerçekçilik olması gerektiği sorusunu sorduracak denli derinlemesine olması, Tansey'nin resminin tam olarak neyle ilgili olduğuna dair bir ipucu olabilir. Tansey'nin gerçekçilik anlayışı, Ernst Gombrich ve Nelson Goodman'ın yazılarında öne sürdükleri felsefi tezlerin 21. yüzyıldaki uzantısı sayılabilmesine rağmen, benimsenen resmin ilgi konusu bundan tamamen farklıdır. *Masum Göz Testi,* görsel bir metnin yapı ve yoğunluğuna sahiptir. Tansey'nin benimsediği boğa resmi, insan gözünde gerçekliği şaibeli olan bir illüstrasyondan ibarettir. Öte yandan Potter'ın resmiyse metnin yapı ve yoğunluğuna sahiptir, zira resmedilen boğa ciddi bir güç sembolü olarak algılanabilir. Şayet ineğin resme tepki vermesi mümkünse, bu tepki metne ya da bir sembole değil boğaya yönelik olmalıdır. Dolayısıyla boğayı tarih, sanat ve iman bilgisinden yoksun biçimde, "masum gözle" tecrübe etmelidir. Bu suretle ineğin resme tepki verdiğini varsaymak, resme eşya gibi, tarih, sanat ve iman bilgisinden bağımsız olarak yaklaşma ihtimalini kabul etmeyi gerektirir. Resme masum gözle bakmak gerçekten de mümkün olabilir mi?

Bildiğim kadarıyla gözün masumluğu kavramını ilk olarak Ruskin ortaya atar. Ruskin, sanatçının zihnini görsel bir gerçekliğe ulaşmaktan alıkoyan her türlü engelden arındırmayı amaçlayarak sanatçının, gerçekliği sanatın aldatıcılığından arınmış olarak temsili resimler yapmasını destekler. Ruskin, Raffaello'dan beri

tüm geleneklerin türlü yollarla sanatı bu idealden uzaklaştırmasından şikâyetçidir. Ruskin'in düşünceleri 1950'lerde ve 1960'ların başında New York sanat dünyasınca kısmen benimsenmeye başlandı. Fakat o dönem soyut eserler üretmekte olan New Yorklu sanatçılar Ruskin'in resimde doğanın tüm çıplaklığıyla temsil edilmesi gerektiğine yönelik fikirlerinden ziyade, resme önyargısız biçimde yaklaşmamız gerektiğine dair yaklaşımını savunuyorlardı. Zamanında bir yerlerde Clement Greenberg'in önüne bir resim getirildiğinde önce eliyle gözlerini kapattığını, sonrasındaysa aniden, perdeyi kaldırıyormuşçasına gözlerini açtığını okumuştum. Greenberg'in yaklaşımından, resmi göze bir anda çarpan, teorik aklın müdahalesinden önceki saf görüntü olarak kabul ettiğini çıkarabiliriz. Keza, Frank Stella da "Gördüklerimiz, gördüklerimizden ibarettir" sözlerini kendi melankolik sloganı olarak seçmişti.

Ruskin durumu şu sözlerle ifade eder:

> Resmin ardındaki teknik güçler, masum göz adını verdiğimiz safhaya dönüp dönemeyeceğimize bağlıdır: [resim dediğimiz] o yassı renk kümelerini, neyi ifade ettiklerinden bağımsız olarak, oldukları gibi, âdeta çocuksu bir şekilde ya da görme yetisine henüz kavuşmuş kör bir insanmışçasına algılamayı kastediyorum.

Yukarıdaki alıntı, Ruskin'in 1856-57 kışında, didaktik bir çalışma olarak yazdığı *The Elements of Drawing*'teki bir dipnot olarak karşımıza çıkar. Ruskin oldukça iyi bir teknik çizerdi ve Londralı işçilere bıkmadan usanmadan çizim dersleri veriyordu. Çocuklara ve körlere ilişkin sözleri günümüzde bile, görme yetisine kavuşan kör bir insanın ya da tecrübe, anılarla iç içe geçmeden evvel çocukların tam olarak neler gördüğünü bilmemize imkân vermeyen deneysel psikolojiyi dayanak olarak alır. Fakat deneysel psikolojinin kesin olarak bize söyleyebileceği şey, Ruskin'in çocuklara ve körlere dair tahmininin dalında solmaya mahkûm olduğudur. Felsefe, Locke'un yazışma arkadaşlarından Molyneaux, küre ile küpü dokunarak birbirinden ayırt edebilen kör birinin bu görme yetisine kavuşur kavuşmaz bu ayrımı yapıp yapamayacağına dair o meşhur soruyu sorduğundan beri körlerle ilgileniyordu. Bu soruya net bir cevap bulmak mümkün görünmüyor; ama bence kör olan kişi tecrübe yoluyla bu iki şeklin görsel farklarını

öğrenene kadar, ancak bir çocuğun görebileceği şeyleri –şayet Ruskin haklıysa–, neyi ifade ettiklerini bilmeden, oldukları gibi, renkli lekeler olarak görür.

Yeni doğan bebek, dünyayı gerçekten de bu şekilde mi görür? Rivayete göre Monet, öğrencilerine çizdikleri şeyin ne olduğuna dikkat etmemelerini öğütler: Özetle, "karşınızda bir saman yığını duruyor" demek yerine, "şurada biraz pembe, burada biraz yeşil var, öte yanda da biraz mavi var" der. Fakat eserlerini Balzac'ın *Chef d'oeuvre inconnu* hikâyesindeki gibi, soyutlanarak dağıtılmış renk kümeleri gibi olarak tanımlasaydık, emin olalım ki Monet'yi büyük hüsrana uğratırdık. Bebekler gerçekten dünyayı bu şekilde mi görür? Yoksa dünya kendini onlara nesneler bütünü şeklinde mi gösterir? Yeni doğmuş bir bebek, dünyayı buğulu cam ötesinden mi görür? Tansey'nin, yazar Alain Robbe-Grillet'yi konu ettiği ve yazarı elleri dizlerinde anlam dünyasının bütün nesnelerini temizlemeye çalışırken gösteren muhteşem bir resmi bulunur. Kim bilir belki de Grillet nihayetinde başarıya ermiştir. Fakat günümüzde nesnelere hâlâ şekil niteliği atfediyor, onları Ruskin'in bastırmamızı umduğu şeylerden müteşekkil olarak görüyoruz. Şayet Tansey'nin ineği Potter'ın boğasına tepki verebiliyorsa, onu yassı renk kümelerinden müteşekkil olarak gördüğünden şüpheliyim.

Yaşadığı dönemde fotoğrafın çoktan herkesin dilinde olmasına ve fotoğrafın keşfini en büyük keşiflerden biri olarak kabul etmesine rağmen Ruskin'in fotoğrafı mecaz olarak kullanmaması şaşırtıcıdır. Oysa ki Ruskin'in takipçileri olan John Henry Hill, Henry Roderick Newman, William Trost Richards gibi çoktan unutulmuş ön-Raffaellocu Amerikalı ressamlar fotoğraf sanatını idealize ediyordu. Öyle ki bu ressamlar, "Tıpkı kamera çekmiş gibi olmuş" sözlerini birbirlerinin resimleri için ciddi bir iltifat olarak kullanıyordu. İşin aslı bu ressamlar, eserlerine bilhassa kamera objektifine uygun, nice sanatçı tarafından aktarılmak istenmiş sanatsal masumiyeti simgeleyen, alçakgönüllü, hareketsiz nesneleri konu ediyorlardı: Kuş yuvaları, meşe ağacı dalları, çiçekler, "natürmortlar"; yani çayırda ya da ormanda ağaçların altında kolaylıkla rastlanabilecek şeyler. Kısacası Amerikalı ön-Raffaelloculari, Kral Arthur romanslarından veya İsa'yı babasının marangoz atölyesinde çalışırken resmeden akımın İngiliz temsilcilerine benzetemeyiz.

Ruskin ise bu akımın İngiliz temsilcilerini desteklemesine rağmen sanatsal yaklaşımı Amerikalı ön-Raffaellocularınkine daha yakındır. Sıradan fotoğraflardan ayırt etmek için bir hayli çaba gösterilmesi gereken at sürüleri resmetmeye bayılan Rosa Bonheur, Ruskin için "Doğayı sınırlı bir bakış açısıyla görüyor" der: *tout a fait comme un oiseau** (Benzer bir çabayı Tansey'nin resmini fotoğraftan ayırt etmeye çalışırken de gösteririz). Yoksa alakasız bir mor renk kümesini kara üzüm zannedip Ruskin'in masumiyet testinden "çakan" bir kuş gibi mi demeli? Her halükârda kamera ve Ruskinci motifler elmanın iki yarısı olduğu için, ortaya çıkan resim masumiyetin ilanı olduğu kadar mahrumiyetidir: Bu durum sanatsal aldatmacının yokluğundan ve –Potter'ın boğasında da gördüğümüz– metne has anlam yoğunluğundan kaynaklanır. O muazzam boğa dolayımıyla ifade edilen Tanrı buyruğunu ve resme kesin bir netlik kazandıran ışık kullanımını gözlerinizin önüne şöyle bir getirin. Demek istediğim, resme edebi metne has bir anlam yoğunluğu katan bu unsurların etkisi, resmi görme fırsatı yakalamış –istisnasız– herkesin iliklerine işler. Ruskin'in eserleri de, bir farkla, dini çalışmalar olarak okunabilir: *Le bon dieu ruskinien est dans les details.***

Resim "yassı boya kümelerinden" ibaret olarak tanımlanabilir; daha doğrusu, haddini aşan bir gerçekçilikle durumu basite indirgersek, resim olmak için evvela yassı boya kümelerinden müteşekkil olmak gerekir. Bu konuda Ruskin'e hakkını vermeliyim. Ruskin'in hatası, bazı ideal resimlerle basite indirgenmiş ve fazlasıyla gerçekçi, yassı boya kümelerinden ibaret bir dünya arasında yakın bir ilişki varsaymasında ve masum gözü bu ilişki üzerinden tanımlamasında yatar. Fakat resmin mucizesi zaten resmedilenleri yassı boya kümelerinden daha fazlası olarak görmemiz değil midir? Boya kümelerinin resimdeki işlevleri, harfin kelime içindeki işlevinden farklıdır; renkleri aklımızda formlarla bağdaştırmak okumayı sökmeye benzemez. Dünyaya yahut da resme ait olan yassı boyanın alfabesini masum gözle –ya da edebiyatta masum göze tekabül eden ve metni okumadan tecrübe etme imkânı veren farazi bir "masum okumayla"– okumayı öğrenemeyiz. Hayvanlarsa tartışmaya ancak şu noktada katkıda bulunabilir: Okumayı

* (Fr.) "Sahiden de küçük bir kuş gibi." (ç.n.)
** (Fr.) "Ruskinci Tanrı ayrıntıda gizlidir." (ç.n.)

sökmek sadece bir kısmımız için mümkündür. Hayvanlar içinse bu durum geçerli değildir. Dahası, hayvanlar âleminde okumayı sökmeye tekabül eden, dolayısıyla sadece bir kısım "seçkin" ineğe okuma yazma imtiyazı tanıyan bir faaliyet bulunamaz. Bu sebeple masumiyetin tam olarak hangi noktada kaybolduğunu tespit etmek istiyorsak cevabı insan cephesinde aramak gerekir.

Masum göz yakın tarihte sık sık felsefi eleştirilere maruz kalmış, varlığından şüphe edilmiştir. Duyulan şüpheler büyük ölçüde, Wittgenstein'ın öne sürdüğü gözlemin "altyapısının" teorik ilkelere dayandığına yönelik bilim felsefesi yaklaşımından ve Ernst Gombrich ve Nelson Goodman'a ait, herhangi bir görselin onları algılayanların içselleştirdiği kod ve geleneklere bağlı olarak tecrübe edildiğine yönelik görsel temsil anlayışından kaynaklanır. Bu iki yaklaşım da bana tatmin edici gelmiyor. Öncelikle, görsel algının biyolojik yaşam kalım mücadelesi açısından sahip olduğu önem yüzünden asal hatta içgüdüsel olan görsel algının, yaşam kalım mücadelesine kıyasla çok daha "genç" bir faaliyet olan teorik düşüncenin belirleniminde olamayacağına inanıyorum. Şayet Potter'ın boğası Mark Tansey'nin ineğini tahrik etmişse bunun öncelikle sinirsel bir açıklamasını ararım: Üreme, teori üzerine kurulu olması muhtemel olmayan çok kadim ve derin bir meseledir. Dahası inek, Potter'ın boğasından tahrik oluyorsa bu içgüdüsel tepki, boğayı ikna edici bir şekilde tasvir eden bir geleneğin varlığından ya da ineğin bu geleneği içselleştirmesinden mi kaynaklanır? Malum, inekler buna imkân verebilecek bir kültür bilinci geliştirmekte henüz başarılı olamadılar. Elbette hiçbirimiz Tansey'nin deneyinin gerçekte sonuçlar doğuracağını bilemiyoruz. Fakat hayvanların görsel becerilerine dair yeteri kadar veri mevcut. Bu veri, konuya ilişkin deneyleri kıyaslamamıza ve tartışmaya dahil etmemize imkân verir. Şayet –bu noktada neredeyse kesin olduğu üzere– hayvanlar görsel içeriğe masum gözlemden ödün vermeden tepki verebiliyorsa, hem algısal beceri hem de görsel beceri açısından –hem teorik hem de kültürel anlamda– masum gözlem mümkündür.

Bundan hareketle:

1. Hayvanın görsel becerisi kanıtlanabilse de ifade ya da cümle kurma becerisinden bahsetmek söz konusu olmadığı için resimler

önermelere benzemez. Bir başka deyişle, Wittgenstein'ın *Tractatus*'ta öne sürdüğü tarzda "görsel bir dil" konuşmak mümkün değildir.

2. Görsel temsile getirilmiş olan geleneksel açıklamalar resmin neden *sanat eseri* olduğu konusunu irdelemeden bırakır. Buna göre resim adeta, sadece resim olduğu için sanat eseri kabul edilir. 1839 yılında Paul Delaroche, fotoğrafın icadıyla resmin sonunun geldiğini ilan ederken belli ki fotoğraf makinesinin ressamın tüm işlevlerini, hem de daha iyi bir biçimde yerine getirebildiğine ve resmin esasında dünyanın taklidinden ibaret olduğuna inanıyordu. Buna göre resim sanatsa fotoğraf da sanat olmalı; daha doğrusu, fotoğraf sanat değilse, resmi sanat yapan ve fotoğraftan ayrı kılan bir şeyler bulunmalıydı. Tüm bunlar ve görsel sanat eserinin sıradan bir görselden fazlası olduğu gerçeği bir yana, hayvanların görsellere tepki verebildikleri gerçeğinden, hayvanların görsel sanat eserine de cevap verebilmesi gerektiği sonucunu çıkarmak hata olur. Tansey'nin ineğinin Potter'ın boğasına verdiği tepki, ineğin boğayı Potter'ın görsel yollardan ifade ettiği teolojik bir hakikatmişçesine, ilahi kudretin bir sembolü olarak algıladığının göstergesi olamaz.

Demek ki görsel sanata tepki vermek, hayvanların *sahip oldukları* birtakım görsel becerilerin ötesinde olan –dolayısıyla da hayvanların tepki veremeyecekleri– bazı görsel özelliklere duyarlı olmayı gerektirir. Zira bir şeyi sanat eseri olarak görmek, DNA'mıza kodlanmış algısal bir yetenek olmaktan ziyade kültür ve tarihin içinde yer almayı gerektirir. Bu da sadece insanlara mahsustur. Evrimin yan ürünlerinden biri olan görsel beceri tabiata özgüdür. Sanatsal beceriyse, tabiri caizse gayri tabii anlamlara ve içeriklere ilişkin bir husustur. Bu sözleri en kısıtlı biçimde, belli başlı bazı anlam ve içeriklerin öğrenim sürecinden geçilmeden idrak edilemeyeceğini belirtmek için sarf ettiğimi vurgulamak isterim. Masum göz, hem Ruskin'in çizmiş olduğu bir kayayı hem de sıradan bir kayayı aynı sinirsel bağlantılar yoluyla algılar. Fakat masum gözle bakıldığında Ruskin'in kayasının, masum göze hitaben ya da masum gözle göründüğü gibi çizildiği idrak edilemez. Eserin kendi masumiyeti bir yana, Ruskin kaya çizimi vasıtasıyla algı felsefesine ve dünyanın ihsanına yönelik gayet ciddi iddialarda bulunmaktadır.

Noam Chomsky, zamanında hayvanların dilsel beceriden yoksun olmalarına rağmen dilsel kapasitelere sahip olmalarının, uçma kapasitesine sahip fakat hiç uçmamış bir kuş fikri kadar akıl almaz olduğunu söylemişti. Bunları duyduğumda benim aklımın almadığıysa, Chomsky'nin neden bu kadar basit bir hata yaptığıydı. Deneysel psikolojinin bulguları, hayvanların –göstergebilimden aşina olduğumuz– "nedensiz" ve "uzlaşımsal" işaretleri ayırt edebilme ve Wittgenstein'ın "dil oyunları" adını verdiği şeye epeyce yakın faaliyetler gerçekleştirme kabiliyeti gibi doğal ortamlarında işlevi bulunmayan bazı özel yeteneklere sahip olduğunu öne sürer. (İlave olarak, hayvanlar dilsel beceriden yoksunsa –deneysel psikolojinin bulgularından hareketle– Wittgenstein'ın dil oyunları kavramıyla dilin kendisi arasında herhangi bir ilişki tesis etme imkânının kalmadığını söyleyebiliriz.) W. S. Hunter'ın 1913'te farelerin gecikmeli tepkileri üzerine yaptığı deneyleri bir düşünün. Deney icabı, bir grup fare belli aralıklarla beslenmekte, her öğünden evvel bulundukları ortamın ışıkları yakılmaktadır. Farelerin bulunduğu ortamdan ayrı, kapalı bir kapı ardındaki yemek ancak ışıklar söndükten sonra farelere verilmektedir. Bulgulara göre, kobay fareler yakılan ışıkların beslenme zamanlarına "denk geldiğini" öğrenmekte zorluk çekmezler. Dahası, bulgular farelerin bu bilgiyi ilerde kullanmak üzere muhafaza edebildiklerini de gösterir. Deney, farelerin doğal ortamlarında işlevi olmayan birtakım kapasiteleri olduğunu değil, yapay laboratuvar ortamında, bütünüyle gayri tabii birtakım anlam biçimleri benimsediklerini ispatlar. Nitekim bilim insanlarını, sıradan bir kır faresinin yaşamının seyri boyunca alışık olmadığı türden yapay ortamlarda dilsel becerinin gelişme ihtimaline yönelik araştırmalar yapmaya iten, bu ve buna benzer deneylerin sonuçlarıydı. Fakat şimdilik bu araştırmaları bir kenara bırakalım.

Hunter'ın, deneyinde "uyarım" olarak yanıp sönen ışıklar yerine görüntülü slaytlar kullandığını farz edelim. Slaytların üzerinde kapının ardında duran yemeğin resmi bile olsaydı deneyin seyrinin değişeceğini zannetmiyorum. Slaytların üstündeki *Mona Lisa* bile olsa deney, farelerin slaytın içeriğine tepki verdiklerine ve bu teşhise uygun hareket ettiklerine dair bir kanıt sunmaktan acizdi. İster ışık ister slayt, isterse başka bir şey olsun; fare için

işaret ile işaret edilen arasındaki ilişki; özel isimlerde* olduğu gibi harici bir ilişkidir ve deneyde gözlemlenen psikolojik fenomen, idrak değil çağırışımdır. Kısacası Hunter ola ki ışık yerine görüntülü slayt kullansaydı, elde etmiş olduğu sonuçlarda herhangi bir değişiklik olmaz ya da en azından elindeki verilerle farelerin görsel becerisinin varlığını kanıtlaması imkânsız olurdu diyelim. Şayet bu yönde bir sonuç almak için farenin resmi resim olarak teşhis etmesi ve resmin neye denk geldiğinden ziyade içeriğine tepki vermesi gerekir. Fakat Tansey'nin sanatın dahili üslubuna ilişkin, *Masum Göz Testi* isimli resmindeki sahnenin tasvir ettiği 1913 dolayları, konuyu tam anlamıyla açığa kavuşturacak deneylerin gerçekleşmesi adına çok erken bir dönemdi. Bu yüzden, dilerseniz ancak günümüz teknolojisiyle mümkün olan bir deneyi tartışalım.

Science dergisinin 24 Nisan 1987 tarihli sayısında, K. M. Kendrick ve B. A. Baldwin imzalı, "Bilinci Açık Koyunların Hafıza Korteksindeki Beyin Hücreleri Simaları Ayırt Edebiliyor" adlı bir makale yer aldı. Maymungillerin ön beyin zarlarında maymun ve insan simalarına tepki veren hücreler olduğu ve bu hücrelerin belirli bir biçimde simalara, jest ve mimiklere tepki verdiği o sıralar zaten bilinmekteydi. Kendrick ve Baldwin ise, maymungiller dışındaki türlerde de buna benzer bir durumun geçerli olup olmadığını merak ediyordu. Maymunların ayrımsal tepki kabiliyetinin "varlığı maymungiller dışındaki türlerde tespit edilmemiş" olsa da bu kabiliyet, maymungillerin yaşamsal ortamlarında sosyal organizasyonu pekiştirmek ve bireyleri ayırt etmek adına önemli roller oynar. Koyunların teşhis ve tepki kapasitesinin varlığının ispatından hareketle, koyunların bu kabiliyeti kullanmak *zorunda oldukları* iddia edilebilir mi? Daha doğrusu, koyunların simadan ziyade sima *resimlerine* tepki verdiğine yönelik bulgular, koyunların bu becerilerini doğal ortamlarında kullanmalarını mı gerektirir? Sanmıyorum; üstelik bunun Chomsky'nin kuşlar ve uçma becerisiyle ilgili çıkarımlarına cepheden bir eleştiri olduğu kanısındayım. Koyun, laboratuvar ortamına getirilmeden evvel, resimden bihaberdi. Dahası, koyunun sima tanıma becerisi zar zor fark edilmişti. Zira resmi resim olarak değil, resimde tasvir edilen şey olarak

* Danto, "özel isim" (*proper name*) kavramını dil felsefesine atfen kullanır. Özel isimlerin esas niteliği emsalsiz bir şeye gönderme yapmalarıdır. (ç.n.)

kabul etmeye alışkın olan bilim insanları, deneklerin resmin kendisine tepki verdiği ihtimalini gözden kaçırmışlardı. Bilim insanları için resim –kuru bilimsel jargonla– bir "uyarıcı"dan ibaretti. Özel ağlarla yerden yükseltilen koyunlar, görsel uyarıcının "koyun düz pozisyondayken, her bir gözün odak noktasına denk gelmesi" için başları sabitlenmiş bir şekilde slayt gösterisini izliyordu. Özel olarak karartılmış kontrollü ortamda tek görsel değişken, koyunların ekranda gördükleriydi.

Koyunların beyin hücreleri, en çok boynuzlu hayvanların yüzleri gösterildiğinde tepki veriyor, boynuzların boyu arttıkça verilen tepkinin şiddeti de artıyordu. Koyunlar, büyük ve küçük boynuzlu ya da boynuzsuz kafaların çizim ve fotoğraflarına karşı yakın tepkiler verseler de tek başına boynuz fotoğrafları gösterildiğinde herhangi bir tepki oluşmuyordu. Bazı hücreler yabancı koyunlara kıyasla tanıdık koyunlara, bazılarıysa insan yüzlerine ve çoban köpeği yüzlerine daha iyi tepki veriyordu. Profilden gösterilen yüzlere kıyasla cepheden gösterilen yüzlere çok daha az tepki veriyorlardı. Gecikme ve tepki verme sürelerinin oldukça kısa olduğu gözlemlenmiş; bundan hareketle –sözüm ona– ilkel insanların, antiloplar gibi aşina oldukları hayvanların yüzlerini ayırt etmekte zorlandıklarına yönelik iddialar* kısmen çürütülmüştü. Potter'ın resmindeki bilim insanlarının Kendrick ve Baldwin'in sahip olduklarına benzer tam teşekküllü bir laboratuvarı olsaydı, Potter'ın boğasının muhtemelen masum göz testini geçebileceğini fakat ineğin –Havelock Ellis'in tabiriyle– Yaşamın Dansı'nı tecrübe etmesi için görsel işaretlerden fazlası gerektiğini tahmin ediyorum. Diğer yandan Ruskin'in öne sürdüğü masumiyet kavramının bu bilgiler ışığında geçerliliğini kaybedeceğini düşünüyorum. Şayet deneyde kullanılan görseller yassı renk kümeleri olsaydı, koyunların tepkilerine yönelik bulgular öngörülemeyecek bir şekilde değişir ve durumu açıklamakta yetersiz kalırdı. (Elbette deneyin tam anlamda Ruskinci olabilmesi için kobay olarak yetişkin koyun yerine *kuzu* kullanılması gerektiğini savunanlar olabilir.) Tüm bunlar bir kenara, koyunların beyin hücreleri resimsellikleri şüpheli uyarıcılara tepki verdiklerinden ötürü deneyin bulguları insanlarla koyunlar arasında bulunmasını beklediğimiz birtakım

* Bu tür iddialar 18 ve 19. yüzyılda öjenikçiler tarafından özellikle siyahi ırkların ilkelliğinin ispatı olarak kullanılmıştı. (ç.n.)

temel paralelliklerin ispatı olmaktan uzaktır. Algı psikolojisi uzmanı Julian Hochberg'in fikirlerinden esinlenerek geliştirdiğim kendi görüşüme göre, eşyanın resmini gördüğümüzde beynimizin kullandığı sinirsel bağlantılar, resimdeki eşyanın kendisini gördüğümüzde kullanılan bağlantılarla aşağı yukarı aynıdır. Keza insan ancak apaçık ve kesin görsel uyarıcılar karşısında etkin tepkiler verseydi, insanın Darwinci bir evrim sürecinden sağ çıkamayacağı bariz bir gerçektir. Bu yüzden görsel farkındalık söz konusu olduğunda sanatçı dilediğini görmekte serbesttir. Dahası resmin eşyanın kendisine tekabül ettiği özel bir temsil anlayışını benimsemiyorsak, eşyaları inandırıcılıkları üzerinden farklı katmanlarda sınıflandırsak ve dolayısıyla nadiren görsel yanılgıya kapılsak bile onları aynı olarak kabul edebiliriz. Öte yandan Kendrick ve Baldwin'in koyunlarının "başka koyunların yüzleri ya da yiyecek gösterilince birtakım sesler çıkar[malarına]" dayanarak koyunların da pekâlâ görsel yanılgıya kapıldıklarını, sinema salonunda ortalığı birbirine katan çocuklar gibi davrandıklarını söyleyebiliriz.

Algılarında bilişsel işlemlere pek nadir rastladığımız, halk arasında adı yarım akıllılıkla eşdeğer olan koyunlara görsel beceri atfedebiliyorsak, zannedersem hayvanlar âleminin herhangi bir mensubuna da bu tarz bir beceri atfetmenin önünde herhangi bir mantıksal sakınca bulunmaz. Yakın tarihte Bengal kaplanlarının, başlarının arkasında maske takmış saha araştırmacılarına saldırmaktan çekindiğine dair birtakım bulgular edinildi. Maske fikri ortaya çıkmadan evvelse Bengal kaplanları çalışanlara arkadan saldırmaktan çekinmiyordu. Fakat belki de en etkileyici görsel algı becerisine sahip olan hayvanlar, gösterilen resimleri tanıma eğilimi sergilemekten çok daha fazlasını yapabilen güvercinlerdir. Harvard Üniversitesi'nde Richard Herrnstein ve meslektaşları tarafından güvercinlerin iki ayrı nesnenin resimleri arasındaki farkı anlayabildikleri, dolayısıyla da resimleri konularına göre ayırt edebildikleri keşfedildi. Deney için başvurulan prosedür oldukça basit: Güvercinler çeşitli slaytlar arasından, üzerlerinde sadece ağaç, akarsu ve birtakım insanların resimleri bulunan slaytları seçmek üzere eğitilmişti. Slaytların görsel içeriklerine bağlı olarak doğru slaytı gagaladıklarında ödüllendiriliyorlardı. Temel görselleri öğrendiklerinde güvercinlere yeni resimler gösterildi. Görsel ikiliklerle dolu bu yeni resimleri sınıflandırırken güvercinlerin

gösterdiği başarı oranı insanlarınkine yakındı. Yalnızca resimlerde karşılaştığımız bu görsel muğlaklıklara gerçek yaşamda rastlamak mümkün değildir: Örneğin, buzlanmış bir camın üzerinde görebileceğimiz kollara ayrılmış çatlakların ağaç dallarına ait olup olmadığını kesin olarak söyleyemeyebiliriz. Güvercinin tercihleri deney esnasında her seferinde doğru çıkmış, buzlu camın üzerindeki desenlere eleştirel bir gözle yaklaştığını ispatlamıştı. Bir diğer örnekte, güvercinden duvarda dikey olarak büyüyen bir asmayı ağaçtan ayırt etmesi istendiğinde denek, insanlarda gözlemlemeye alışık olduğumuz tereddütleri gösterdi. Durumun en ilginç tarafı ise deneğin tereddüdün, asmanın iki boyutlu olarak ağacı çağrıştırmasından değil asmanın kendi zihnindeki ağaç kavramı altında sınıflandırılıp sınıflandırılamayacağını bilememesinden kaynaklanıyordu. Herrnstein 1980'de yaptığı bu deneyde güvercinlerin doğal ortamlarında görmeye alışık olmadığı balık gibi birtakım canlıların fotoğraflarını kullandığında bile güvercinler ayrım yaparken sıradışı bir zorlukla karşılaşmadı. Herrnstein bu sıradışı durumu şu sözlerle ifade eder: "Hayvanların kavramsal becerilerini zorladığımız her seferinde, beklemediğimiz yepyeni beceriler keşfediyoruz." Slayt makinesi sayesinde laboratuvar, hayvan kardeşlerimizin, şaşırtıcı biçimde zengin olan, kavramsal gelişim süreçlerine katkıda bulunduğumuz bir bilim yuvası haline gelir.

Herrnstein'ın güvercinleri şişeler, tekerlekli araçlar ve sandalyeler gibi insan yapımı nesneleri ayırt etmekte sorun yaşıyordu. Yakın geçmişte Edward A. Wasserman ve meslektaşlarının Iowa Ünivesitesi'nde gerçekleştirdikleri deneylerde yaptıkları ufak değişiklikler sonucu güvercinlerin ayrım yapma testlerinde kediler, sandalyeler, arabalar ve çiçekler olmak üzere dört kategoride yüzde 70'e yakın bir başarı oranı elde ettiler. Wasserman'ın deneyinde nesneler farklı perspektiflerden, değişen ışıklarla, farklı ortamlarda ve bazen kısmen gizlenmiş olarak gösterilmişti. Herrnstein'ın bir deneyinde güvercinler, farklı kostümler ve ortamlar içinde gösterilen bir kadını ayırt edebiliyordu. Meslektaşlarıma Cindy Sherman'ın fotoğraflarını kullanmaları için ısrar etmeme rağmen (içlerinden biri "Müthiş bir esin kaynağı" demişti) maalesef güvercinlerin Shermanları diğer insanlardan ayırt etme konusunda bizden iyi olup olmadığını araştırmak isteyen çıkmadı. Aynı şekilde hiçbir bilim insanı, aynı resmin tarihsel ve kültürel

açıdan farklı tarzlarda yapılmış versiyonlarını güvercin deneylerinde kullanmayı denemedi. Belli ki durumdan, görsel becerinin tarihsel ve kültürel anlamda etkilenmeyeceği çıkarılıyor. Hayvanların bilişsel yollardan resimleri sınıflandırdığını ve onlara tepki verdiğini açıklamak için algı ve görsel algı arasında varsaymak zorunda olduğumuz denklikleri göz önünde tutarsak, ne kültürel ne de tarihsel farklılıkların algıya etki edebileceğini söylemek mümkün. Bunlar ancak algıladıklarımıza getirdiğimiz *yorumlara* etki edebilir. O halde, görsel tepkilerimizin büyük çoğunluğu yorumlama faaliyeti adı altında gerçekleşir. Öte yandan güvercinlere ve koyunlara göre her şey *hors du texte*'dir*. Kimsenin *görmeyi* öğrenmesi gerekmez. Gombrich'in düşünce deneylerinden biri, şu yönde çarpıcı bir iddiada bulunur: Giotto'nun çağdaşları mısır gevreklerinin üzerindeki resimlerin gerçekçiliğini görme imkânına sahip olsalardı şüphesiz nefesleri kesilirdi. Ben de aynı fikirdeyim. 19. yüzyılda, fotoğraflardan epey farklı olan Batı gerçekçiliğiyle karşılaşan Çinlilerin de benzer şekilde nutukları tutulmuştu. Fakat ressamların bu imkâna sahip olmayı isteyip istemediklerini bir kenara bırakırsak, ne Giotto'nun çağdaşlarının ne de 19. yüzyılın Çinli sanatçılarının tarihte bulundukları noktada, gördükleri anda tanıyacakları türden resimler yapma kabiliyetine sahip oldukları söylenebilir. Resim yapma tarihi, resim *görme* tarihiyle aynı hizada değildir. Görsel algının masumiyeti biyolojik kodlarımızda gizlidir.

Henüz resim yapan bir hayvana rastlamadım. Öte yandan meşhur psikolog Gibson, Cro-Magnon döneminden beri istisnasız olarak tüm kültürlerin resim yapmış olduklarını söyler. J. B. Deregowski bu durumun istisnai bir örneğini gösterir: Antropolog M. Fortes, Altın Kıyı'daki (şimdiki Gana) Tallensi adlı, kültürlerinde resim faaliyeti bulunmayan bir kabileyle karşılaşır. Fortes kabile mensuplarını kalemle tanıştırdığında, rastgele anlamsız bir şeyler çiziktirmişler. Kendilerinden belli şeyler çizmeleri istendiğindeyse, anında tanıyabildiğimiz türden çeşitli insan figürleri, at, at binicileri ve timsahlar çizmeyi başarmışlar. Bu olay Chomsky'nin iddiasına yönelik ciddi bir karşı örneği teşkil eder: Zira Tallensiler

* Jacques Derrida, *hors du texte* tabirini "metinde olduğu gibi" mealinde kullanır. Bu tabiri şu anlık, masum (gözle) ya da yorumlamadan okuma olarak düşünebiliriz. (ç.n.)

açık açık, daha önce hiç kullanmadıkları bir kabiliyete sahiptir. Mesela çocukların durumunda, kendiliğinden resim çizme kabiliyetini temel bir yeti olarak kabul ediyoruz. Öyle ki bir çocuk resim çizmediğinde bir şeylerin muhakkak yanlış gidiyor olabileceğini düşünürüz. Öte yandan antropoloji bilgim kısıtlı olduğu için Tallensi hususunu fazla tartışmadan geçmek zorundayım. Önemli nokta şu ki hayvanlarda görsel algı, bizatihi algının kendisine tekabül ettiğinden, hayvanlar çizime ilişkin her türlü motor aktiviteden yoksun varlıklar olabilir. Dahası, resim çizemedikleri, kendi başlarına işaret kullanamadıkları ve işaretle ne denli idrak ettiklerinden emin olamadığımız için hayvanların resimlerde ne gördükleri konusu ayrı bir sorun teşkil edebilir. Şempanzeler hakkında bu keşfi yapan ve hayvanların iki boyutlu resimlere baktıklarında aslında ne gördüklerine yönelik zor soruları soran ilk kişi Herbert Terrace'ti.

Bana göre, hayvanların görsel becerisine ilişkin görünürdeki kesin sınırlar, Ruskin'in masumiyet kavramına ciddi şekilde meydan okur. Zira güvercinler bile bilgisayar ürünü kübik şekilleri ayırt etmekte başarısız olmuşlar; önlerine getirilen görsellerin küp resimleri olduğunu teşhis edememişlerdir. Güvercinlerin başarısızlığı belki de görüntüyü zihinlerinde evirip çevirememelerinden kaynaklanıyordu. Resimlerin yassı boya kümeleri olmaması, ters giden deneylerin bir başka açıklaması olabilir. Zira iki boyutlu ve sanal derinlik algıları bulunmayan güvercinlerin görsel deneyimleri insanınkilere kıyasla daha Ruskincidir. Segall, Campbell ve Herskowitz'in 1966 tarihli çalışması görsel algı kültürünün etkilerini konu alır. Bu çalışmada, görsel yanılsamaya sebep olan şekil ve desenler (Necker Küpü, Muller-Lyer Yanılsaması vs.) kültürden kültüre farklı biçimlerde deneyimlense de, insanlar tarafından temel düzeyde benzer biçimde algılandığı sonucuna varılır. Richard Gregory bu durumu, görsel yanılsamaya sebep olan resimlerin derinlik içermesi üzerinden açıklar. Buna göre kültürel ve tarihi farklılıklar yanılsamanın şiddetini belirlese de sanal derinliğin varlığını etkilemez. Kısacası iki boyutlu ya da görsel derinliği algılama eğilimi, Ruskinci yaklaşımın çok ötesinde, evrensel bir gerçektir. Pervasız bir tahminde bulunmak gerekirse, iki boyutlu derinliğin keşfedilebilen bir yetenek olmadığını ve görsel tek düzlemlilik durumunun insan gözü açısından imkânsız olduğunu

söyleyebilirim. Naum Gabo şu sözlerle konumuza tam oturan harika bir anısını aktarır:

> [Mondrian] resimde çok boyutluluğa karşıydı. Bana bir resmini gösterdiğinde... "Aman tanrım" dedim, "hâlâ bununla mı uğraşıyorsun?" Zira o resmi daha önce görmüştüm. "Beyaz yeterince yassı değil" dedi. Beyazda gereğinden çok boyut olduğunu düşünüyordu. [...] Resmin yassı olması ve rengin çok boyutluluğa dair hiçbir belirti göstermemesi gerektiğine inanıyordu. [...] Bense "sonsuza kadar devam etse de bunu başaramayacağını" söyledim.

Son zamanlarda hayvansal davranışa yönelik bir "hayvan-psikolog" yaklaşımı benimsendi. Bu yaklaşım hayvansal davranışın, hayvanın diğer hayvanlara karşı inanç gibi birtakım temsiliyetler atfettiği ve durumu psikolojik çalışmaya uygun hale getirdiği varsayımına dayanır. Bunun tipik örneği, hayvanın kendi menfaati uğruna diğer hayvanlara yanlış inançlar aşıladığı "taktik aldatmaca" durumlarında görülebilir. Taktik aldatmaca durumunda fail hayvan, C şartı yerine geldiğinde edilgen hayvanın X'e inanacağına ve buna uygun bir tepki vereceğine dair bir "inanç" besler. Fail hayvan bu sebeple C şartını yerine getirmeye çalışır. Bunu başardığı takdirde edilgen hayvanın yanlış bir inanç beslemesine neden olarak durumdan istifade eder.

Bu noktada sanat tarihçilerinin halihazırdaki faaliyetleriyle hayvanların görsel becerisinin ne ölçüde kesiştiğini sormak kaçınılmaz. Sanat eksperlerini ele alalım. Herrnstein, güvercinlerin birbirine ilişkin kavramlara dair becerisini test ettiği bir deneyde ortaya çıkan beklenmedik bir sonuçtan bahseder. Deney, "aynısının tekrarı" kavramına hâkim olup olmadıklarını öğrenmek için güvercinlerin aynı yerin seri fotoğraflarını ayırt etmeleri üzerine eğitilmesini gerektiriyordu. Güvercinler testi zorlanmadan geçseler de Sharon Greene emin olmak için slaytları bir de ters sırayla gösterdiğinde –Greene'in sözleriyle– "oldukça esaslı" bir değişim gözlendi. Çifte göz çukurlarına sahip güvercinler, gölgelerdeki ve fotoğraf karesinin kenarlarındaki çok ince değişimleri fark edebiliyorlardı. Greene bu değişimleri ilk seferinde fark etmekte başarısız olmuş, ancak baskı altında, zorlukla görebilmiştir. Deneyin net bir biçimde gösterdiği üzere güvercinler Morelli'ye özgü resim tekniğine ve Wollheim'in "iki katlılık" kavramına kendilerinden

hâkim canlılardır. Zira bu beceriler resmin (ya da fotoğrafın) yüzeyini ve resmin *içindeki* görseli *görmeyi* gerektirir. Güvercinler önemsiz görünen gölgeleri resme dahil ediyorlarsa, bu tercihlerinin ardındaki süreçleri idrak etmek bir hayli güç. Her halükârda bazı unsurları resmin değişmez parçaları olarak kabul etsek de, güvercinlerin deneyde gözlemlenen yetenekleri bu unsurları resme hariç tutabildiklerini gösteriyor. Kısacası Greene güvercinlerin ayniyete tepkilerini ölçerken farkları ayırt etme konusundaki muazzam kapasitelerini keşfetti. Öte yandan güvercinler için farklılıkları görmek kolay ve doğalken, bizim bunu öğrenmemiz gerektiği gerçeği konunun bir başka dikkat çekici veçhesidir.

Güvercinleri sanatsal tarzları ayırt etmeleri için eğiten bir kimse tanımıyorum. Yine de güvercinlerin bu işin de üstesinden kolaylıkla gelebileceğine dair birtakım bulgular mevcut. Mesela Amerika'nın kuzeybatı bölgesinde üç farklı coğrafi bölgenin havadan çekilmiş fotoğraflarını gördüklerinde, bu konuda eğitilmiş olan güvercinler hangi slaytın hangi bölgeye ait olduğunu kolaylıkla, insanlarsa nadiren ayırt edebiliyor. Öyle ki bu durumu, güvercinlerin kuşbakışı coğrafi fotoğrafların "tarzları" arasındaki farkları okuyabildiğine yormak olası görünüyor. Güvercinlerin seyrüsefer becerisi herkesçe bilinir olduğundan, sonuç şaşırtıcı olmaktan uzaktı. Asıl soru, güvercinlerin Rönesans'a ya da Barok döneme ait resimlerin bulunduğu slaytları birbirinden ayırıp ayıramayacağıdır. Hayvanların müzikbilimsel yeteneklerine dair bulgulara dayanarak bu ayrıma yönelik bir kapasiteye sahip olduklarını biliyoruz. Zira Reed Koleji bünyesinde araştırmalar yapan Debra Porter ve Allen Neuringer, güvercinleri müzik eserlerini ayırt etmek üzere eğitmeyi başarmışlardı. Bach ve Stravinsky konusunda uzmanlaşan güvercinler için bir sonraki adım, beş farklı besteciden hangisinin Stravinsky'e, hangisinin Bach'a benzediğini ayırt etmekti. Güvercinler şaşırtıcı biçimde sıfır hata payıyla, Buxtehude'ı ve Scarlatti'yi Bach'la, Walter Piston ve Elliot Carter'ı Stravinsky'yle eşleştirdiler. Öte yandan güvercinlerin yaptığı ilginç bir eşleştirme tercihi de Vivaldi ile Stravinsky'nin benzerliğine işaret ediyordu. Bu konuda hata yapıp yapmadıkları bizim yorumumuza kalır. Fakat kim bilir belki de güvercinler Vivaldi'nin nasıl dinlenmesi gerektiği konusunda insanlara uzman tavsiyesi veriyordu. Tüm bunları hesaba katarak söylemem gerekir ki sanat

eserinin aidiyeti muallaktaysa, bir Rembrandt projesi mensubundan ziyade güvercinlere güvenmeyi tercih ederim. Zira güvercin, meslektaşlarıma danışılmış olsaydı, bahse girerim ki *Polonyalı Binici* (*The Polish Rider*), Rembrandt eserlerinin arasında yer almaya devam ederdi. Güvercinlerin eserin derin anlamlarına vakıf olamayacağı fikrine katılsam da Rembrandt projesi mensuplarının bu anlamlara ne denli vakıf olduğunu da sormadan geçemeyeceğim.

Dikkatli bakışla masumane bakışın birbiriyle uyumlu olduğu açık. Fakat onca yıllık sanat eksperliği eğitiminin insanı ancak güvercinlerle boy ölçüşecek seviyeye getirdiği fikrini pek iç açıcı bulmuyorum. Bunu bir kenara bırakacak olursak yüzleşmemiz gereken asıl felsefi sorun, kültür ya da tarihle hemen hemen hiçbir ilişkisi olmayan görsel algının görsel sanatla ne tür bir ilişkisi olduğudur. Buna paralel olarak Ruskinci sanat yorumuna derinlik algısı melekesi eklendiğinde, elde edilenin ancak fıtri niteliklere eşdeğer olduğunu göz önünde bulundurmak gerek. Yukarıdaki sorunun içinden çıkabilmek için belli ki hem fıtri bir nitelik olmayan hem de ilk bakışta göze çarpmayan bir şeye ihtiyacımız var. Dilerseniz bu konuya bir örnek üzerinden başlayalım. Seçmiş olduğum örnek, resim içinde resim sunduğu ve iki farklı sanat üslubuna aynı resim bünyesinde bulunma imkânı sağladığı için Mark Tansey'nin resmini çağrıştırıyor. Bahsetmek istediğim resim, fotoğrafa konu edilmesi mümkün bir sahneyi konu alır. Fakat bu resim hakikaten de fotoğraf olsaydı, sahneden çok daha değişik bir anlam ifade ederdi. Zira resmin resmedilme tarzı, resmedilen şeyin tek başına ifade edemeyeceği bir anlam taşır. Bahsettiğim bu harika eser, Guernico'nun 1652 dolaylarına yaptığı *Aziz Luke Meryem Ana ve Tanrı Çocuğunun Resmini Gösterirken* (*Saint Luke Displaying a Painting of the Madonna and Child*) adlı resmi. Malum, ne 1652'de ne de Aziz Luke'un yaşadığı dönemde fotoğrafçılara rastlamak mümkün. Fakat gelin tarihsel gerçekleri bir kenara bırakıp, mucizevi bir amatör fotoğrafçının elindeki Speed-Graflex kamera ile o ilahi şahit karşısında Aziz Luke'un "Sıkı durun!" dediği ânı ölümsüzleştirdiğini hayal edelim. Zira Guercino'nun resmini tartışırken bu düşlemi aklımızın bir köşesinde tutmak faydalı olacak. Bana göre bu eserin en çarpıcı yanı, Guercino'nun resmi ile Aziz Luke'un resmi arasındaki benzersiz, ressamlar arası çekişmedir. Bir köşede Aziz Luke'un arkaik ve ahşapsı resmi,

diğer köşedeyse Guercino'nun akıcı ve Barok tarzdaki resmi. Guercino'nun yaşadığı dönemde, Roma'da Aziz Luke'un fırçasına ait olduğu söylenen birçok resim mevcuttu. Fakat ressamın bunlardan haberdar olduğundan emin değilim. O yüzden Guercino'nun yakalamaya çalıştığı benzerlik, Aziz Luke zamanındaki çalışmalara yönelik kaba tahminlerine dayalı olabilir. Beni Guercino'nun şaibeli tarihsel tahminlerinden daha çok rahatsız eden şeyse ressamın sanatı tarihsel basamaklarla ilerleyen, temsil ustalığının sürekli geliştiği bir faaliyet olarak görmesi. Bu anlamda Guercino, Aziz Luke'un resmini kendi üslubuyla, kendi çizmiş gibi sunan ve dolayısıyla sanat tarihine çok farklı bir anlayışla yaklaşan ya da bu yönde herhangi bir yaklaşım benimsemeyen Rogier van der Weyden gibi ressamlarla aynı kategoriye girmez. Guercino'nun resmi elbette etkileyici anakronizmalarla* doludur. Aziz Luke'un zamanındaysa sanatçılar şövale, fırça, palet ve pigment süngerleri gibi araçlar sunan sanatçı stüdyoları şöyle dursun, yağlıboyadan bile bihaberdi.

Resim, izleyicisini antikler ve modernler arasında haksız bir karşılaştırmaya iter. Bu karşılaştırma, Rönesans modernlerine kıyasla bir hayli basit kalan resmi için gururla "Sıkı durun!" diyen Aziz Luke'a trajikomik bir hava katar. Guercino'nun resmine bakıldığında sanatın ne kadar yol kat ettiğini görmek mümkün. Luke'un resim kabiliyetinin yetersizliğine rağmen Guercino'nun gösterdiği ustalık ve titizlik, Guercino'nun resme izzetinefsinden ödün vermeden, hatta belki biraz da kibirle yaklaştığına yorulabilir. Öyle ki resme gösterilen özen, Meryem'in eli resme pek yatkın olmayan Aziz Luke'a acıyıp fırçayı kendi eline aldığına, ya da Mesih'in suretinin Veronica'nın peçesinde mucizevi olarak zuhur etmesi gibi kendi suretini resme nakşettiğine yönelik efsaneleri akla getiriyor. Guercino'nun üslubu inanılmazlık açısından görüntüyü âdeta boşluktan kapan fotoğrafla boy ölçüşecek seviyededir. Kim bilir belki de resimde Aziz Luke'un omzu üzerinden bakan (cinsiyetini tam olarak tespit edemediğimiz) meleği etkileyen asıl şey buydu. Keza resim o kadar ikna edicidir ki melek

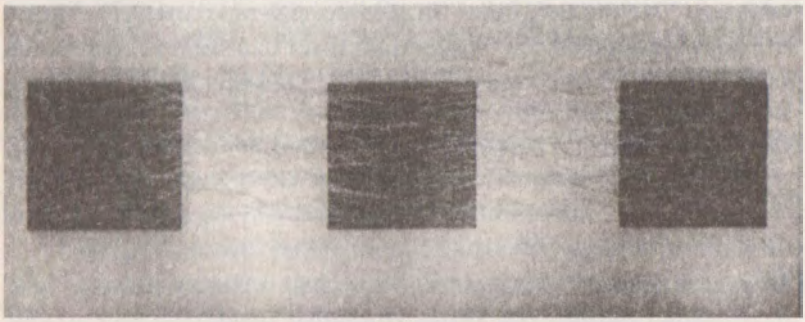
* Resimde anakronizmalar kullanma tekniği Rönesans dolaylarında popüler hale gelmişti. O döneme ait birçok resimde, örneğin İsa Mesih ve resmi finanse eden 15. yüzyıl soyluları gibi farklı tarihsel dönemlere ait kişilere aynı sahnelerde sıklıkla rastlanabilir. (ç.n.)

Bakire Meryem'in giysisine dokunup hissetmek için can atar. Ancak Hıristiyanlığın erken çağında yaşayanların tecrübe edebileceği türden bir şaşkınlık geçiren melek âdeta resimde Aziz Luke ile aynı tarihi âna hapsolmuştur. Öte yandan meleklerin tarihten münezzeh varlıklar olduğu malum. Tanrı gibi onlar da tarih düzlemine harici yollardan katılır, dünyaya ebediyetin gözüyle bakarlar. Resimdeki meleğin idrak edip şaşakaldığı şey, Aziz Luke'un mucizevi bir şey yaptığı, kutsal çifti resim yoluyla tezahür ettirdiğidir. Sanatın o muazzam gücü bunda yatar. Bakire Meryem ve çocuğunun resimde var olma biçimi, Aziz Luke'un var olma biçiminden ayrıdır. Aziz Luke'un resmi inanılmaz bir cazibeye sahiptir. Öyle ki ilahi bir varlık olan melek bile resmin büyüsüne kapılmıştır. Guercino'nun resminin bu tür bir cazibeye sahip olabileceğini hayal bile edemiyorum. Guercino ne denli marifetli olursa olsun, azizin gücüyle boy ölçüşmesi imkânsızdır. Aziz, mevcudiyeti [ilahi] mevcudiyete dönüştürmüş, melek de buna şahadet etmiştir. Bu, öğretilmesi mümkün olmayan başarılardandır. Guercino bu gücün kendisine nasip olmasını ancak Tanrı'dan dileyebilir. Sahicilikse tamamen konu dışıdır. Mevcudiyeti yeniden yaratma kabiliyeti insan kapasitesinin ötesinde olduğundan Guercino illüzyon gücüne başvurmak zorundaydı.

O halde bu resim, resim sanatı, benzerlik, sanatın gücü, ikonların anlamı, temsilin doğası ve zamansızlık ile tarih arasındaki farklar gibi konuların bağlantılı olarak ele alındığı kapsamlı bir tefekkür niteliğindedir. Tüm bunlar Guercino'nun resmiyle tezahür eden fikirlerin ürünüdür. DNA'mızda kodlu şeyler, tarihsel ve estetik inançların ardındaki güçleri açıklayan şeyleri ayırt etmekte yetersiz kaldığı için, belli ki burada görsel beceriden farklı güçler de devrededir. Bu noktada Guercino'nun yaptıklarını bir kameranın kaydettikleriyle kıyaslamak faydalı olabilir. Gerçi –daha evvel ima ettiklerimden hareketle– fotoğraf görüntüsüyle Aziz Luke'un çalışması arasında, bu çalışma ile Guercino'nun resmi arasındakinden daha net bir paralellik kurulabilir. Fotoğrafı, çoğu zaman kendimizi sahnenin içine yerleştirerek ve mekanik bir masum göz olan kameranın ne gördüğüne bakarak düşünürüz. O halde kendinizi orada, Aziz Luke ve meleğin yanında hayal edin. Resim, tecrübemizin sadece sahneyle diyalog halindeki bir parçası olduğundan, sahnenin içindeyken resme baktıklarımızdan

muhakkak çok daha farklı şeyler tecrübe ederdik. Zira resmin içinde olmakla dışında olmak arasındaki fark muazzam. Kamera görüntüsünü Guercino'nun eseri ile birlikte ele alırsak, ikisinin benzer noktalarının masum göze görünen görsel içerikleri olduğunu söyleyebiliriz. Fakat temsil biçimlerindeki farklardan ötürü ayrı görsel anlamlar taşımalarına rağmen ikisini de sanat eseri olarak kabul etme ihtimalinin önünde herhangi bir engel bulunmaz.

Bu her zaman gereklidir. Ruskin, deneyimi yassı boya lekelerine indirgeyerek bir nevi fenomenolojik bir kısıtlama yöntemi geliştirir. O yüzden çizdiği Alp Dağları'ndaki kayalar, masum gözle görüldüğü gibi görünür. Buna rağmen kaya çizimi masum gözle görülmesi mümkün olmayan şeyleri, Ruskin'in estetik ahlakının ardındaki yoğun ve karmaşık anlamları da gözler önüne serer: Kameranın kaydedemeyeceği fakat yine de resim Ruskin'in kalemiyle "kaydedildiğinde" bir şekilde, çizimin öznesiyle çizimin ardındaki estetik süreçler arasındaki ilişki üzerinden zuhur eden, Ruskin'in görsel hakikate dair beslediği ve desteklediği inançlar.



Eva Hesse, *Metronomic lrregularity II*

Sanat Dünyasına Yeni Bir Bakış: Benzerlik Komedisi

Rembrandt'a yönelik okumalarımızın, *Polonyalı Binici*'nin aslında başkasının eseri olduğuna yönelik iddialar yüzünden kökünden değiştiği, üstelik bu denli derin bir resmin –her nasılsa– başka ressamlara atfedilebildiği bir dönemde, neyin sanat eseri olup olmadığına yönelik sorgulamalar pekâlâ yersiz akademik ya da felsefi kaygılar olarak değerlendirilip bir kenara itilebilir. Fakat aynısı, eserin sahibi değiştirildiğinde artan ya da azalan toplumsal itibar konusu için de söylenebilir. Dolayısıyla, bahsettiğimiz bu iki yeniden değerlendirme faaliyetine paralel olarak yaklaşmak mümkün. Toplumsal itibar açısından yaklaşırsak, Rembrandt resmi olmak demek en önemli koleksiyonların "vitrinlerinde" yer almak ve Rembrandt takipçilerinin estetik tarzları üzerinde ciddi bir

etkiye sahip olmak demektir. *Gece Devriyesi* gibi büyük bir Rembrandt eseri olmaksa, Amsterdam'daki Rijksmuseum gibi "ulusal katedrale" dönüşmüş müzelerin başyapıt kriterlerinin –haklı olarak– esas belirleyicisi olmaktır. Diğer taraftan *Polonyalı Binici*'nin isimsiz ustasına ait bir eser, ancak 17. yüzyıl Hollanda resim sanatı uzmanlarınca takdir edilip, Rembrandt ekolüne adanmış küçük çaplı galerilerde yer alabilir. Yeniden değerlendirme hususunu en kaba haliyle ele aldığımızda karşımıza bir diğer önemli sonuç çıkar: Zira Rembrandt eseri olarak piyasaya sunulan bir *Polonyalı Binici*, sanat dünyasının kırılmasını heyecanla beklediği yüz milyon dolarlık fiyat rekorunu kırmaya adaydır. Diğer yandan, mobilyanın sanat eseri olarak yeniden sınıflandırılması da kaliteli bir zanaat ürünü olmayı bırakıp anlam yüklü bir eser haline gelen nesne için yukarıda bahsettiklerimize benzer kurumsal ve finansal sonuçlar doğurur. Eski meslektaşları alelade marangoz ve doğramacılar olan eserin sahibi, artık zanaatkâr değil bir sanatçıdır. Tahtayı ve camı malzeme olarak değil, Rembrandt'ın toz boyaları ya da Michelangelo'nun mermerine eşdeğer biçimde sanatının vasıtası olarak kullanır. Yeniden değerlendirilip sanat eseri statüsü kazanan bir mobilyaysa artık, bardakların ve yatak takımlarının yanına getirildiğinde ancak gülünç sayılabilecek sanatsal yorumların konusudur.

Yukarıda sözünü ettiğim denkliklerin yanı sıra, Rembrandt eseri olan çalışmalarla başkasına ait çalışmalar ve sanat eserleriyle diğer şeyler arasındaki farkları belirleme yöntemlerimizin üzerinde biraz durmakta fayda var. Rembrandt külliyatını en doğru haliyle tesis etmeyi amaçlayan Hollandalı araştırma grubu, eserlerin orijinalliğini belirlemek için X-ışınları ve moleküler rezonans gibi ileri teknoloji ürünü teknikler kullanan uzmanlardan oluşuyor. Buna ek olarak grubun elinde 17. yüzyıla ait orijinal belgelere ve Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Gerard Dou, Samuel van Hoogstraten gibi çeşitli ressamları hem birbirinden tamamen ayrı, hem her yönden birbirine benzer, hem de Rembrandt benzerleri olarak tanımlamaya imkân veren geniş bir sanat eksperliği yelpazesine erişimi mevcut. Grubun deneysel yöntemleri bana adli tıp tekniklerini düşündürüyor. Bu yüzden grup *Polonyalı Binici*'nin aidiyetinin şüpheli olduğu sonucuna varırsa, aksi yönde ısrar eden kişi, grubun bulgularına aynı bilimsel donanımı kullanarak elde ettiği

kanıtlarla karşılık vermelidir. Bu tarz bir tartışmada taraflar konuyu kendi iddialarına uygun bir biçimde sonuca bağlayan belgeleri tanıyacak, geri kalanları ise göz ardı edeceklerdir. Diyelim ki, eşyanın tarihin bir anında sıradan bir eşya, diğerindeyse sanat eseri olabileceği ihtimalini kabul ettik. Bununla kalmayıp, moleküler rezonans tekniğinin eşyanın hangi tarihsel âna ait olduğunu tespit edebileceği iddiasına da müsaade edelim. Bu durumda bile eşyanın tarih çizgisinde bulunduğu noktanın, eserin sanatsal statüsünü belirlediği yönündeki iddiaları veya bunların aksini kanıtlamamıza imkân veren bir teknoloji bulunmuyor. Dahası, tartışma açıkça görüldüğü üzere bilimsel sorunlardan kaynaklanmıyor. O halde kişi bu konuya yönelik ne tür bir yaklaşım benimsemeli?

Amerika'da "Stüdyo Mobilyası" denilen akımın başını çeken Wendell Castle'dan birtakım dersler çıkarabiliriz. Sanatla zanaat arasındaki insafsız ayrım bir noktada canına tak etmiş olan Castle, eserlerini sanat statüsünün avantajlarına sahip olmaktan alıkoyan menfur, keyfi sınırları yok etmeyi kafasına koyar. Resim önlüğü giyip başına da bir bere geçirerek "Ben de sanatçıyım!" demenin pek fayda etmeyeceği sonucuna varan Castle, değişik bir strateji geliştirmesi gerektiğinin farkındaydı. Castle nihayetinde sanatsal bir Turing testi geliştirmekte karar kıldı. Baş koyduğu yol yeterince felsefi sayılırdı. Zira felsefeciler bile insanla –Alan Turing'in kendi tabiriyle– "hesaplama makinesi" arasındaki ayrımı tesis etmek için Turing testinden daha etkili bir yöntem geliştirmemişti. Turing'in testine göre, eğer farkı belirtemiyorsak ortada bir fark yoktur; yani bir "hesaplama makinesi" insan tepkisinden ayırt edilemeyen "çıktı"lar üretebiliyorsa, temel düzeyde her ikisi de birbirlerine eşittir. Castle, modifiye ettiği bu yöntemle, ahşaptan soyut bir heykele benzeyen taburesini, jürili bir heykel yarışmasına kabul ettirmeyi başardı. Kullandığı stratejiyi şu şekilde özetleyebiliriz: Herkes heykelin sanat olduğunda hemfikirdi ve eğer uzman jüri üyeleri mobilyanın heykelden farkını ayırt edemiyorsa, mobilyayla sanat eseri arasında bir fark olduğunu söylemek *imkânsızdı*. Elbette ki Castle Testi adını verdiğim şeyin gerçekleştiği 1950'li yıllarda verdiği sonuçların, diyelim ki 1850'lerde vermesi beklenemez. 19. yüzyıl heykellerini kolaylıkla mobilyadan ayırt etmek mümkündü; çünkü çoğu heykel, bir insan ya da hayvan figürünü temsil eden ve gerçekçiliği baz alan boy hey-

kelleriydi. Maalesef Özgürlük Heykeli ya da Napoléon heykeli sanılacak kadar gerçekçi bir tabure yoktu. Fakat 1959'da soyut heykel ve heykelsel mobilya kavramları artık yerli yerine oturduğu ve Castle'ın sonradan *Tabure Heykeli* adını verdiği eser aslında bir tabure prototipinden ziyade, soyutlama prototipine benzediği için *Tabure Heykeli* yarışma için kabul edilebilmişti. Uzuvlarınız Castle'ınkiler kadar çevik ve elastikse ve tabii otururken bacaklarınızı nereye koyacağınızı akıl edebilirseniz eserin üzerine oturmak pekâlâ mümkündür. (Zaten insanın rahat bir bar taburesine oturduğu nerde görülmüş?) Gördüğüm kadarıyla Castle Testi'nin sorunu şu: Test, sadece eşyanın mobilya olup olmadığı muallaktaysa ya da bir uzman olduğunuz halde heykel ile eşya arasındaki farkı ayırt edemiyorsanız çalışıyor. Öte yandan önemli olan, aracı yollara başvurup eşyayı heykel kisvesi altında gizlemeden, mobilya prototipini sanat eseri olarak kabul ettirmek. Castle Testi bu yönden sınıfta kalıyor. Bir diğer önemli nokta, bu hususun uzman kanaatine başvurmak zorunda kalmadan nasıl çözülebileceği. Kariyeri boyunca zekâsının felsefeye yatkınlığını kanıtlamış olan Castle'ın testinin bir ucu, neyin sanat olup olmadığını sanat dünyasının –yani sanat eksperlerinin– belirlenimine bırakan Kurumsal Sanat Kuramı'na dokunmuştu. O halde, eserin sanat statüsü şayet sanat dünyasının belirlenimine tabiyse, sanat dünyası kime ya da neye tabidir?

Bu konuyu, Kurumsal Sanat Kuramı'nın cevaben ortaya atılmasına sebep olan örneklerle bağlantılı olarak tartışma niyetindeyim. Fakat her şeyden evvel, bu örneklerin Turing ya da Castle Testi gibi teknikleri şüpheli duruma düşürdüğünü belirtmeliyim. İnsanla makinenin tepkisi arasındaki farkı ayırt edemememize rağmen ortada bir fark olduğunu iddia edenler çıkabilir. Turing muhtemelen bu iddiaları temelsiz bir inatçılığa yorardı. Fakat bu muhtemel tepki bile, Turing'in benimsediği tarzdaki ayrım görüşünün, tahkikçi ya da pragmatist bir anlam kuramının ne denli etkisi altında olduğunu gözler önüne sermek adına yeterlidir. Bu kurama göre etki ve sonuçlarda herhangi bir ayrım tespit edilemediği gibi, gözle görünür herhangi bir fark da bulunmuyorsa, iki nesne arasındaki ayrımdan bahsetmek *koşulsuz olarak* imkânsızdır. Bir başka deyişle, ayrımın belirleyicisi teşhis ve tahkik edilebilirliktir; aksi takdirde ayrım bulunduğuna dair iddialar anlamsızdır.

Turing'in iddialarının aksini savunanlar, makinenin taş çatlasa insan tepkisini temessül ettiğini iddia edebilir. Yani temessülün kendiyle temessül edilen arasındaki ayrımı teşhis edemesek de ayrım oradadır; üstelik bu ayrım uyanık bilincin temessülü olan rüyalarla bilincin kendi arasındaki ayrım kadar derin ve fark edilmesi zor bir ayrımdır. Bu konuda sanat dünyasından, gerçek bir Brillo kutusu ile Andy Warhol'un *Brillo Kutusu* arasında göze görünmeyen birtakım farklar olduğunu iddia eden türde örnekler veriliyordu. Elbette bu örneklerle iki nesnenin birbirinden ayırt edilemeyeceği iddia edilmiyordu. Zira benzerlik kusursuz olmaktan uzaktı; şablonla boyanan *Brillo Kutusu* tahtadan yapılmış, matbaa baskı Brillo kutularıysa oluklu kartondan imal edilmişti. Yine de saydığım bu imalat farkları, sanat eserleriyle "sıradan gerçek şeyleri" birbirinden ayırt etmek açısından yetersizdir. Eserin tahtadan yapıldığı için sanat olduğunu iddia eden bir felsefeciye kimse kulak asmaz; hele ki mevcut sanat eserlerinin çoğunun kâğıttan yapıldığını düşünürsek. Söylediklerimiz, kartondan yapılmış bir *Brillo Kutusu*'nun, Brillo bulaşık süngerlerinin muhafaza edildiği kontrplak kutuların temessülü olduğu durumda da geçerliliğini korurdu.

Kurumsal Kuram kendine sanat dünyasını dayanak alıp iki kutu arasındaki farkı bulmaya girişir: Sanat dünyasının hükmüne göre (George Dickie'nin tabiriyle) "takdire şayan" olan –Brillo kutusu değil– *Brillo Kutusu*'ydu. Bununla, kimin sanat dünyası mensubu olduğu sorusuna geri döneriz. Yaygın kesimlerce kabul edildiği üzere gümrük memurları sanat dünyası mensupları değildir ve gümrük memurunun bakış açısından Castle Testi şu şekilde işler: *Brillo Kutusu* ile bir Brillo kutusu arasında görünür bir farklılık olmadığından ikisi de aynıdır. Torontolu galerici Jerrold Morris, 1965'te bednam "heykellerin" sergilendiği bir gösteri hazırlamıştı. Fakat Kanada Gümrük Dairesi, Warhol'un sözümona heykelini ticari mamul olarak sınıflandırdığı için "özgün heykellerin" tabi olmadığı türden bir gümrük vergisi ödenmesi gerekmişti. O sırada Kanada Ulusal Galerisi'nin yöneticisi olan Doktor Charles Comfort gümrük memurlarının safında yer almış, eserin fotoğraflarına bakıp "Heykel olmadığı görülüyor" demişti. *Brillo Kutusu* ile Brillo kutuları fotoğraflarının, kutuların kendilerine kıyasla çok daha zor ayırt edilebilir oldukları doğru. Fakat Comfort sanat

dünyasının bir üyesi mi değil mi? Stable Galerisi'nin yöneticisi Eleanor Ward, *Brillo Kutusu*'nca ihanete uğradığını düşünüyordu. Warhol'un New York'taki ciddi bir galeri bünyesindeki ilk sergisini düzenleyen Emile de Antonio bana "[Eleanor] katılan herkesten nefret etti" diye yazar, "Açılışta öfkeden kudurmuştu. Herkes gülüyordu." Sanatçı tanıdıklarımdan biri ziyaret defterinin bir sayfasına uçtan uca büyük harflerle "BOK" yazmıştı. Bense bunların sanat olduklarını düşünüyordum. Fakat elbette o esnada hiçbir anlamda sanat dünyasının mensuplarından biri değildim. Son olarak tabii ki, Warhol'u galerisine kabul eden Leo Castelli de onların sanat olduklarını düşünüyordu. Bu örneğin işaret ettiklerinin aksine, sanat dünyası bütünlük içinde hareket eden bir oluşum olmaktan uzaktır: Emin olun ki sanat dünyasını 1964'te *Brillo Kutusu*'nu sanat olarak kabul edenlerden müteşekkil olarak düşünmek istemezsiniz. Zira böylece o zamanlar genç bir felsefeci olan beni sanat dünyasının bir mensubu olarak kabul etmek; daha da önemlisi, Kanada Ulusal Galerisi'nin yöneticisini ve bir avuç serseri tarafından ketenpereye getirildiğini düşünen galeri sahibini bu dünyanın dışında bırakıp bir sürü insanı kızdırmak zorunda kalırsınız. Dahası, bu yaklaşım sonucu sanat dünyasına dahil edilmeyecek olanların arasında ziyaretçi defterine müstehcen sözler karalayan o sanatçıyı ve dönemin en moda eleştirmenlerini de saymak gerekir. *Brillo Kutusu* Kanada'da sanat dünyasının şimşeklerini üzerine çekerken, Pop Art herkesçe rağbet görüyordu. Sıradan halk, *Campbell Çorba Konserveleri*'ne bayılmıştı. Fakat bu duyguların bir ölçüde eleştirmenlerin resme karşı besledikleri "nefretten" kaynaklandığını belirtmek lazım. Halk, Warhol'un en sıradan nesneleri sanat haline getirmesinden, üstüne üstlük bir de bunları satarak ciddi paralar kırmasından memnundu. (*Brillo Kutusu* diğer Warhollara kıyasla finansal bir fiyaskoydu. Şimdi oturup düşününce, neden gidip kendime bir *Brillo Kutusu* almadığıma pişman olmamak doğrusu elde değil.)

Brillo Kutusu'na doğrudan bir felsefi yanıt niteliğindeki 1964 tarihli yazıma gayet kasti ve net biçimde "Sanat Dünyası" adını vermiştim; fakat makale, Brillo kutusunu sanat eseri yapan şeyin ne olduğundan çok, Brillo kutusunun sanat eseri olmasının nasıl mümkün olduğuna yönelik kısmen Kantçı bir incelemeydi. Temessül ettiği şeyle kendi arasında gözle görülür farklardan yoksun

bir nesnenin tarihin belli bir anından önce sanat eseri olması imkânsız olduğu için, tarihin el verdiği bu imkânın bir açıklaması olması gerektiğini düşünüyordum. Makalede şunları dile getirmiştim: "Bir şeyi sanat olarak görmek, göze görünenlerden fazlasını gerektirir; sanat kuramı atmosferini, sanat tarihi bilgisini yani bir sanat dünyasını." Matisse, Tériade'e yazdığı mektubunda, sanırım söylediklerime oldukça benzer bir şeyler ifade eder:

> Algılarımız çevremizdeki şeylerle değil medeniyet tarihindeki bir anla başlayan bir gelişim sürecine tabidir. Sanatların gelişimi sadece ferdi sanatçılardan değil, gücün birikiminden, evveliyatımızdaki medeniyetten kaynaklanır. Yetenekli bir sanatçı istediklerini keyfince yerine getirmekte özgür değildir. Şayet sadece yeteneklerine bağlı kalsaydı, sanatçı olarak var olamazdı. Ürettiklerimizin ustaları değiliz. Aksine onlara maruz bırakılırız.

Sanat dünyasını artık tarihsel belirlenime tabi kuramlarca desteklenen, tarihsel belirlenime tabi sanat eserlerinden müteşekkil bir dünya olarak düşünüyorum. Zaten kurumsallaştırılmış bir sanat dünyasına yönelik olduğu için, kabul etmeli, benimki de biraz kurumsal bir teoriydi. Fakat öne sürdüğüm kuram kati surette, çalışmamın, Warhol'unki gibi bir sanat eserini mümkün kılan şeyden ziyade, onu "aktüel" kılan şeylerle ilgilenen George Dickie tarafından –epey yaratıcı bir şekilde– yanlış anlaşılmasından türeyen Kurumsal Sanat Kuramı değildi. Dickie, sanat dünyasını, liyakatlerine dayanarak eserlere statü kazandıran uzmanlardan ibaret görüyordu. Dickie'ninki elit tabakaya yeni yetkiler bahşeden bir kuram olması açısından Biliş Dışı Ahlaki Dil Kuramı'yla uzaktan akrabadır. "Bu sanattır!" demek mantıksal olarak –ahlak dilinin içkin duyguları ifade etmekten ibaret olduğunu düşünen, pozitivizmin emekleme yıllarının meşhur ileri ahlak felsefecilerin kullandığı biçimiyle– "Bu iyidir!" demektir. Pozitivizm felsefecileri konularını psikolojik incelemeye uygun hale getirirken, Dickie kendi konusunu sosyolojik incelemeye uygun hale getirdiği için ona hakkını vermek zorundayım. Fakat durumun doğruluk şartlarını göz önünde bulundurursak vaziyet gayet açık ve net: Dickie'ninki Biliş Dışı bir Sanat Kuramı olarak ortaya çıktı ve hâlâ da Biliş Dışı Sanat Kuramı olmaya devam eder. Kuramın esasına göre bir şeyin sanat olması, ancak sanat dünyasının ona sanat demesiy-

le mümkündür. Bu da kuramı müdafaa edilemez hale getirir. "Sanat dünyası kimlerden oluşur?" ve bununla kol kola giden "Nasıl bu zümrenin mensubu olunur?" sorusu konuya getirilen eleştirilerin çekirdeğini oluşturur. Richard Wollheim, kurnaz bir şekilde "Şayet bu tür insanlar mevcutsa, [sanat dünyasının] temsilcileri sanat adayı olan eserlerin tümünü gözden mi geçirmektedir? Öyleyse bazılarına bu statüyü bahşedip öbürlerinden bunu esirgerler mi?" diye sorar. Bu kararların çetelesini kim tutar; kayıtlar sanat mecmualarında düzenli olarak halka duyurulur mu? Sanat muhabirleri, yargıçların eserin statüsüne yönelik karar verdiği odaların hemen dışında, heyecanla editörlerini arayıp ilk haberleri vermeyi beklerler mi? Dickie, söylediklerini ne denli olduğu gibi, harfiyen kasteder?

Kabul edelim ki bunlar fesata kaçan muzip, küçük sorunlar. Wollheim'in konuya getirdiği en usturuplu eleştiriyi Platon'dan ödünç aldığına şaşmamalı. Platon'un rivayetine göre, Sokrates dindarlık hususunda bir uzman olduğunu ve dindarlığın tanrıların sevdiği yegâne şey olduğunu iddia eden Euthyphro'yla karşılaşınca ona, dindarlığın tanrılar sevdiği için mi dindarlık olduğunu yoksa tanrıların dindarlığı dindarlık olduğu için mi sevdiklerini sorar. Şayet ikinci durum geçerliyse, o zaman dindarlığı tanımlayan ve henüz ortaya çıkarılmamış bir şeylerin varlığına işaret eder bu durum: Tanrılar dindarlığı *neden –ya da dindarlığın hangi unsuruna dayanarak–* sever? Bunu öğrendiğimiz takdirde dindarlık konusunda tanrılarla aynı şeyleri bilmiş olur, onlarla eşdeğer düzeyde uzman haline geliriz. Diğer yandan ilk durum geçerliyse, tanrılar ne sevdikleri konusunda uzman olmalarına karşın sevgilerinin dayanağı keyfiyettir. Wollheim, "Sanat dünyasının temsilcisi, yaptıklarını yapmaya devam ettiği takdirde bu yaptıkları için neden göstermek zorunda mı?" diye sorar. Zorundaysa, "bu nedenleri öğrendiğimizde zaten bilmemiz gereken her şeyi öğrenmiş oluruz. [...] (bu nedenler) resmin sanat eseri olabilmesi için nelerin gerektiğine dair her şeyi açıklayabilir. [...] Sanat dünyasının temsilcileri olmak için daha başka neye ihtiyaç var?" Sanat dünyası mensubunun hangi gerekçelerle esere sanat eseri statüsü bahşettiğini öğrendiğimizde sanat dünyasına olan ihtiyaç biter, sanatın tanımında –en azından Dickie'nin tanımladığı şekliyle– sanat dünyasına yer kalmaz. Vaziyet sadece liyakat üzerinden

açıklanacak kadar basit olmamalı; konunun liyakatin ötesinde neyi gerektirdiğini öğrendiğimiz anda liyakat tüm önemini yitirmek zorundadır.

Liyakat unsuru, Biliş Dışı Ahlaki Söylem Kuramı'nda kuramın destekçilerinin sandıkları kadar merkezi olmayabilir: "Bu sanattır!" beyanında, "Bu iyidir!" beyanında olduğu gibi elbette bir tasdik çağrışımı mevcuttur. Fakat ahlaki söylemler söz konusu olduğunda ne sıklıkla –âdeta bir Hemingway öyküsü içindeymişçesine– "Bu iyidir!" deme ihtiyacı duyarız ki? Emin olun, bir şeyin sanat eseri olduğunu beyan etmeye aynı sıklıkla ihtiyaç duyarız. Dahası, resmin sanat olabilmesi için gerekli nedenler konusunu tam olarak idrak edebilmek için Wollheim'ınkinden daha kapsamlı bir analiz gerekir. Eserin sanat olduğuna inandıran birtakım nedenler olmasıyla sanat eserinin sanat statüsünün bu nedenlerin belirlenimin-de olması arasında net bir çizgi çizilmelidir. Gümrük memurları kendi anlam hiyerarşileri içerisinde idarecileri uzmanlıkla ilişkilendirdiklerinden, ulusal müze idarecilerinin eserin sanat olup olmadığına dair fikirlerini Tanrı kelamı –ya da bilirkişi beyanı– olarak kabul edip eserin sanat statüsüne yönelik kendi inançlarını pekiştirmek için kullanabilir. Buna rağmen fikirleri idarecilerin veya uzmanların tasdikinin doğrudan türevleri olsa da *memurun* konuya yönelik kanaatlerini eserin sanat statüsünün nedenleri arasında saymak mümkün değil. Her halükârda, sanat eseri statüsü birtakım nedenlere bağlıdır ve sanat eserine bu statüyü veren nedenler sistemiyle uyuşmayan nesneler sanat eseri olamaz. Diğer bir deyişle, hiçbir şey tabiatı gereği sanat eseri değildir. Adına ne derseniz deyin gül güldür, fakat sanat eserleri bir başkadır. Sanat kısmen bu yüzden ontolojik açıdan garip bir vaziyettedir. Sanat eserleri ancak doğada rastlanması mümkün nesneler olsaydı, Kurumsal Sanat Kuramı'nın temellerini bile atmak mümkün olmazdı. Ahlaki değerlerin, çakıl taşları gibi dağlara taşlara saçılmış halde doğada bulunduğunu farz edin. Bu durumda Kavranamazlık gibi kuramların hayal bile edilebilmesi mümkün mü? *Taşlara* dair bir Kavranamazlık Kuramı (*Non-Cognitive Theory*) düşünebiliyor musunuz?

Bu statü belirleyen nedenlere dair altı çizilmesi gereken iki şey var: Birincisi, sanat dünyasının mensubu olmanın "nedenler söyleminin" bir katılımcısı –ya da bir nevi yasaman– olmayı gerek-

tirdiği; ikincisiyse, bu nedenler birbirilerine tarihsel olarak bağlı olduklarından sanatın da tarihsel olması gerektiğidir. Sanata merkezi olduğu düşünülen bir dolu niteliği, buna zemin hazırlayan yıllar içinde, sanatın esasına dair olarak görmekten vazgeçtiğimiz için, herhangi bir şeyin sanat eseri olmasına imkân veren seyreltilmiş sanat tanımıyla *Brillo Kutusu* sanat eseri olma şansını yakalamıştı. Sanat dünyası mensupları tanımın gitgide seyreltildiğinin farkında olmalarına rağmen bu gerçek, eseri sanat galerilerinde karşılarında bulduklarında sanat dünyası mensuplarını dumura uğratmaktan alıkoymuyordu. *Brillo Kutusu*'nu ayrı kılan, sözümona sanatseverlerin estetik kaygılarından olabildiğince uzakta yer aldığı için galerilerde onları şaşkınlığa uğratan tanıdık bir yeraltı imgelemini kullandığı halde, mevcut sanat tanımında eserin sanat statüsünü reddetmeye yönelik herhangi bir ibare bulunmamasıydı. Bu durumda belki de liyakatli olan, yetkiyi elinde bulunduran yegâne kişi Warhol'du; fakat aynı zamanda sanat tanımına *Brillo Kutusu*'nu dahil etmeye elverişli hale getiren çoğu kişi, tükürdüklerini yalamamak için eseri sanat nizamına kabul etmek zorundaydı. Gördüğümüz üzere statü belirleyen nedenlere vâkıf olmak sanatçıya gerekli tüm yetkiyi verir. Fakat tartışmaya bu noktada son verirsek, esere sanat statüsü kazandıran sürecin sanat dünyasının *nedensel söylemi** olduğunu ve nedene ilişkin bu söylemin kurumsal bir şekilde tesis edildiğini gözden kaçırmış oluruz.** Muhakkak mensuplardan –ya da katılımcılardan– bazıları bu söylem sürecinde farklı duruşlar sergileyebilir: Mesela Kanada Ulusal Galerisi'nin idarecisi, Kanada'yı sanat dünyasının –kendini aldatılmış hisseden galeri sahibinin sözleriyle– alay konusu yaparak gerikalmışlığını net biçimde gözler önüne sermiştir. Öte yandan, sanat dünyasında bedbaht bir idareciden daha da geri konumlarda takılı kalmış mensuplar olduğu da söylenebilir. Bunlar arasında, Warhol'un "şanslı iki dolarlık banknotunu" resmetmesi karşılığında kimse Warhol'a şans tanımazken, sanatçının ilk

---

* Nedensel söylemden kasıt, söylemin kendisinin nedenselliğinden ziyade, söylemin "sanat eseri nedir?" sorusunun ardındaki nedenlere ilişkin olmasıdır. (ç.n.)

** Türkçeye çevrildiğinde Danto'nun sözlerindeki Foucault etkisinin bir ölçüde kaybolduğunu üzüntüyle belirtmek isterim. O yüzden, yazarın "söylem" tabiriyle anlam ve imgelem tesis etme faaliyeti olan *discourse*'u, "kurum" tabiriyle de bu faaliyetin ortaklaşa ve nizamlı bir çaba olduğuna işaret eden *institution*'u kastettiğini ayrıca belirtmem gerekiyor. (ç.n.)

büyük sergisine yeşil ışık yakarak aktüelliğini kısmen ispatlamış olan galeri sahibi bile sayılabilir. Diğer yandan, Castelli ancak *Brillo Kutusu*'ndan sonra Warhol'un safına geçmiştir: Zira Warhol'un yalnızca Lichtenstein'in yaptıklarına benzer şeyler yaptığını düşünmesi o zamana kadar Castelli'yi iki arada bir derede bırakmıştı. *Brillo Kutusu*'nu şüphesiz heykeltıraşlık olarak addeden Castelli'nin Warhol'a karşı beslediği tereddütler o noktadan sonra kaybolmuştu.

The Transfiguration of the Commonplace'de* temellerini attığım kurama göre, sanat eserleri sembolik ifade biçimleridir ve taşıdıkları anlamları kendileri üzerinden tecessüm ederler. Eleştirinin amacıysa bu anlamları belirlemek ve onların hangi şekillerde tecessüm ettiklerini açıklamaktır. Konuyu bu açıdan ele aldığımızda, eleştiri Kurumsal Sanat Kuramı'nın sanat dünyası anlayışını tanımlayan nedensel söylemin katılımcısı olmaktan ibarettir: Eseri sanat olarak kabul etmek, hangi anlamları nasıl ifade ettiğine yönelik yorumlara boyun eğmeyi gerektirir. Eserlerin anlamı bazen bulanıklaşabilir. Bulanıklaşıp sanat dünyasının gözünden kaybolan şeyleri tekrar gün ışığına çıkarmak ve berraklaştırmak için Aby Warburg ve Erwin Panofsky'nin ustalaştıkları türden incelikli kökenbilimsel çalışmalara ihtiyaç duyulabilir. Sembol ve sembolün ifade ettiği anlam, hitap edilen belli bir kitle ve bu kitleye karşı geliştirilmiş belli bir hitabet sistemi gerektirir. Diğer bir deyişle, hedef kitle ve gönderim sistemi, sembolün doğasına mündemiç olan kavramlardır. Hedef kitlenin hem sanat eserinin genel kriterlerini belirleyen nedenlere hem de eserin kendine ait nedenlerine ilişkin söylemlerde söz hakkı olduğundan, kitleyi eserin kendi –mini– sanat dünyası olarak görmek de mümkün. Pop Art'ı geniş kitlelerin gözdesi haline getiren, eserler üzerinden tecessüm eden anlamların genel itibariyle dönemin ortak kültürüne ait olmalarıydı. Bu açıdan bakıldığında sanat dünyasıyla ortak kültürün sınırları birbiriyle iç içe geçmekteydi. Filmlerin, süpermarket raflarının, spor dünyasının, çizgi romanların, hatta Warhol söz konusu olduğunda sanat dünyasının yıldızları, ortak kültürün havasını içine çeken, herkesin anında tanıdığı figürlerdi. Sanat, günlük yaşam nezdinde muazzam bir önem atfettiğimiz sembol-

* Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, 1981. (y.h.n.)

leri yeniden tanımlamıştı. Campbell marka konserve çorbalar, samimiyet, anne şefkati, nizam ve güvenilirlik gibi köklü insani değerleri temsil ediyordu. Brillo marka bulaşık süngerleri, domestik nizam ve hijyenin inatçı lekeler karşısında yüzde yüzlük başarısını simgeler. Zıt renkleri ve keskin çizgileriyle masumiyetin görsel hazzını okurla buluşturan çizgi roman panelleriyse çocukken beslediğimiz hayalleri yeniden canlandırır. Öte yandan insanları yaşadıkları ve eserler üzerinden tecessüm eden yaşam tarzı ile uzlaştırdığı –ya da en azından bu hayat tarzını inkâr etmeye teşvik etmediği– için Pop Art'ın derinlerinde saklı muhafazakâr bir veçhesinin bulunduğunu da söyleyebiliriz. Warhol, Pop Art döneminde içinde büyümüş olduğu ve kaybettiği dünyayı; Cindy Sherman ise yaklaşık on yıl sonra *United Film Stills* isimli eseriyle –meşhur sanatçıyla epey benzer yöntemler kullanarak– Warhol'un kayıp dünyasını yüceltir: Sherman'ın eserini yaptığı yetmişli yılların sonlarında sanatçının benimseyip eserinde çok çarpıcı bir şekilde kullandığı, gün geçtikçe kuruyup solan bir film kültürüne ait o film karelerinin modası çoktan geçmişti. Bir Sherman karesi ile "gerçek" bir kare arasındaki ayrım Castle'ın aşmaya çalıştığı sanat-zanaat ayrımını çağrıştırır. Sherman'ın kareleri gerçek karelerle neredeyse tıpa tıp aynı olduğundan, aradaki felsefi ayrım naziktir; Peter Schjeldahl'ın dediği gibi, insanlar "onun" karelerinin hangi filme ait olduğunu çoğunlukla fark edebilir. Sherman okumasına girizgâh niteliğinde ayrıca şunları söyleyebiliriz: Sherman'ın kareleri, ayırt edilemeyecek kadar benzer olduğu gerçek kareleri; dahası, karelerin ait olduğu yaşam tarzının değer ve görüşlerini *konu eder*. Sherman'ın kareleri işte bu yüzden dolu doludur. Gerçek kareler seyircinin popüler kültürünün bir parçası olmaktan çıktıklarındaysa –yani Sherman'ın kareleri insanlara fotoğraf gibi göründüğünde– anlamlarını tekrar erişilebilir hale getirmek için Warburg ya da Panofsky'nin kökenbilimsel becerilerine başvurulması gerekir.

Yukarıda bahsettiğim türden bir okuma, teyit edilebilirlik baskısı altındadır: Okuma faaliyetine girişmek, belli bir tarihsel açıklamaya sıkı sıkıya bağlı kalmayı gerektirir. Desteklediği sanat dünyası kuramı, aralarında sıkı bağlar bulunmayan ve Michael Baxandall'ın "çıkarıma dayalı sanat eleştirisi" adını verdiği –esasında sanat eserine tarihsel açıklamalar getirmekten ibaret olan–

faaliyeti gerçekleştirebilecek düzeyde kuram ve tarih bilgisine sahip fertlerden müteşekkil olan bir sanat dünyasına işaret eder. Yukarıda belirttiğim üzere, getirilen tarihsel açıklamaların yanlış olduğu ortaya çıktığında, okumanın neticesi de yanlış hale gelir. Doğrusu, günümüzde yaygın bir şekilde tartışılan bir diğer okuma yöntemi daha mevcuttur: Roland Barthes'ın "okumaya açık okuma"nın karşıtı olarak öne sürdüğü "yazmaya açık okuma" Buraya kadar okurca yorumlamayı tartışmaktaydım; yazmaya açık metin ise mantıksal olarak liyakat ve beyanlar çerçevesinde özetlenebilecek biliş dışı söyleme daha yakındır: Doğru ya da yanlış olmasından bağımsız olarak, asıl önemli nokta eserin seyirciye ne ifade ettiğidir. Bu yoruma göre eserin sonsuz sayıda yorumu olabilir ve yorumlar "gösterenin" aslında neyi işaret ettiğine dayalı oyunlardan ibarettir. Aralarında Joseph Margolis'i de sayabileceğimiz birçok kişinin öne sürdüğü üzere, yazmaya açık okuma, okumaya açık bir yorumu gerektirebilir: Bir şeyin "bana" ne anlam ifade ettiğinden önce, onu bir çalışma olarak kabul etmem gerekir. Belki de sanatın önemi, yazmaya açık okumaya imkân vermesi, hatta bunu *zorunlu* kılması ve her bir seyirciye ayrı anlamlar ifade etmesidir. Eğer *Kral Lear*'ı izlerken ailemin tarihini düşünmekteysem, bu faaliyetin oyunun kendisi açısından açıklayıcı bir değeri yoktur. Manet'nin *Olympia*'sına baktığımda kendi kızımın simasını görmüşçesine keyif alıyorsam, çıkarımsal sanat eleştirisi yapmış olmam. Okumaya açık yorum, açıklayıcı hipotez biçiminde olduğundan hataya ve düzeltmeye tabidir; fakat bu, onu kısıtlamadan münezzeh ya da sübjektif hale getirmez. Kendi Derrida okumama göre, yoruma açık olan "gösteren" olduğu için, sadece yazmaya açık okuma mümkündür. Kendall Walton'ın "uydurma" adını verdiği temsil kuramına göreyse bu iki okuma arasındaki ayrım imkânsızdır.

Sanat dünyası mensuplarının karşılaşmadıkları bir sanat eseri karşısında nasıl kuram inşa ettiklerini ve eleştirmenlerin sıklıkla yaptığı üzere esere nasıl kıymet biçtiklerini gözlemlemek açıklayıcı olabilir. *The New York Times* eleştirmeni Roberta Smith bir defasında bana işin en cezbedici yönünü anlatmıştı: Bu da henüz ünlenmemiş bir sanatçı hakkında, oturaklı bir tarihçe ya da kuram oluşmadan önce ciddi bir şeyler yazan ilk isim olmaktı. Bu konuda sanat dünyası dışındakiler bir hayli güçlük çeker, zira nedensel

söylemde söz hakları olmadığından, eserin galerilerde hatta müzelerde teşhir edilmesinden yola çıkabilirler ve eserin bu yüzden "herhalde sanat olması gerektiği" dışında söyleyebilecekleri pek az şey vardır. En iyi ihtimalle eseri sanat dışı yollardan tanımlayabilirler: Mesela "kontrplaktan imal edilmiş" ya da "cam kırığı istifini andırıyor" gibi... Yine de sanat dünyası mensuplarının söylemde söz hakları olsa bile hata yapmayacaklarını söylemek mümkün görünmüyor. Zira kişinin durumu yalnızca ilişkin esere dair söylemi başlatmış olmaktan ibarettir ve söylemin neticeleri her zaman tashihe açık olacaktır. Malum, sanat dünyasının benzer her durumda aynı tepkileri vermediği de ortadadır.

Eva Hesse'nin *Metronomic Irregularirty II* isimli eseri heykeltıraşlık açısından sahip olduğu önemi günümüzde bile korusa da, çalışma 1966'da ilk kez gösterime sunulduğunda Hesse'nin eserlerine aşina olmayan biri, hatta deneyimli bir sanat dünyası mensubu bile eserin başka bir galaksiden geldiğini düşünebilirdi. Eserin ebatları oldukça geniştir: Her biri 48 inçkarelik, aralarında aşağı yukarı aynı mesafe bulunan üç adet boyanmış tahta panelden oluşmaktadır. Paneller 1 inçlik aralıklarla delinmiştir ve bu yüzden "el yapımı" olsa da endüstriyel askı tahtalarına benzer. Bu deliklerin içinden geçen kaplama kablolar gevşek bir şekilde birbirlerine bağlandıkları için arapsaçını andırır. Nizamlı ve mekanik panellerle karmakarışık ve gevşek kablolar arasındaki tezat kabloların daha gergin ve düzenli olması gerektiğini hissettirir: Öyle ki kablolar ayakkabı bağcıklarını bağlamaktan aciz birisi tarafından düzenlen(me)miş gibi durur. Bu veçheleriyle teller, vücut nefes alsın diye gevşetilen korse bağlarına benzer. 1966'da buna benzer bir eser henüz görülmemişti; üstelik Hesse'nin stüdyosunun kapısını aşındırmış birine bile bu eser epey tuhaf gelebilirdi. Eser, Lucy Lippard'ın "Sıradışı Soyutlama" adını verdiği sergisi kapsamında, Marylyn Fishbach Galerisi'nde sergileniyordu. O sıralar *Times*'ta sanat eleştirmenliği yapan Hilton Kramer, eseri tam da o galeride görüp o akıl almaz, hatalı yorumlara imza atmıştı: "İkinci el" demişti. "Jackson Pollock'un boya sıçratarak yakaladığı havayı üç boyutlu bir vasıtayla ifade etmekten ibaret." Kabul, o tel karmaşasına Pollock pigmentlerinin üç boyutlu alana tercümesi olarak yaklaşan kişi, çığır açan bir keşfe imza attığını zannedebilir. Bu durumda sanatçının amacı, pekâlâ şu şekilde yeniden tanım-

lanabilir: Damla resim tekniğine benzer bir heykel yapmak ve Pollock'un kendi resimlerinde olan aynı aceleciliği, enerjiyi ve spontaneliği heykelle ifade etmek harika olmaz mıydı! Bu gerekçeye karşın, çalışmanın kendisi gerçekte oldukça acınası, ikinci el ve ancak ikinci sınıf olur. Pollock resimlerinin muhteşem gerginliği, gevşek ve acemi tel işçiliği ile ifade edilemez.

Fakat bu tür bir yorum, panellerin neden itinayla delindiğini açıklamakta yetersiz kalır. Bunları tel karmaşasını ayakta tutan unsurlardan ibaret olarak gören Kramer, panelleri yalnızca esası tellerden oluşan eserin temelini oluşturan destek unsurları olarak tanımlamakta serbesttir. Öte yandan, şayet bunlar eserin bütünlüğüne ait unsurlarsa, eseri Pollock benzeri bir çalışma olarak görmek zorlaşır. Zira delikli odun lifi levhalar gibi tekerrür izlenimi veren yapısal unsurlar kullanmak Pollock'un sanat tahayyülüyle uyuşmaz. Durum apayrı sanatsal güdülerden kaynaklanır. Bunlar Soyut Ekspresyonizmden ziyade, eserlerinde delikli odun lifi levhalar gibi endüstriyel çağrışımlar olan eşyalar kullanan Hesse'nin ait olduğu Minimalizmin sanatsal güdüleridir. Zaten Minimalizm, endüstriyel malzemeleri ideolojik çağrışımlarına vurgu yapan Konstrüktivizme tarihsel bir göbek bağıyla bağlıdır. Kısacası delikli levhaların eserin organik bütünlüğünü tesis eden unsurlar olduğuna karar kıldığımızda Kramer'ın açıklaması eksik ve yanlış hale gelir. Kramer'ın "İkinci el" tabirini hükümsüz kılan daha doğru bir açıklama şu şekilde olur: Çalışma biri mekanik ve düzenli, diğeriyse çarpık ve düzensiz olmak üzere iki farklı tarzı buluşturur. Biri klasikken öbürü romantik ya da biri erilse diğeri dişildir. Eser bu gerilimler ekseninde düzenlenmiştir. Umarsızca bütünlük, ahenk ve görsel huzur arayan karman çorman kablolar, eşinin parçalarını birleştirmek için bıkmadan usanmadan her bir deliğinin içinden geçseler de kavuşmazlık kaçınılmaz ve kalıcıdır. Eser bu açıdan gayet komik sayılabilir. Zira öldüğü ay içerisinde yapılmış ve ölümünden dört yıl sonra tekrar yayımlanan bir söyleşisinde, Hesse eserinin komikliğinden ve tartışılmaz absürdlüğünden, hatta (kendi tabiriyle) "şapşallığından" bahseder. Bu durumu 1966'da fark edebilmekse hem Hesse'nin sanat dünyasının mensupları hem de bu dünyanın karşıtları için imkânsızdı.

Eserin ismindeki komiklik bile çalışmaya dair bizlere ipucu verebilir. Metronom, düzenlilikle eşanlamlıysa rastgele salınan bir

metronom âdeta Dadaist bir şakadır. Kramer, resmin yarısına kayıtsız kalıp diğer yarısına resmin bütünüymüşçesine yaklaştığı için esere –kendi tabirimle– *yorumlayıcı* (bir şekilde) *bakamamıştır*. Bu, Kramer'a karşı şahsi bir eleştiri değil. Mesleğinin gerektirdiği koşuşturmacayı göz önüne aldığımızda Kramer'ın anaakımın dışında kalan bir sergide bu denli tuhaf bir eser için emek harcaması ve yanlış da olsa zekice bir kuram ortaya atması gerçekten kayda değer bir çabadır. Sanat dünyası, Kramer'a delikli tahtaya "iyi gözle" –ya da gerektiği gibi– bakmayı öğretmekten acizdi. Dolayısıyla Kramer'ın bir ölçüde tahtayı esere harici bir destek unsuru olarak görmekten başka seçimi yoktu. Eserin dayanağı olması beklenen şeyle, bu şeyin eserin organik bir parçası haline gelip dayanak rolünü sindirmesi sonucu oluşan *dayanaksızlık* yüzünden Hesse'nin çalışmasına bu ikisi arasındaki belirsizlik havası hâkimdir. Hesse'nin çoğu eleştirmenin takdirini kazanan ünlü eseri *Hang Up*, etrafı özenle renkli kumaşlarla sarılmış devasa bir çerçevedir. Rastgele bir metal boru tesisatı çerçevenin içinden başlar, sonra aniden çerçevenin bir köşesinden fırlayıp izleyicinin boyutunu işgal eder ve en sonunda sinsice öteki köşede çerçevesine geri döner. Eser, kendine sargılı çerçeveyi temel alan bir boru tesisatından ibaret büklüm büklüm bir heykel midir? Yoksa bu iki unsurun temelsiz, karşılıklı etkileşime dayalı dansı mıdır? Doğrusu Hesse'nin çalışması, sanatçının sanatsal tahayyülünü güçlü bir şekilde ifade eden oldukça tutarlı bir bütündür. Eser, birtakım mecazlar yoluyla heykelin ve kadınlığın doğasını, hatta belki de aşkın anlamını sorgulamaya iter. Bunlara ulaşmak adına eserin kendisinden başka bir şeye başvurmaya gerek yoktur. Dahası bunlar, eserin nedenlerine ilişkin söylemden rahatlıkla çıkarılabilir. Kısacası kurumsallaştırılmış sanat dünyasının talimatları doğrultusunda ortaya çıkmış bir şeyden bahsedemeyiz. Elbet Hesse tarihin hangi anında yaşarsa yaşasın, tabiri caizse "Hesse'liğinden" bir şey kaybetmezdi. Fakat nedensel söylemin sanat dünyasının emrine amade olduğu, diyelim 1886 yılında yahut da 1926'da ne alışık olduğumuz türden bir sanat icra etmesi ne de kişiliği sanatı dolayımıyla ifade edildiği için, kişiliğini koruyabilmesi beklenebilirdi.

Fakat bu durumdan rahatlıkla çıkarabileceğimiz bir sonuç mevcuttur: Kişi, Pollock'un pigment karmaşasının yüzeylere nasıl

yansıtıldığının bilincindeyse, Hesse'nin tahta panellerini kavuşturmaya çalışan kablo karmaşasını Pollock'la bağdaştırması imkânsızdır. Pollock'un kendi döneminin en belirleyici siması olduğu söylenebilir: Ne de olsa maçoluğun, somurtkanlığın, egzotikliğin, hiper-romantikliğin, dürtüselliğin, saldırganlığın, ısrarcılığın ve alkolizmin bir arada bulunduğu tehlikeli ve vahşi bir kişiliği vardı. Hesse'nin kişiliğiyse bunun tam tersiydi. Onun kahramanı Warhol'du: Havalı, esprili, düşünceli... Warhol kendi çağını Pollockçu biçimde ifade etseydi, bu uzlaşı durumuna sanatsal etkileşim değil, insanın ömrüne sayılı sefer tecrübe edebileceği bir tarihsel devrim derdik. Diğer yandan Hesse'nin karmaşasıyla Pollock'unki arasında bir bağlantı olsaydı, *Metronomic Irregularirty II* geçmişe atfen yapılmış hiciv niteliğindeki bir çalışmadan öteye geçemezdi. Keza Hesse'nin katılımcısı olduğu sergilerden birinin adı Soyut Ekspresyonizme tokat niteliğindeydi: "Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism."* Yale'in meşhur sanat fakültesinden çıkma sanatçılardan biri olan Hesse, Pollock'a muhtemelen çok uzak kalacak olan Minimalist söylemin katılımcılarındandı. Kramer'ın taraf olduğu söylemse apayrıydı ve ünlü eleştirmeni sanat dünyasının sanat algısını hatalı biçimde ifade eden benzerlik komedisini devam ettirmeye sürüklemişti. Bu komediye göre, eserler aynı görünüyorsa (hatta birbirlerine yüzeysel olarak benziyorsa) aynıydı.

Sanat dünyası, nedensel söylemin kurumsallaştırılmış halidir. Bu dünyanın mensubu olmak, doğal olarak kişinin kültürüne ait nedensel söyleme taraf olmanın ne anlama geldiğini bilmesini gerektirir. Kişinin kendi kültürüne ait nedensel söylemi dilsel bir oyun olarak görmek mümkün. Her oyun gibi bu oyun da birtakım kurallara tabi olarak oynanır. Kazanan ve kaybedenlerin olması için öncelikle oyunun kendisini gerektiren kurallara yakın birtakım kurallar, sanatın var olması için sanat dünyasını şart koşar.

Batı sanatının oyun kuralları büyük ölçüde Batı'nın kendi sanat tarihini ilerleyici olarak görmesine neden olan bir eleştiri biçimi üzerine kuruludur. Bu dünyada sanatçı olmak kişinin bilfiil geçmişe ve elbette geçmiş tahayyülleri farklılık gösteren çağdaşlarına karşı konum almasını gerektirir. Dolayısıyla sanatçının eseri, aynı

* Neşeli bir dille "Soyut Gösterişçilik ve Ekspresyonizm Dolması" olarak çevirebiliriz. (ç.n.)

zamanda kendinden önce gelenlerin ve kendisinden sonra geleceklerin zımni bir eleştirisidir. Bu da eserin idrak edilmesi için evvela esere ilişkin tarihi ve eleştirel bakış açılarının adım adım geriye doğru takip edilmesi ve bütün olarak tekrar canlandırılması gerektiği anlamına gelir. İlk Raffaelloculardan itibaren sanatçılar, kendileriyle ait oldukları tarih arasına gitgide artan mesafeler koymaya başladılar. Yani zımnen de olsa neyin sanat olup olmadığına dair yarı-felsefi bir tanımlama faaliyetine katkıda bulunuyorlardı. Bunları takiben, neyin sanat eseri olduğu sorusu sanatsal üretim süreci esnasında gitgide daha önemli hale geldi ve neyin sanat eseri olduğuna dair soruların sıklıkla ifade edildiği geçtiğimiz yıllarda sanat tanımına atfedilen önem doruk noktasına ulaştı. Mobilyacılık sanat mıdır? Peki ya fotoğrafçılık? Bu sorular, Kurumsal Sanat Kuramı'nın aradığı nedensel söylemin sınırlarının belirlenmesinde büyük rol oynadı. Diğer yandan bunlar nadiren başka söylemler ve kültürler için geçerli sorulardı. Mesela Batı geleneği taklidin ustalığını yüceltirken, Çin geleneği için tıpa tıp benzerlik geri plandadır. Bu yüzden fotoğrafın 19. yüzyılda Çin'e gelişi, ülkenin sanat dünyası açısından başlangıç itibariyle büyük sorunlara neden olmadı. Öte yandan ileriki dönemlerde belli sorunlar baş gösterdiğinde, Çin sanat tarihi anlayışı kendini bu yeni gelişmeye uydurmak zorunda kalacaktı.

Batı'da bir eserin gelişen bir süreç olan nedensel söylemde ortaya çıktığı nokta eserin kimliğinin merkezi bir parçasıdır. 1915'te Malevich'in yaptığı kırmızı kare, 1962'de Ad Reinhardt'ın yaptığı fakat diğer her bir yönüyle Malevich'in karesinin benzeri olan kırmızı kareden, Renhardt'ınki de 1981'de Marcia Hafif'in yaptığı kareden ayrı eserlerdir. İlk adımı atan elbette Malevich'tir. Fakat size tavsiyem; Reinhardt ya da Hafif'in kırmızı karelerinin "ikinci el" olduğunu ya da bu eserlerin yeni bir şey ifade etmediklerini söylemeden evvel iki kere düşünün. Bu yazıda tek ve esas amacım Kurumsal Sanat Kuramı'nı tarihe karşı daha duyarlı hale getirmekti. Tartışmayı neticelendirmeden evvel sanat tarihçilerinin ilgilendikleri sanatçı hakkında eleştirel düşünürken ne kadar sık tarih dışına çıktıklarını gösterecek bir örnek daha vermek istiyorum. Dikkatlice incelendiğinde, sanat tarihçilerinin sanat eleştirileri aşırıya kaçan bir şekilde Platoncudur.

Robert Mangold, Minimalist bir ressamdı. Eva Hesse'in sınıf arkadaşlarındandı ve birtakım yetenekli Yale Güzel Sanatlar Yüksekokulu mezununun kurduğu, altmışlarda New York'a (tabiri caizse) *topluca göç edip* SoHo'ya yerleşen grubun mensuplarından biriydi. Geçtiğimiz yıllarda ona eserleri hakkında kimin en ilginç yazıyı yazdığını sorduğumda acıklı bir surat ifadesiyle, "Hiç kimse, kesinlikle hiç kimse" demişti. Soruyu sorduğum 1990 yılında, kendisi uluslararası çapta meşhur, eserleri koleksiyonların gözdesi haline gelmiş popüler bir ressamdı. Kısacası sanat dünyasının edebi kanadının duygusuz eleştirilerinden pek etkilenmiş gibi durmuyordu. Ulaştığı noktaya rağmen ressamın 1965'teki ilk sergisinde ve ondan sonra Fischbach Galeri'de düzenlenen gösteride aldığı tepkiler hayra alamet olmamıştı. Şu söylediklerimden bile Mangold'un ne tür resimler yaptığına dair pek çok şey çıkarılabilir. John Canaday *The New York Times*'da eserlere ilişkin şunları ifade etmişti: "Çok hafifçe, belli belirsiz boyanan duvar ebatlarındaki yüzeyler belki de ciddi bir saflık ifadesidir. Fakat saflığın da bir adabı var. Bir noktadan sonra saflıkla hiçlik birbirinden ayırt edilemez. Görüldüğü üzere sanatçının çabaları hiçliğin ötesine geçememiş." Aynı gün *Herald Tribune*'de şu yazı çıkar (Mangold bu konuda bana, "İki yazının aynı günde çıkması biraz ağır [kaçmıştı]" demişti): "Ofis bölmeleri arasındaki paravanları ya da duvar kavramının kendisini yüceltmek, izleyenlere bir hayli yavan bir tecrübe sunuyor. Mangold'un sanatı sanat dışı eşyayla icra etme saplantısını olabildiğince olumsuz prensiplerle ifade etmesi, kişinin –henüz uykuya dalmadıysa– bu ruhsuz yapılar karşısında verdiği tepkinin benzer biçimde olumsuz olmasını gerektiriyor." Bu yazıları okumuş olanların, Mangold'un Fischbach Galeri'deki açılış sergisine koşarak gitmediklerini söylemek zoraki bir tahmin olmayacaktır.

Yukarda bahsettiğim eleştirmenlerin her ikisi de, Kramer'ın Hesse'nin eseri hakkında bulunduğuna yakın varsayımlarda bulunmuştu: Eseri kesin biçimde sınıflandırmak için kullanabilecekleri açıklayıcılığa dayalı bir anlatı inşa etmeye çalışmışlardı. Canaday, eserin saflıkla ilgili olduğunu düşünür, dolayısıyla da eseri saflığın sanatsal erdem olduğu bir tarih anlayışının devamı niteliğinde kabul eder. Aklının bir köşesinde belki Mondrian'ı, muhtemelen de Malevich'i bulundurur. Fakat aynı zamanda *ba-*

kışı göz zevkiyle bağdaştıran bir eleştiri görüşünü benimser. Mangold'un çalışması etkileyici olmasına rağmen eserin etkileyiciliği asgari düzeyde resimsel olmasından kaynaklanmaz. (Olur da Mangold'un eserini asgari resimsellik örneği olarak kabul edersek, karşısına azami resimsellik örnekleri olarak Matisse ya da Turner'ın eserlerini koyabiliriz.) Bu varsayımları bir kenara bırakıp bu anlatıları çürüttüğümüzde tartışmayı nasıl sürdüreceğimizi düşünmek gerekiyor. John Gruen, Mangold'un eserlerini duvarları "yüceltme" amaçlı çalışmalar ve ressamın sanat dışı eşya vasıtasıyla sanat üretme tahayyülünün neticesi olarak görür. Yine de Mangold'un asıl saikasının bu yönde olup olmadığından emin değilim. Bu varsayımlar bir kenara bırakıldığında, esere yönelik "hiçliğin ötesine geçememek" ya da "kişinin uykusunu getiren" gibi eleştirel hükümler de anlamlarını büyük ölçüde yitirmektedir. İhtiyacımız, doğru bir anlatı tesis etmektir. Malum, sanat muhabirliğinin yanı sıra sanat eleştirmenliği de yapan insanların sözleşmeleri gereği doldurmaları gereken aylık yazı kotaları olduğunda bu durum bir hayli zorlaşır.

1974'e gelindiğinde Mangold sanat basamaklarını tek tek çıkmış, dönemin önde gelen mecmualarından *Artforum*'la söyleşi yapmaya hak kazanmış, diğerlerine kıyasla fazlasıyla sıra dışı bir eleştirmen olan Rosalind Krauss'un radarına yakalanma şerefine nail olmuştu. Krauss, çağdaşlarına karşı genelde gayet olumlu hisler besleyen bir sanat tarihçisiydi. Aşağıdaki yazıda, eleştirmenlere kalsaydı tarihin tozlu sayfalarına gömülecek olan o eserden bahseder.

> Erken dönem çalışmanız sıklıkla endüstriyel sektörden aşina olduğumuz içeriğe ilişkin olarak tasvir edildi; Örneğin Lucy Lippard, çalışmanızı 1965'te bu yönde okudu. O dönemler bilhassa Minimalist heykel ve kısmen Minimalist resim geleneğinde endüstriyel formları ya da form verme biçimlerini çağrıştıran birçok eser verildiğinden, bu tarz yaklaşımlar eserlerinizi sınıflandırmak için en ilgi çekici yöntemler gibi görünüyordu. Bu yüzden de [Lippard], sizin içeriğiniz bunlardan etkilenmiş gibi konuşuyor, fakat eserinizden anladığım kadarıyla haklı olduğunu sanmıyorum.

Mangold'un buna verdiği cevap, eleştirmenin yorumlarına karşı duyduğu rahatsızlığı gözler önüne seriyor:

Atıfta bulunduğunuz eserler kelimenin tam anlamıyla duvar paravanlarından ibaretti.
Siz de bu eserlerin yapı panelleri ve mimari parçalar hakkında olduğunu mu düşündünüz?
Evet. O dönemler, parçalandığı halde bir bütün halinde varlığını sürdüren, bölünmüş bir resim fikriyle ilgileniyordum...

Krauss'un, sanatçının kendisinden ve yakın çevresinden oluşan –kendi tabirimle– öncül sanat dünyasının fikirlerini hiçe saydığını görmek oldukça ilgi çekici. Bu arada soyutçu ressam Robert Ryman'la evli olan ve Mangold'un eserlerini ürettiği stüdyolarda gerçekleşen tartışmalarda söz sahibi olan Lippard'ın da pekâlâ bu öncül sanat dünyasının mensubu sayılabileceğini belirtmem gerekir. Krauss çok sayıda sanat eseri görme imkânı bulmuş bir sanat tarihçisiydi ve Mangold dahil olmak üzere öncül sanat dünyası mensuplarının fark edemediği birtakım bağlantıları görmüştü. Aşağıdaki bölümde sanatçının kenarları kavisli geç çalışmalarından bahsederken bunları "çok simgesel" bulduğunu belirtiyor:

Alt köşeleri kavisli olan eserleriniz savaş kalkanlarını andırıyor. Hem resim hem de bir amblem olarak bütünsel bir şekilde kalkanları çağrıştırdığı için, özellikle Castagno'nun kalkanların üzerine çizdiğine benzeyen 15. yüzyıl resimlerini hatırlatıyor.

Artforum'un aynı sayısında sanat tarihçisi Joseph Masheck imzalı "Mangold's Humanist Geometry" başlıklı bir yazı yayımladı. Yazıda Mangold'un formlarının Piero della Francesca, Palladio, Raffaello, Leonardo, Carracci, Matisse, Stella, Ellsworth Kelly, Fritz Glarner, Malevich ve diğer birçok sanatçının formlarından evrildiğine dair birtakım iddialar öne sürülmüştü. Âdeta içinde kareler, yarımaylar, ikizkenar yamuklar, daireler ve üçgenler gibi envai çeşit formun, formların karşısında da bunları kullanmış sanatçıların isimlerinin ve yaşadığı çağların belirtildiği bir "büyük form lügati"nden bahsedilmekteydi. Tüm bu çalışmalardan birbirlerinin yakın akrabalarıymışçasına söz ediliyordu. Bilge sanat tarihçisinin payına ise formların tabiatının haritalarını çizmek ve bu haritalardan form ve eserler arasındaki uzak akrabalıkları "anımsamak" düşüyordu. Bence sayısız slaytlarıyla benzerlikleri "gözümüze gözümüze" sokan, postyapısalcı jargonu dillerinden düşürmeyen ve Mangold'un "temellerinin" –bir şekilde– Palladio'da bulunabi-

leceğini iddia eden hocalarıyla sanat tarihi dersleri bu düşünce tarzına kısmen sebebiyet vermiş olabilir. Yanlış anlamayın, bu düşünce tarzı bir noktaya kadar geçerli olabilir; fakat asıl sorunu *akrabalık* meselesine dair beklediğimiz o iyi analizleri geliştirememiş olmasıdır.

Herhangi bir tarihsel açıklamaya dayandırılması gerekmediği için akrabalık iddialarında bulunmak çıkarımsal sanat eleştirisine aykırıdır. Mangold'un Metropolitan'daki Castagno eserini görüp görmediği ya da ondan etkilenip etkilenmediği meçhul; fakat zaten yeterli olan şey, sanat tarihçisinin zihninde bir çalışmanın diğerini "anımsatması". Akrabalık, 1985'te eleştiri oklarını üzerine çeken New York'un Modern Sanat Müzesi'ndeki Primitivizm ve Modern Sanat sergisinin temel ilkesiydi: Giacometti'nin, çalışmasının sözümona akrabasının farkında olup olmadığı meçhul de olsa Giacometti ile Ibo heykelleri arasında bir "akrabalık" tespit edilmiş, bu da iki çalışmanın birbirilerine soyut form seviyesinde benzer olduklarına yorulmuştu. Serginin "Çağdaş Akrabalıklara" adanmış bir bölümü vardı ve burada kuştüyü kullanan ya da çubukları birbirine bağlayan sanatçıların çalışmaları yer alıyordu. Bu duruma özel, akrabalık iddiası üzerinden istisnai bir açıklama geliştirilebilir, fakat bu açıklama büyük ölçüde tarih ötesi olur. Yani açıklayıcı unsurlar aralarında akrabalık tespit edilen tüm sanatçıları, ait oldukları tarihsel dönemleri gözetmeden kapsar. Misallerin Platoncu idealle arasındaki ilişkinin bir benzeri bu açıklayıcı unsurlarla tespit edilen akrabalıklar arasında gözlenebilir. Zaten eserler arasında akrabalıklar bulmaya dayalı olan sanat tarihi anlayışı, esası itibariyle Platoncudur. Fakat mantıklı açıklamalar getirilene kadar, bulunan akrabalara karşı verilecek tepki "Ne yani?" olacaktır. Sanat tarihinin yaratıcılık birikiminin büyük bir kısmı bu akrabalık iddialarının tespiti için harcanmaktadır. Aralarında *nedensel* ilişkilerden tamamen yoksun, fakat biçimsel benzerlikler gösteren eserlerin karşılaştırıldığı slaytlar yoluyla ilerleyen bir sanat eğitimi ve akrabalıklar merkeze alınarak verilen sanat tarihi dersleri için de yukarıdaki durum geçerlidir. 1965'in Minimalist hareketlenmeleri, endüstriyel malzemeyi tematik olarak kullanıyordu. Belki de Pop'un yüksek ve alçak sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmasına paralel nedenler yüzünden Minimalizm de güzel sanatlarla endüstriyel sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmış-

tı. Kısacası ne akrabalıklara ne de Minimalizmin iç dinamiklerine atıfta bulunarak konuya açıklık getirmek mümkün görünüyor.

Mangold, 1987'de John Gruen'le yaptığı söyleşide önemli bir beyanda bulunmuştu: "Ne yaptığımı, nasıl yaptığımı ve hangi nedenle yaptığımı teşhis etmekte her daim oldukça zorlandım. [Eserleri] yaptığımda felsefi düşüncelere dalmıyorum. Sadece yapım sürecine kendimi dahil ediyorum... Konunun fizikötesi ya da manevi veçhesiyle hiçbir alakam yok." 1974'teyse Krauss'a şunları demişti: "Her zaman oldukça sezgisel bir sanatçı oldum. Sezgi ya da önsezilerimin peşinden gitmeye özen gösterdim... Verdiğim kararlar için mantıklı gerekçeler aramadım." Richard Marshall'ın *Fifty New York Painters* isimli eserinde şunları dile getirmişti: "Sanatımın bir şeyi betimlemesi, temsil etmesi, öğüt vermesi, bir teoriyi ispatlaması ya da bir hikâye anlatması ile ilgilenmediğim gibi, onu özellikle matematiksel ya da düşünsel bir şey olarak da görmüyorum." Bu sözlerin eleştirmen mağduru olmuş bir sanatçının tepkileri olduğu gayet açık. Tüm bunlara rağmen, 60'ların başından günümüze kadar Mangold'un eserlerinde sürekli bir gelişme gözlenebilir; sanatçı güçlü bir sanatsal karakterin ifadesi olan bir külliyat oluşturmuştur. Dahası Mangold'un eserlerinin kaba, sezgisel çalışmalar olduğunu sanmıyorum. Fischbach Galeri'de sergilenenler gerçekten geniş endüstriyel panellerdi. Sanatçının ne ölçüde saikaları doğrultusunda hareket edebildiği gerçeği bir kenara, duruma tarihsel bir açıklama getirilmesi gerekiyor. Bu açıklamayı da aralarındaki tüm biçimsel akrabalıklara rağmen 15. yüzyıl yapıtlarındansa öncül sanat dünyasından çıkarmak daha olası görünüyor. Buna yönelik bir gözlemde bulunmam gerek. Krauss ile söyleşisinde, Mangold şöyle der:

> Kullanılan yapı malzemelerinin standart ölçüsü 4 fit olduğundan, eserin bölünmüş birimleri bu ebatlarda inşa edilmişti. Duvarı yaparken takriben pencere aralığı sığacak kadar boşluklar bırakırım...

Bu sözleri okurken iki noktada aklımıza Eva Hesse'nin eseri gelmelidir. Standart ölçüler ve 4 fitlik birimlere yapılan göndermeler ve "inşa" ya da "yapı malzemeleri" gibi tabirler, kişiye endüstriyel gerçeklik, prefabrikasyon ve standartlaştırma ile ilişkilendiren yan anlamları çağrıştırır. (4'e 8 fit ebatları, Campbell çorbalarının sahip olduğu endemik imaları taşır. Mangold'un

Avrupa kataloglarında tanıtılan eserlerinde olduğu gibi bunları santimetreye çevirdiğimizdeyse, bu imalar da etkilerini yitirir.) Öte yandan "takriben" tabiri, mekanik işlemlerden çok el işi ya da göz kararına ilişkin yan anlamlar taşır: Endüstriyel bölümlerdeki pencere aralıkları "takriben" belirlenmez; *isabetle* yerleştirilmeleri gerekir. Hesse'in eserleriyle, arkadaşı ve her yönden akranı olan Mangold'un çalışmaları "biçimsel akrabalıklardan" yoksun olsalar da mekanikle sezgisel, toplumsalla kişisel ve monotonla şen arasındaki benzer gerilimleri ifade eder.

İki sanatçı arasındaki etkileşimden yola çıkarak, son zamanlar dürtüsellik vasıtasıyla nizamlılığa kafa tutan Mangold'un eserlerinin tarihini büyük ölçüde tarif edebiliriz. Yeni çalışmaları hakkında Mangold şunları ifade eder: "Biraz çılgınlar. [...] Dört kenarlılar ve her bir kenar farklı ebatlarda. [...] Fırça izleri oldukça belli ve her biri farklı renkte." Dahası, bu dört kenarlı eserler içinde hem boşluk hem de çizim ya da baskı şeklinde ilave geometrik biçimler bulunur. Bu biçimler kendilerine ayrılan alanların içine *tam olarak* oturmaz: Bazen eserin kenarlarına dokunur, bazense dokunmaları gereken yerde kenarlara dokunmaz, kimi zaman da sınırlarını aştıkları için kesilip kısaltılır. Bunlar serbest çizim örnekleridir ve tam anlamıyla "tuhaf soyutlamalar" olarak nitelendirilebilir. Geometri yıkımı, nizam sapması, sabitlik reddiyesidir. Mizah içerikli ve dâhiyane çalışmalardır; fakat akrabalıkların, benzerliklerin, ilham kaynaklarının ve anımsatmaların peşindeki eleştirmen, bunları oldukları gibi görmekte kesinlikle başarısız olacaktır. Saygın eleştirmenlerden Donald Kuspit 1987'de şunları yazmış: "Brice Marden gibi Mangold da burada 80'lerde üretilen çoğu esere hâkim olan, yüzeye ilişkin Ekspresyonist oluşum bolluğunu geç de olsa kabul ediyor." Kuspit buna "göstermelikçilik" (*tokenism*) diyor (bunu dilerseniz Kramer'ın "ikinci el" tabiriyle karşılaştırabilirsiniz). Mangold, "[sanatta] zor günler geçiren geometriyi kurtarma çabası" modasına ayak uydurmakla suçlanmıştı. Fakat Mangold'un çalışmaları dahilinde geometri, başından beri zor durumdaydı. Robert Mangold'un çeyrek asırdır ürettiği, sanattaki asıl akrabalıkları yüzeysel ve biçimsel olan, "takriben" yerleştirilmiş pencere aralıkları bunun en net kanıtıdır.

Ancak bana göre asıl sorun, kimin yanlış kimin doğru olduğundan ziyade, sanat dünyasının doğruluk ve yanlışlık tartışma-

sının zemini olan eserin sanatsallığını tesis ederken ve genel olarak sanat eserini ele alırken kullandığı nedensel söylemdir. Liyakat mevzuu koca bir yalandır. Sanatın sınırları geliştikçe belli hipotezleri geliştiren, bazen de aynı hipotezleri tıraşlayıp yerine yenilerini getiren sanat eleştirisi nihai takdirde bilime benzer. Bu kurumsallaştırılmış faaliyete katkıda bulunanların benzerlikler komedisinin farkına varmaları, emin olun kendi hayırlarına olacaktır. Wittgenstein'ın, Maurice Drury ile Ray Monk'un biyografisinde de bahsedilen bir sohbetinde şu sözler geçer: "Hegel'in sıkça, birbirinden farklı görünen şeylerin aslında aynı olduğunu söylemek istediğini düşünürdüm. Benim ilgimi çekense aynı görünen şeylerin farklılıklarını göstermekti." Bunu okuduğumda şunu düşündüm: Bu, benim bütün sanat felsefemin özeti. Sanatla zanaat ya da sanat eserleriyle sıradan eşya arasında, bu kategorilerin bazı mensupları birbirilerine tam anlamıyla benzemelerine rağmen aralarında derin farklar olduğunu tespit etmek. Wittgenstein'ın sözleri varlıkbilim için geçerliyse, sanat eleştirisi için neden geçerli olmasın? Bir dahaki sefere iki eser arasında bir benzerlik tespit ettiğinizde size tavsiyem, kendinizi bir anlığına o benzerlikten koparıp, eserlerin ne denli farklı yönlerden birbirlerinin akrabaları olabileceklerine dair açıklamalarımı hatırlayın.



Jeff Wall, *The Destroyed Room*

Sembolik İfadeler ve Benlik

Fransız yazışma adabına uzak olan biri, mektubu "*Veuillez agréer, cher Monsieur, à mes sentiments les plus distingués*"* sözleriyle bitiren kişinin, kendisine derin bir saygı beslediği yanılgısına düşebilir. Fakat bu konularda kendisinden biraz daha uzman, kozmopolit bir insan olan eşi, sözlerin aslında pek bir şey ima etmediğini, zira Fransız yazışma adabının mektubu bu şekilde bitirmeyi gerektirdiğini açığa kavuşturduğunda gözlerinin önündeki perde kalkacaktır. Geçtiğimiz yıllarda kaleme alınmış bir Jackson Pollock biyografisi, ressamın su dökme alışkanlığını, yorumlanması gereken ciddi bir durum olarak ele alır. Buna göre babasının su dökme şekline öykünen Pollock, ihtiyacını giderirken idrarıyla yere daireler çizer. Daha da şaşırtıcı olan ise ressamın

* (Fr.) "Bayım, umarım bu samimi hislerime siz de katılırsınız." (ç.n.)

ihtiyacını giderme biçimiyle yer tuvallerinin üzerine boya sıçratma ve dökme tekniğinin arasında yöntemsel bir benzerlik olmasıdır. Biyografi yazarının, küçük Jackson'ın içinde yetişmiş olduğu, babasının dünyasında erkeklerin ihtiyaçlarını giderme âdetlerinin ne denli dekoratif ve taşkın olabileceğine dair en ufak bir fikri olsaydı, durumun Pollock ve babasına has olmadığını bilir, konu da burada kapanırdı. Kabul, Pollock'un boyama tekniği görkemli bir idrar çıkarma faaliyeti olarak yorumlanabilir; fakat görkemden uzak, doğal bir ihtiyacı giderme biçimi o dünyanın erkeklerine has, sıradan bir âdetten ibarettir. Ötekinin dış hatlarını çizmeye girişen herkes, üzerinde pek düşünülmeden "ifade" adı verilen durumla, kuru bir şekilde "tezahür" adını vereceğim durum arasındaki farkı öğrenmek zorundadır. Bir şeyin hem ilki hem de öteki olabileceği gerçeği nedeniyle durum karmaşık bir hal alır; fakat bir şey aynı anda ve aynı şekilde ikisi birden olamaz. Mektup yazarı yazıştığı kişiye gerçekten itibar gösterebilir; ancak bunun için kendini, resmi bitiş faslından farklı sözlerle ifade etmenin bir yolunu bulmalıdır. Pollock'un ihtiyacını giderme biçiminin, babasının âdetlerinin tezahürü yerine sanatçının kendisini ifade etme biçimi olduğunu savunanların öncelikle, tüm erkekler için geçerli olan bu doğal, rutin boşaltım faaliyetinin, sanatçının durumunda neden bir iletişim aracı olduğunu açıklaması gerekir.

Gelin her iki yöne de çekebileceğimiz bir durumu, düzensiz bir odayı ele alalım. Yatak takımlarının her yere dağıldığı, kirli giysilerin yerlerde gezdiği, boş içecek kutularının pencere pervazında durduğu, perdeleri yırtık, çoktan ölmüş kauçuk bitkisinin köşede durduğu, panjurun menteşelerinde çılgın bir sırıtış misali yarı asılı kaldığı, her yerde toz topaklarının olduğu bir oda var aklımda. O gece tanıştığınız fazlasıyla titiz çapkın, "Senin yerine mi gidelim benimkine mi?" sorusuna, "Seninkine gidelim" diye cevap verirse, ilişkiyi bir adım ileri taşımadan önce odanın dağınıklığının bir ifade mi yoksa bir tezahür mü olduğuna karar vermesi gerekebilir: Çalar saat çalışmadığından işe geç kalıp evi toplamaya zaman bulamadığımızda karşılaştığımız dağınıklıktan bahsetmiyorum: Oda bu şekle ancak, odada bu şekilde *yaşandıysa* gelebilir. Odanın durumu ev sakininin ait olduğu ev kültürünün bir tezahürüyse, bundan pek bir şey çıkaramayız: Kişi, odanın dağınıklığını umursamayan bohem bir ailede büyümüştür. Bohem kayıtsızlık, oda

vasıtasıyla "zuhur etmiştir". Fakat bu durum ev sakininin kişiliği hakkında bir şey söylemez ya da en azından söylemesi gerekmez. Durum, kişinin sahip olduğu aksana benzetilebilir: Aksan, kişinin yetişme sürecinde gelişir ve şayet değiştirilmemişse değiştirme fırsatı ya da sebebi bulunmadığı için değiştirilmemiştir. Bu durum kadının dünyası hakkında bir ipucu sayılabilir, fakat kişinin kendisine dair bir şey söylemez. Durum, tezahür olduğuna yönelik açıklamalar işlemiyorsa ifadedir: Evin sakini, odanın mevcut durumunda yaşamayı birtakım *nedenler* sonucu tercih ettiyse bu bir ifadedir. "Neden?" sorusunu odak alan ve etkenler üzerinden yapılan bir açıklamaya karşın "ne için?" sorusu eksenindeki ve kasıtlı sebepler üzerinden yapılan bir açıklama temayüz ve tercihle alakalıdır ve her iki açıklamanın da aynı durum için geçerli olması mümkün değildir.

Kişinin, odayı neden dağınık bıraktığına ilişkin sebeplerini tahmin etmek güç değil. Ev sakini, kafasında toplumsal kadın prototipiyle bağdaştırdığı titizliği, dolayısıyla da kadınların ücretsiz hizmetçi –diğer adıyla *köle*– olarak ezelden beri maruz kaldığı baskıyı reddeden bir kadın olabilir. Bu durumda oda, sembolik formda politik bir beyandır (ve benim senaryoma göre kadının eve getirdiği kişiler için şu anlama gelir: Sekse tamam ama *benden* annenin eve getirmeni istediği tarzda bir kadın olmamı bekleme!). Eğer oda bir erkeğe ait olsaydı, yukarda bahsettiğimiz kadın bunu bir tezahür olarak kabul eder, muhtemelen erkeklerin, arkalarından evlerini temizleyecek bir kadın olmadığında bu şekilde yaşadıklarını düşünürdü. Öte yandan durum erkeğin kadın karşıtlığının ifadesi, kadın baskısından kurtuluşunun beyanı da olabilir. Ergenlik çağındaki kadın ya da erkeklere ait düzensiz odalar, ergenliğin toplumumuzdaki tezahürü olabilir. Fakat büyümüş de küçülmüş bir ergen –adına Sean diyelim– bu havalı dağınıklık yoluyla korkunç ve ikiyüzlü burjuva ebeveynlerinin "sahte" ve "tiksindirici" değerlerini aşağılıyor olabilir. Bunlar aşina olduğumuz banal durumlar olsa da ancak kültürün mensuplarınca kabul edilmiş bir kurallar bütünü karşısında var olabilir. Dahası, bu kültürün mensuplarının düzen ve dağınıklık vasıtasıyla birtakım göndergesel anlamlar yükleyebilecekleri "kendilerine ait odalara" elveren bir refah düzeyine ulaşmış olmaları gerekir. ("Kendine ait bir oda"nın feminist söylem içerisinde ne tür anlamlar kazandığı malum.) Kişi, ifade

biçimi olarak düzen ve dağınıklığın *hissiyatı* ifade ettiğini savunabilir. Fakat bu hissiyata ancak yukarda bahsettiğimiz türden bir kural bütününü içselleştirmiş ve kuralın bir ya da öteki yanında taraf almış kişiler sahip olabilir. Demek istediğim, bunlar Darwin'in insan ve hayvanların yüz ve bedensel benzerlikleri üzerinden bir ortaklık durumu tesis etmeye çalıştığı büyük eserinin ünlü bir tezinde iddia ettiği gibi hayvanlar tarafından da ifade edilen ya da dışa vurulan türden hissiyatlar değil. Darwin'in kastettiği "ifade", dahili durumun harici işareti olduğu için, bu tartışma açısından tezahür kategorisine girer. O halde bu tartışma açısından bu tür bir ifade kabiliyeti, hayvanları kurallarını içselleştirdikleri bir kültürün mensupları olarak kabul edip etmeyeceğimize bağlıdır. Hangi kültürün mensubu olursanız olun ifadeyle tezahür arasındaki belli farklar gösteren fakat göze görünen farkların asıl ayrımı izah etmek açısından yeterli olmadığı çeşitli örnekler bulabilirsiniz. Bunlara benzer şekilde, ifade edilenin gözle görünen ifadesi olduğu vakaları birazdan ele alacağım.

Ben şimdi bu ayrımlara semboller ve işaretler arasındaki ayrımı eklemek ve başka nedensel ve kültürel bakış açılarından tezahür edebilecek şeyleri *sembolik* ifadeler olarak yorumlamak istiyorum. Hayal etmiş olduğum feminist figür, kadınların ezildiğini, köleleştirildiğini ve maaşsız hizmetçiler olarak çalıştırıldığını iddia etmesinin yanı sıra kendi görüşünü sembolik bir vasıtayla, çarpık bir yatak odasıyla ifade ediyor. O yüzden de bilhassa başkalarının vicdanına hitap etmek ve toplumun beklediği insan olmayı reddetmek suretiyle protesto ettiği adaletsizliği hissettirmek adına yaptıklarını performans sanatının sınırlarında olarak nitelendirmek mümkün. Sembolik ifade yorum bekler. Nitekim teşvik ettiği yorumlar bakımından sanat eserlerine yakındır. Diğer yandan tezahür, sadece açıklama gerektirir. Alman düşünürler, *Vestehen* ve *Erklären,* bu nedenle yorum ve açıklama arasında bir ayrım yaparlar. Bu ayrımın temel amacı beşeri bilimlerle doğa bilimlerini birbirlerinden ayırmaktı. Fakat söz konusu olan görünürde tezahür ya da ifade olan bir şeyse ve hangisi olduğuna göre açıklanıyor ya da yorumlanıyorsa bu ayrım daha önemli hale gelir. Wittgenstein, *Remarks on the Foundations of Mathematics* isimli eserinde, "Fakat her bir yaptığımız *maksatlı* mıdır?" diye sorar. "Saçımızı belli bir şekilde tarıyorsak bunun maksadı nedir? Ya da bir kralın taç

giyme törenini izlerken biri çıkıp 'Tüm bunların maksadı ne?' diye sorabilir" (s. 203-204). Kişinin eylemi bir şeyin tezahürüyse, o kişi maksatlı bir faaliyet icra ettiğinden bahsedemez. Saç tarama ya da taç giydirme şekillerinin elbette kültürel anlamları olabilir. Fakat yukarda bahsettiklerimizin geçerli olduğu bir kültürde saç tarama ya da taç giydirme biçimi, kültürün tezahüründen ibarettir; buna maksatlı bir eylem denmez.

Bahsettiğimiz ayrımı biraz daha netleştirmek adına Kant'ın ahlak felsefesini şöyle bir ele alalım. Kant, ahlaki hükmünü şu test üzerinden formüle eder: Akla sahip bir varlık olarak kişi, eylemini meşru kılan ilkenin evrensel bir doğa yasası olmasını ister mi? O halde her ahlaki seçimimle evreni yeniden tasarlıyorum: Söz konusu ilkeyle diğer doğa yasaları arasında ve bu yasaların belirlediği evren dahilinde bir tutarlılık tesis edilebilir mi? Yani kimsenin kendi önerdiğim türde ve kendi önerdiğim şekilde eylemek dışında eylem tercihi olmadığı bir evren istiyorum. Bu dünyada "ahlaki doğru" olarak hüküm kıldıklarımın tabii ya da zorunlu olarak meydana geldiği muhtemel bir dünyanın gerçek olmasını isteyebilir miyim? Kant'ın meşhur negatif örneği, hiç kimsenin sözünü tutmadığı (Kant'a göre), parçalarına ayrılmaya mahkûm olan bir dünyadır. Bundan hareketle sözünden dönmenin ahlaken sakıncalı olduğu çıkarılmalı. Kant'ın fikriyatı yukarıda bahsettiklerimle kısıtlanamayacak kadar engin olmasına rağmen, tartışma açısından bizlere şimdilik bu kadarı yeter. Yukarıdakileri aklımızın bir köşesinde tutarak sembolik ifadelerin ifadeden ziyade tezahür olduklarını, bir dünyayı işaret ettiklerini söylemek mümkün. Sembolik ifade, bir şeyin işareti ya da tezahürü olduğu alternatif bir gerçekliği simgeler: Mevcut dünya yerine o dünya gerçek olsaydı, ifadenin simgelediği şey o dünyanın tezahürlerinden biri olacaktı. Dolayısıyla hayali feministimiz dağınık odasıyla, erkek ve madun kadın rolleri arasındaki insafsız ayrımların ortadan kalktığı ve domestik dağınıklığın cinsiyetlerle bağdaştırılmadığı alternatif bir dünyayı simgeler. Sembol, öteki adil dünyanın bu anda mevcutmuşçasına tecessümüdür; bu yolla mevcut dünyanın adaletsizliğini temsil eder. Öteki dünyanın bir parçasının tecessümü olduğunu savunduğum sembol vasıtasıyla mevcut dünya içerisinde ayrı bir dünya sunar. Feminist, erkeklerin yaşadığı biçimde yaşayabileceğini ispatlamaktadır. Üstelik, bu yönde bir

protesto eylemine girişmiş olan bir feminist, yeğlediği dünyada sembolik dönüşüm yoluyla bilfiil yaşamaktadır. Dağınık odanın bir sembol olmasının ardındaki sebep ayrı bir dünyanın parçası olmasıdır. Dahası bu dünyanın sadece *bir parçası* olduğu için onun *sembolüdür*. Yüzleşip sitem ettiği bir dünya içerisine hapsolmuş bir özdür. Kant'ın temayül adını verdiklerine uymayıp, affedersiniz, domuz gibi yaşamayı tercih eden kadın, kendinden pek çok şey kaybeder. Bu da durumun, muhtemelen toplumun ürünü olarak kabul ettiği kişiliğinin bir tezahürü olmadığını gösterir. Yorumlama faaliyeti şöyle bir formülle özetlenebilir: Mevcut dünyada ifade olan bir şeyin, işaret olduğu o alternatif gerçeklik tasavvur edildiğinde, o şey o dünyanın sembolüdür.

Yukarıda gösterdiğimiz iki örnek de sembolik olarak reddettikleri dünyanın alternatifi olan bir dünyanın paçalarıdır; mesela ideolojisinden ödün vermeyen gencimiz ebeveynlerinin dünyası içerisinde, nefret ettiği değerlerin ortadan kalkmış olduğu bir dünyadaymışçasına yaşamaya çalışır. Anayurtları sembolik ifadelerinde tecessüm eden bu insanlar, mevcut dünyada gurbet hayatı yaşamaktadır. Bu dünya içindeki öteki dünya, başka bir gerçeklik düzlemine ait olan tanrının, Aziz Agustinus'un Tanrı Şehri sakinleri gibi ama sakinlerin hapsedildiği dünyadan farklı olarak insanlara ayrılan düzlemde ete kemiğe bürünmesine benziyor. (Feminist, sembolik canlandırma faaliyeti vasıtasıyla mevcut dünyanın adaletsizliğini bilinç düzeyinde görünür kılarak dünyayı değiştirmekte olduğunu savunabilir. Zira bir başkası bu yaşam biçimini benimsediği takdirde adaletsizlik güç kaybedecek, herkes bunu benimsediği takdirdeyse topyekûn ortadan kalkacak, öteki dünya bilfiil mevcut dünya olacaktır.) Bir diğer örneği ele alalım: Çiftin yemek masasındaki sessizlik. Bu, elbette insanların çekingenliğinin ya da yemek yerken sessiz olmayı teşvik eden bir kültürün tezahürü olabilir. Fakat bu sessizlik eğer bir ifadeyse şüphesiz cezalandırma niteliğindedir. Bu durumda taraflardan biri, cezanın öznesi olan partnerinin namevcut olduğu bir dünyayı sembolik olarak gerçek kılar. Jules Feiffer bu tür durumlara "küçük cinayet" adını verir. Yorumlamalar düzeltmeye açık hipotezler olduğundan doğru ya da yanlış olabilir; fakat ben sadece durumun yorum mu yoksa açıklama mı gerektirdiğiyle ilgileniyorum. Kişinin partnerinin sessizliği bir meşgale ya da adab-ı muaşeret teza-

hürü mü yoksa aralarındaki *bizlik* durumuna karşı bir sembolik saldırı mıdır?

Daha derinlere inmeden evvel, psikanalitik kuramların müdahalesiyle hem ifade hem de tezahürün semptom başlığında ve tek çatı altına alınması yüzünden çetrefilli hale gelen vakaları ele alalım. İfade edenler ahlaki failler oldukları ve bir bakıma performans sergiledikleri için, tartıştığımız durumlar semptom olarak nitelendirilemez. Bu insanlar açısından psikopatolojik bir durumdan bahsedemeyiz. Aksine bu faillere göre, patolojik durumda olan toplumdur. Dahası, gerçekliği kapsamlı biçimde dönüştürmekten aciz olduklarından, duruma uygun tek çözümün sembolik ifade olduğuna kanaat getirebilirler. (Biraz evvel bahsettiğim üzere, bu insanlar tercih ettikleri gerçekliği yatak ya da yemek odasına getirerek, küçük çapta da olsa *halihazırda* gerçekliği dönüştürmektedirler.) Bu sefer de düzensiz odayı bir semptom olarak kabul edelim. Odanın, kayıtsızlığa –psikolojik ismiyle abulya– varan ölçüde, oldukça depresif birine ait olduğunu varsayalım. Rahatsızlığı her şeyin maksadını yitirmesine yol açtığından, bu kişinin odasını maksatlı olarak dağıttığından ya da dağınık bıraktığından söz edemeyiz. Kısacası oda içerisinde eşyaların ne maksatla orada burada bulunduğuna yönelik bir açıklama beklenemeyeceği gibi, dağınık odanın *kendisi* için de bir açıklama gerekmemektedir. (Eşyanın etrafa *fırlatıldığından* bahsetmiyorum. Zira etrafı dağıtmak ya da öteberiyi etrafa fırlatmak depresyonla bağdaştırılan bir davranış değil. Etrafa dağılmış halde bulduğumuz eşyaların fırlatıldığını ya da kayıtsızca oldukları yerde bırakıldığını tespit edemesek de, konulmuş olan depresyon tanısı eşyanın fırlatılmış olma ihtimalini tartışmasız olarak ortadan kaldırır.) Depresyon, odanın dağınıklığı vasıtasıyla zuhur etmiştir: Depresyondan mustarip olan hastamız, "her şey maksatsız olduğu" için işinden kaytarmış, arkadaşlıklarını ihmal etmiş, hatta kişisel hijyeninden ödün vermiştir. Fakat terapist, düzensiz odanın bir maksadı olduğunda karar kıldıysa odayı muhtemelen hastanın tercih ettiği dünyayı ifade eden sembolik bir dönüşüm olarak ele alıp durumu tebdili bir arzu giderimi olarak nitelendirebilir. O halde terapist, hastanın rahatsızlığını karışık bir metinmişçesine yorumlanması gereken odanın düzensizliği üzerinden izah etmek zorundadır. Hasta, kendi dünyasında bir ötekini tecessüm ederek mevcut dünya hakkında neyi

ifade etmeye çalışmaktadır? Bu soru cinsel fonksiyon bozukluğu, anoreksi, çeşitli fobik davranışlar gibi başka semptomlara ilişkin olarak da sorulabilir. Mevcut dünyasını eleştiren bir dünyada sembolik olarak yaşayan hastanın neyi amaçladığını anlamak gerek. Malum, anoreksi hastası yemek yenmeyen bir dünyada yaşamak istediğini değil, *bu dünyada* yemek yemeyi reddettiğini ifade etmektedir. Diğer dünyada sembolik olarak yaşamaktadır; sembolse yorum gerektirir: Kendini aç bırakmak suretiyle sembolik olarak ifade edilenin, alternatif dünyada neyin tezahürü olduğu analiz yoluyla anlaşılmalıdır. Fakat cinsel iktidarsızlık her zaman ruhsal kaynaklı ve sembolik olmadığı gibi, *anoreksi* de her zaman *nöroza* işaret etmez. Freud, tezahür olarak kabul edilen çoğu şeyin –unutkanlıklar, yazım hataları, dil sürçmeleri– bazı vakalar için sembolik ifadeler olduğunu ve bunların yalnızca dikkat dağınıklığı ya da unutkanlıktan kaynaklanmadığını, aksine kasıtlı sebepler yüzünden gerçekleştiğini gösterdi. Bilinçdışının icadıyla kasıtlı sebeplerin muhafaza edilebileceği bir düzlem oluştu ve failin unutmayı *isteyebileceği* ortaya çıktı. Fakat bu tartışma içerisinde ele aldığım çoğu sembolik ifadenin faillerinin, durumlarının tam olarak bilincinde olup olmaması ulaştığımız sonuçları değiştirmez. Psikanalitik açıklamalarda esas ilgi çekici olan, içeriğin ifade haline gelme esnasında geçirdiği değişimlerdir.

Fakat bu son söylediğim, iki dünya kesiştiğinde ortaya çıkan sembolik ifadelerin neredeyse tümü açısından geçerlidir. Sonuçta ete kemiğe bürünürken Tanrı bile bazı küçük düşürücü dönüşümlerden geçmek zorundadır. Eleştirmen Roger Fry, Mantegna'nın Berlin'deki muhteşem resmi *Simon Madonna*'ya bu bakış açısıyla yaklaşır: "Yılların kırıştırdığı bir yüz ve yeni doğmuş bir bebeğin kat kat buruşmuş teni... [...] Ceza ve aşağılanma, ete kemiğe bürünmenin iğrenç alametlerinin hepsi mevcut." Beden, Tanrı'ya âdeta kötü dikilmiş bir elbise gibi bol gelir. Tanrı, Hıristiyan anlatının zaruri kıldığı azap yolundan yürüyebilmek için evvela cinsiyet yükünü sırtlanmak ve acıya tabi olmak zorundadır: Onun da bu yola hepimiz gibi aç, ıslak, kirli, kafası karışık, sancılı, gözyaşları içinde, iki kelimeyi bir araya getiremeden, salya akıtarak ve tamamen aciz ve muhtaç bir şekilde çıkması gerekir. Tüm bunlar bebeklik durumunun tezahürleri olmalarına rağmen, insan cisminde İsa ve ete kemiğe bürünmüş Tanrı'yla bağdaştırıldıklarında sembolik ifadeler oluverirler.

Sembolik ifadeler hem insan ve hayvanların duygularının tezahür olarak nitelendirilebilecek doğal ifadeleri gibi sembolik olmayan ifadelerle hem de sembollerle bir sınır paylaşır. Mantegna'nın teni resimde işleme biçimini ele alarak bu ikinci sınırı ihlal ettiğimi, sembolik ifadeyle sembolü karıştırdığımı düşünebilirsiniz. Kişinin, eseri yeni doğan bir bebeğin resmi ya da fizyolojik gerçekliğin görsel tezahürü olarak kabul etme hakkı olsa da, ressamın konuyu ele alış biçimi, tartışmamızın gidişatı adına paha biçilmez bir örnek teşkil eder. Resmi, kelimenin tam anlamıyla bir tecessüm, ebedi olanın fanileştirilmesi ve Tanrı'nın insani boyuta tecavüzü olarak görmek, izleyiciyi yorumlamaya davet eden sembolik bir eser olduğunu fark etmek eleştirel dehanın dışavurumudur. Elbette, sembolik olmayan ifade biçimleri olduğu gibi, ifade olmayan semboller de olacaktır. Bebek suratı, hastanelerin yenidoğan servislerinde sadece bebeği ve doğumun pratik yönlerini simgeleyebildiği gibi Hıristiyan ikonografisi çerçevesinde masumiyet gibi soyut bir kavramın tecessümü de olabilir. Buna ek olarak sadece yalın anlamını çağrıştıran, yani bir bebek resminden ibaret bir bebek resmi olma ihtimali de her daim mevcuttur. Bana göre bu aşamada, bıçak kemiğe dayanmadığı müddetçe semboller ve sembolik ifadeler arasında bir sınır belirlemeye lüzum yok. Geliştirdiğim sembol konsepti neredeyse her açıdan Hegelci bir düşüncenin ürünüdür. Demek istediğim, eklediğim hissi ve maddi tecessüm, çağrışımlarıyla beraber Hegel'in İdea kavramı üzerine kuruludur: Benim sembol konseptim deyim yerindeyse Hegel'in İdeasının tecessümüdür. Dolayısıyla gerektirdiği anlayış, tezahür ve işaretlere yönelik anlayıştan en az *Verstehen*'ers*Erklären* kadar farklıdır. İç çekişin üzüntüyü, yara dokusunun lezyonu, bulutların yağmuru ve adli tıpta ayak izinin yürüme şeklini göstermesi gibi, işaret de kaynağını gösterir. İşaretle kaynak arasındaki ilişki, harici olduğu ve dünya tahayyülümüzün oluşumuna katkıda bulunduğu için çağrışımsaldır: Bir şeyin ne olduğunu öğrenmek için geçmişteki hangi etkenlerin sonucu ve gelecekteki hangi sonuçların etkeni ya da işareti olduğunu bilmek gerekir. Buna karşın sembolün anlamı kendine mündemiçtir. Bu da sembolle anlamı arasındaki ilişkinin dahili olduğunu gösterir: Sembol, içeriğini var eder; fakat bu esnada içerik ciddi değişimlere uğrayabilir. İşaretlerin göstermekle yetindikleri gerçekliği kendi özünde bulundurması, sembolün neden özel olduğu sorusuna cevap verebilir.

Temsil edilenin temsile mündemiç olduğuna yönelik kadim bir temsil yaklaşımı bulunur. Buna göre resim, imparatorun tasviri olmaktan ziyade imparatorun varlığının bir uzantısıdır. Resmi neredeyse imparator da oradadır. Rivayete göre ölümünden sonra aziz, ikonları vasıtasıyla yaşamayı sürdürür; dolayısıyla ikon, azizi tasvir etmekle kalmaz, onu aramıza da dahil eder. Azizin kendi suretiyle tecessümü olan kutsal emanet arasında bire bir benzerlik aranmaz. Aynı şekilde imparator ya da aziz, resimde mevcut olduklarından, bu kişilerin sanatsal tasvirlerine tıpa tıp benzemeleri gerekmez. Benzerlik, temsil kavramının kaçınılmaz olarak varsaydığı uçurum yüzünden zaruri hale gelmiştir. Nietzsche, *Tragedya'nın Doğuşu*'nda Antik Yunan ayinlerine dair varsayımlarını tarif eder: Ayinin doruğunda, Tanrı Dionysos'un kahramanın bedenini ele geçirmesini bekleyen katılımcılar, Tanrı'nın herhangi birimizden pek farkı olmayan kahramanın bedenine bürünmesiyle had safhada tahripkâr birtakım güçlerin ortaya çıkacağına inanır. Bakire Meryem'in hamileliğinde ise ele geçirilme durumu en yalın anlamıyla karşımıza çıkar. Çağlar geçip ilahi mevcudiyet fikri gizemini ve etkisini yitirdikçe, Euripides eserlerinde açıkça görüldüğü üzere Yunan tragedyası da gitgide "natüralist" ve "hayatın içinden" bir hal alıp gelecek vaadini kaybetti.

Sanat tarihçisi David Freedberg, "görsellerin gücü" kavramından bahseder. Buna göre güce haiz olan, resmin kendisinden ziyade resme "hapsedilen" varlıktır. Bu varlığın resmi karşısında bile kendimizi –o varlığın– karşısındaymışçasına hissederiz. Çeşitli biçimlerde karşılaştığımız mevcut ikonoklast faaliyetler ya da sevdiklerimizin fotoğraflarını öpmeye iten dürtüler, bu demode fikrin günümüzde bile etkisini tam olarak yitirmediğini kanıtlıyor: Kaybettiklerimizin, resimlerinde "yaşamaya devam ettiğine" inanıyoruz. Kendi öne sürdüğüm ve temsil edilenin varlığının temsilde hissedildiği ya da temsile mündemiç olduğu "içkin temsil" kavramının sebep olduğu dürtüler, bu tartışmada dış hatlarını belirlediğimiz şekliyle, sembolik ifade olmaya yönelik karşı konulmaz baskıya şiddetle direnir. Afrikalıların maske ve putlara güç atfetmesi –ya da atfettiklerine kanaat getirmemiz– ile feministin dağınık odasında başka bir dünya bulunduğuna dair inancı arasında ciddi bir fark olduğunu düşünmüyorum. *The Transfiguration of the Commonplace*'de iddia ettiğim üzere, sanat eserlerinin

genel olarak içeriklerini tecessüm ettiklerini kabul edersek, günlük hayat içerisindeki sembolik ifadelerle sanat eserleri arasındaki kesintisiz bağlantıyı tesis etmiş oluruz. Hisler ve ifadelerle pek de alakası olmayan Ekspresyonist sanat kuramında gerçeğe dair bir şey varsa o da budur. Üstelik böylece, Freud'un karşı koyamadığı psikanalizle sanat arasındaki bağlantıyı da bir çırpıda kurabiliriz.

Söz fotoğraflara gelmişken, fotoğrafı bir de bahsetmekte olduğumuz ayrımlar ekseninde ele alalım. Günümüzde fotoğrafla uğraşanlar fotoğrafçılardan ibaret değil. Zira sanatçıların büyük bir kısmı fotoğrafı vasıta olarak *kullanmakta*. Sanıyorum ki, Cindy Sherman, Louise Lawlor, Starn Kardeşler, Clegg ve Guttmann fotoğrafı sanatlarının aracı düzlemi olarak tanımlıyor. Fakat belirttiğim üzere, fotoğrafı aracı düzlemden ziyade *araç* olarak kullanıyorlar. Bu yüzden de yukarıda saydığım bu isimleri, bulanık ve resimsel görüntüler üreterek fotoğraflarını "sanatsallaştırmaya" çabalayan fotoğrafçılardan ayrı tutmak gerek. Belirttiğim sanatçılardan bazıları resimsel eserler icra etse de –zira Clegg ve Guttmann 17. yüzyıl Felemenk portrelerine has ölçek ve renk tonlarını takip ediyor– hedefleri salt fotoğrafla sanat arasındaki engeli aşmak değil: Yapmış oldukları eserler zaten sanat durumunda. Üretim sürecinde fotoğraf kullanılması eserin statüsünü ya da yapısını etkilemiyor. Fakat çoğu durumda eserde kullanılan fotoğraflar sıradan fotoğraflar gibi görünüyor. Bu da bunların ifade mi yoksa tezahür mü olduğu sorusunu gündeme getiriyor. Sıradan bir aile fotoğrafı gibi görünen fakat aile fotoğrafına has yavan sanat-dışılığı kullanarak aile hayatına dair beyanda bulunan bir fotoğrafa ilişkin bu soruyu sormak gerekliyse, sanat eseri dahilinde kullanılan fotoğraflar söz konusu olduğunda da sessiz kalamayız.

Kanadalı sanatçı Jeff Wall'un 1978'de yaptığı bir eseri ele alalım. Hayli büyük olan bu eser (63'e 92 inçlik), muhtemelen hepinizin artık tahmin edeceği üzere dağınık bir odanın fotoğrafı. Fotoğraftaki odada, bu bölümün başında tarif etmeye çalıştıklarımdan çok daha şiddetli bir dağınıklık mevcut. Keza eserin ismi dağınık ya da düzensiz oda değil, *Harabe Oda* (*The Destroyed Room*). Bilhassa bu eseri ele alma sebebim, eserin günlük hayatın gidişatı çerçe-

vesinde harap olmuş –ya da edilmiş– bir odanın sıradan bir fotoğrafı olarak kabul edilebileceğini göstermek. Fotoğrafta olup bitenler belki de fotoğrafın temsil ettiklerinin doğrudan neticesiydi. Diğer yandan fotoğrafın alelade bir vandalizm vakasının adli kanıtı olma ihtimali de mevcut: Suç mahalli fotoğrafları gibi, olanı olduğu gibi gösteriyor olabilir. Eserin ebatları da bu tahminlerle uyuşuyor ya da en azından aksini ispatlamıyor. Mesela Komiser Columbo bir macerasında kanıt niteliği taşıyan bir fotoğrafın inceleme amacıyla büyütülmesini talep eder. Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* filminde, fotoğraf yakınlaştırıldığında beliren bir detay cinayeti aydınlatır. Kaydedilme biçimi, harabe odanın hem ifade hem de tezahür olarak okunmasına imkân verir. Oda, aradıkları şeyleri buldukları sürece etrafı ne hale getirdiklerini önemsemeyen bir grup polisin yaptıkları arama sonucu bu hale geldiyse, burada tezahür durumundan bahsedilebilir: Meşru savaş taraftarları, ziyadesiyle titiz bu polis aramasının yol açtığı yıkımı "tali etki" ya da "munzam hasar" olarak geçiştirebilir. Durum, polisin arama usulü vasıtasıyla izah edilebildiğinden polis aramasının doğrudan tezahürü olabilir; kulağa komik gelse de, polisin (ya da dilerseniz bir başkasının) orada olduğunun ve bir şeyler aradığının "işaretidir" Öte yandan harabe odanın bir şeyin ifadesi olma ihtimali de bulunur. Kötü niyetli bir şahıs, oda sahibini korkutmak, etrafa saçılmış çekmeceler ve yırtık çarşafları "arkanı kolla!" mesajını vermek için aracı düzlem olarak kullanmış olabilir. Etrafa saçılmış topuklu ayakkabılar, gece giysileri, takılar ve tüm bu yıkıma rağmen, hayret verici bir şekilde odanın bir köşesinde tek parça halinde duran seramik dansçı figürüne bakılırsa odanın bir kadına ait olduğu açık. Bu da durumu alelade bir vandalizm vakası yerine dolaylı bir tecavüz olarak okumaya imkân verir. Her halükârda bunun had safhada şiddet içeren dehşetengiz bir eylem olduğu malum. Fotoğraf, kaydettiği eylemin bir sonucu olarak sadece işaret etme veçhesi üzerinden ele alındığı takdirde durumu ne tezahür ne de sembolik bir ifade olarak okumaya imkân verir. (Öte yandan elimizdeki durum hem tezahür hem de sembolik ifade olarak okunmaya açık, özel bir vaka: Kim bilir polis belki de hem aradığını bulmak hem de odayı talan edip "ders vermek" ve göz korkutmak istemiştir. Her durum için ayrı bir açıklama getirilebildiğinden, oda –Freudyen bir tabirle– aşırıbelirlenim altında olabilir.)

Gelgelelim, fotokimyanın tabiatı gereği her fotoğraf aynı zamanda işaret olmak zorundadır. Zira fotoğrafın içeriği, sebebidir: Fotoğraf karesinde gördüğümüz ayakkabı ve boncuklar, yırtık çarşaf ve hazin balerin heykelciği gerçekte de mevcuttur. Bir yandan da işaret olması, fotoğrafın ifade olma ihtimalini içinden çıkılması güç, benzersiz bir sorun haline getiriyor. Bu bir kenara, *Harabe Oda* yalnız başına ele alındığında, talancıların göz korkutmaya yönelik mesajının adli kaydından ziyade bir ifade biçimi olduğu aşikâr. Zira odanın görünürdeki tertipsizliği, tertipli, kasti bir faaliyetin ürünüdür. Yakından incelendiğinde görüldüğü üzere bir çeşit sahne düzeniyle karşı karşıyayız. Önünde istiflenmiş dekoru kapı boşluğundan doğrudan görme fırsatı veren duvar bunun bariz bir kanıtı. Keza Jeff Wall, sahneyi izleyicisine sunmadan önce muhtemelen odanın ne denli gerçekçi göründüğüne dair asistanlarıyla fikir alışverişinde bulunmuştu. *Harabe Oda*'nın hazırlanma süreci natürmort yapmaya hazırlanan bir ressamın, meyve ve vazoları masasının üzerinde titizlikle düzenlemesini çağrıştırıyor. Fotoğrafın anlamı kendine içkindir; bu da sahnelenmiş odayla fotoğraf arasındaki harici bir ilişkiden söz etmeyi anlamsız kılar. Sembol gibi, fotoğraf da kendi anlamını kendinde içerir, onun tecessümüdür. Birazdan daha detaylı olarak tartışacağım üzere, fotoğrafın kayıtsal veçhesi yüzünden eserin fotoğraf formunda olması anlamına da etki etmektedir: Fotoğraf kaydını eserin sembolik olarak ifade ettiği şeyin bir parçası haline getiren, gerçekten de kayıt olma *ihtimalidir*. Buna paralel olarak Andy Warhol'un uçak ve otomobil kazaları gibi ani ve korkunç ölümleri kaydettiği "felaket" resimlerini düşünün. Warhol, gerçek olay mahallinin haberlerde çıkan fotoğraflarından yola çıkar. Fakat haber fotoğrafları, olayı belgeleyen kayıtlardan ibarettir. Warhol bunları serigrafi tekniğiyle ipek kumaşa basıp resme dönüştürür. Son kertede resimler kopyalandıkları fotoğraflarla aynı görünür. 1962'de yapmış olduğu *Five Deaths in Red isimli* çalışmasında muhtemelen düşük tirajlı yerel gazetelerin birinde görmüş olduğu tepetaklak bir arabanın fotoğrafını kullanır. Haber fotoğrafı kazayı kaydetmekle yetinirken, aynı kareyi kullanan Warhol ise insan trajedisine dair bir beyanda bulunur. Bu tekerrür Robert Frost'un "Uyumadan evvel gidecek çok yolum var" mısralarını çağrıştırıyor: Frost, şiirin sonunda bu sözleri ilk kez kullandığında, sözler ol-

duklarından fazlasını ifade etmezken hemen sonrasında gelen tekerrür, sözleri yaşam ve ölüme dair fizikötesi bir tasvire dönüştürür. (Bu gözlemi herkesten önce yapmış olan Vladimir Nabokov'a hakkını teslim etmek gerek.) Wall'un eserinde, benimsenip kullanılmış ve sembolik statüye yükseltilmiş kayıt niteliğinde öncül bir fotoğraf bulunmamasına rağmen bunun eksikliğini çekmeyiz. Walker Evans'ın maraba fotoğraflarını tekrar fotoğraflayan Sherrie Levine, Warhol'unkine daha yakın bir örnek teşkil eder. Levine'in tekrar fotoğrafları Evans'ın çalışmalarının teksiri, bire bir aynısı gibi görünebilir. Kişinin görüşünü bununla kısıtlayıp çalışmayı, ünlü fotoğrafları teksir etme geleneğinin alelade bir uzantısı olarak geçiştirmesi mümkün. Fakat teksirin, esas fotoğrafın nasıl göründüğünü kaydetmekten ibaret olduğunu unutmamak gerek. Levine'in çalışması teksir olsa da, bununla sınırlı değil: Eserde sanatın doğası, aidiyet ilişkileri ve özgünlük üzerine çok ciddi ve derin bir beyan mevcut. Levine'in çalışmasının nasıl yorumlanması gerektiği konusu bir kenara, benzediği şeyden –Evans'ın çiftçiliğin yıpratıcı koşullarına rağmen haysiyetlerini korumuş olan kadın ve erkekleri konu alan müşfik görsel tasvirlerinden– farklı ve fazlası olduğu tartışmasız bir gerçektir.

Wall'un sanatsal hedefleri açısından, *Harabe Oda*'da işaret ve sembol arasındaki muğlaklığı korumanın önemli olduğunu sanıyorum. Yine de tercih ettiği teşhir koşullarının bu muğlaklığa zarar verdiğini belirtmeden geçemeyeceğim. Wall, röntgen çekimleri gibi içten aydınlatmalı olan görsellerinde çerçeve olarak ışık kabinleri kullanır. *Harabe Oda*'yı izleyiciye ilk sunduğunda doğaçlama bir ışık kabini olarak galeri penceresini kullanmıştı. Sanat eserinin muhafazası olan pencere, böylelikle sanat eserinin bir parçası oluverir. Bir eleştirmene göre Wall, bu yolla *Harabe Oda*'da gösterilen kadın iç çamaşırı, takı ve biblolar gibi ürünler satan dükkânların vitrinlerine dair bir yorumda bulunmaktaydı. Bu okumaya göre, aktivist sanatın bir parçası olan bu çalışma, maddiyata dayalı kültürümüze dair bir beyandır. Sanatçı satılan eşyaları hedef alıp bir nevi veren eli kesmiştir. Bu iddiaların yorum sürecinde netleşip daha isabetli hale geleceğinden eminim. Fakat bunu başka bir zamana bırakıp mevcut konuya geri dönmek gerekiyor.

Durumu, eleştiriden ziyade üsluba odaklanıp, eseri sanatçının genel külliyatındaki konumu üzerinden ele almak daha sağlıklı

olacaktır. Zira sanatçının diğer eserleri de *Harabe Oda*'ya yöneltilebilecek çoğu soruyu yöneltebileceğimiz türden fotoğraflardır. Wall'un külliyatına göz gezdirildiğinde, sanatçının şiddetin sıradan hayattaki rolüne dair, eserlerinin geneline yayılan bütüncül bir beyanda bulunduğu hissedilebilir. Bir parantez açıp, sıradan hayatın Cibachrome baskı renkli fotoğraflar yüzünden görünürde daha da sıradanlaştığı yönündeki algıya değinelim. Bunların, "Sıradan Adam" ya da "Sıradan Kadın"ın köşedeki fotoğraf stüdyosunda bastırdığı türden, sanatsallıktan uzak fotoğraflar olduğu düşünülmekte. Günümüzde renkli fotoğraf, sıradan hayatın bir parçası olarak kabul ediliyor. Renkli fotoğraf kullanan sanatçıların eserlerini sanat olarak kabul ettirememelerine şaşmamalı. Fotoğrafın sanatsal olması için gerçekten de siyah beyaz mı olması gerekir? Wall'un eserlerine dönelim: Fotoğrafın birinde Uzakdoğulu bir genç görürüz. Yürüdüğü kaldırımı el ele tutuşan bir kız ve erkek çiftle paylaşan bu delikanlı bize doğru yaklaşmaktadır. Erkek beyaz, kızınsa ten rengi hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değil. *Mimic* isimli bu çalışmada, beyaz erkek, parmağıyla gözünü çekip Uzakdoğuluların yüz ifadelerinin taklidi mealinde bir hareketle Uzakdoğulu gence hakaret ediyor. Bu hareketin ırkçı mı yoksa cinsel içerikli bir aşağılama mı olduğu tartışılabilir, fakat her halükârda tahrik niteliğinde olduğu su götürmez bir gerçek. Uzakdoğulu genç, çekik gözlerinden birini kısıp beyaz çocuğa pis bir bakış atarken görüntülenmiş: Yaklaşan şiddetin gerginliğiyle kaldırıma fırtına öncesi sessizlik hâkim. Diğer bir fotoğrafta bir başka Uzakdoğulu, giysi fabrikasında –ya da merdiven altı bir tekstil atölyesinde– dikiş makinesinin başında oturan bir işçiye yumruğunu kaldırmış, bağırıyor. Mağdur işçi şaşkın, diğer işçilerse (hepsi Uzakdoğulu) endişeyle durumu izliyor. Wall, belki de endüstriyel üretim süreci içerisindeki şiddetle alakalı olarak esere *Outburst* adını vermiş. Velhasıl, bu çalışmayı genel külliyatla iç içe değerlendirdiğimizde, görsel olmanın kendilerine bahşettiği canlılığa rağmen tekil eserlerin kendi başlarına sahip olamayacakları bir kasıtlılık duygusu, hatta genele yayılan bir felsefi kişilik netlik kazanıyor. Külliyatı oluşturan her bir eser aynı genel fikrin tecessümü. Dahası, incelenen her yeni eserle hepsinin sahnelenmiş olduğu gerçeği gitgide berraklaşıyor. (Tıpkı Cindy Sherman'ın karelerinin sonuna gelindiğinde hepsinin sahnelendiğinin anlaşıl-

ması gibi.) Wall'un sanat eğitimi hakkında detaylı bir bilgim yok, o yüzden de sanatçının resim yapmayı öğrenip öğrenmediğinden emin değilim. Fotoğraflarına konu ettiği sahnelerin her biri usta bir gerçekçi tarafından yağlıboya ya da karakalemle resmedilebilir; fakat fotoğraf olma durumunun anlamı ne şekilde etkilediğini düşünürsek, o durumda muhtemelen eserlerin sanatsal gücünün kaybolacağını söyleyebiliriz.

Bu tartışmada dış hatlarını çizdiğim şekliyle sembolik ifade, bir iletişim aracıdır ve alıcı konumdakilerin bilme imkânı dahilinde olduğu varsayılan birtakım kodların, söylenmeyen kuralların önkabulünü gerektirir. Asya'nın ücra bir köşesinde yaşayan bir kadın, darıyı kasten fazla pişirdiyse bu eylem, yemeğin doğru pişirilmesini Allah vergisi hakları olarak gören kişilere karşı kızgınlık, hoşnutsuzluk ya da zillet ifadesi olabilir. Bu, kadının ait olduğu kültürün ya da kültürüne has kadın rolünün getirisi olan ve "yanık darı koduna" aşina olanların bilme imkânı dahilindeki bir ifade biçimidir. Anlamın kültürün hangi düzeylerine ne denli nüfuz ettiğinin göstergesi olan sembolik ifade, söylenemeyen şeyleri söyleme ya da söylenebilecek olanı daha etkili söyleme aracıdır. Hedef kitleye yönelik seçicilik, sanat eserlerini –bilhassa da yukarıdaki ifadelere en iyi örnekleri teşkil eden performatif eserleri– birbirinden en kesin biçimde ayıran faktör olabilir. Dahası, hedef kitlesi değişken ve homojen olan bir esere kıyasla seçkin, sınırlı bir kitleyi hedefleyen bir sanat eseri, estetik ve eleştirel olarak addettiğimiz standartlar açısından daha üstün olabilir. Yeni Gine'deki tahta oymalarıyla ilgilenen Dennis Dutton, kutsal ruhlara takdim etmek için oymalar yapan sanatçılarla Papua'da "sanat dünyasının" muadili olan turistlere satmak için oyma yapanları kıyaslar. Ruhlar, biz garip estetlere kıyasla neyin nasıl yapıldığı konusunda daha itimatlı hakemler olduklarından cinci-oymacının daha ustaca eserler vermesi kuvvetle muhtemeldir.

Fransız sanatçı Christian Boltanski, çocukluğuna ait eşyaları teneke bisküvi kutularında teşhir ettiği bir sergi açmıştı. Bu tenekeleri "Donald Judd'un yaptıklarına oldukça yakın, küp şeklindeki küçücük nesneler" olarak tarif eder. Judd'un metal formları günümüzde tasarım harikası moda eserler olarak kabul edilmelerine rağmen, görünüşte birbirlerine tıpatıp benzeyen, metal

levhalardan imal edilmiş bir Boltanski eseri ya da bisküvi tenekelerinden müteşekkil bir Judd eserini zihnimizde yan yana getirmemiz pek zor değil. Bildiğiniz üzere yüzeysel benzerliğe dayalı bu tür kıyaslamalardan çıkan sonuçlar gayet öğretici olabiliyor. Judd'unki orijinallik, yaratıcılık, sanatın toplumsal doğası gibi Minimalizm'in formülleştirdiği bilumum fikrin oldukça karmaşık bir ifadesi olabilir. Eserin karakteristik ve çarpıcı unsurları tekerrür, sıradanlık, sadelik vs. olacaktır. Judd eserinin fotoğrafıyla Boltanski eserininki arasında görsel açıdan ciddi bir fark olacağını zannetmiyorum. Öte yandan bu iki eserin ruhları söz konusu olduğunda bu tür, hatta herhangi bir benzerlikten bahsetmek bile abes kaçar. Boltanski, "Fransa'da bisküvi tenekeleri, insana çeşitli şeyler çağrıştırır, çocukluğunun parçalarıdır" der. "Hedefim form odaklı olduğu halde, izleyicinin duygusal yükünü fark edebileceği bir eser yaratmaktı. Her görene kendi geçmişinden bir şeyler anımsatıyor." Bisküvi tenekeleri gerçekten de, tarihin belli bir döneminde Fransa'da büyümüş olanlar için ziyadesiyle duygu yüklüdür. Bu duygu yükünü Proust *Contre Sainte-Beuve*'nin önsözünde tasvir ederek okuruna en canlı ve kusursuz haliyle sunar:

> Aklın, geçmiş adı altında geri getirdiği şey, geçmiş değildir. Gerçekte her bir saat kişinin yaşamından yitip gittiğinde, âdeta bazı halk hikâyelerinde görülen, kişinin ölümüyle ruhunun ondan alıp gittiği şeyler gibi, beraberinde maddi bir şeyler de götürür ve bunları gittiği yere hapseder. Ona bir yerlerde rastlayıp, içinde ne olduğunun farkına varıp, ismini zikredip onu özgür bırakana dek orada ebediyen mahpus kalacaktır.*

Boltanski, sanatsal projesi dahilinde nesneleri, izleyicinin geçmişini bilinç düzeyine çıkarmak, seyirciyi derin uykusundan uyandırmak için kullanır. Şipşak fotoğraflarının, bebe giysilerinin ve bisküvi kutularının ortak amacı budur. İzleyici, unutulmuş benliğinin bir parçasıyla yüzleşip duygularıyla baş edemez duruma geldiğinde ve tanıdık bir eşyada tecessüm eden geçmişin daimi gıyabı, yitik çocukluk ve ömrün faniliği izleyicinin bilincine topyekûn taarruz ettiğinde eser başarıya ulaşır. Proust hayret verici bir tasvirle aynı sonuca ulaşmıştı: çaya batırılan çörek. İşin çarpıcı yanı, Boltanski'nin retrospektif bir bakış açısıyla (retrospektif

* Fransızcadan İngilizceye Sylvia Townsend Warner tarafından çevrilmiştir. (y.h.n)

demek zorundayım, zira bahsedeceğim nesneler çocukluk dönemindeki herkes için sıradan şeylerdir) çocukluğunda önem atfettiği giysi, oyuncak ve bisküvi kutuları gibi şeylerin, tarihin belli bir anında Fransa'da çocuk olanlara –yani bir anlamda sanatçının çocukluğunu ortaklaşa tecrübe etmiş olan insanlara– benzer şeyleri benzer şekillerde ifade etmesi. Geri kalanımızsa ne olup bittiğinden bihaber. Boltanski'nin çalışması bir kültürü bütünüyle tarif eder; bu kültürü tecrübe eden kişilerle, benzer kanal ve frekanslar vasıtasıyla iletişime geçer: Keza sanatçı, çalışmalarının Amerika Birleşik Devletleri'nde ya da Kanada'da sergilendiğinde Avrupa'da uyandırdığından çok daha farklı tepkiler uyandırdığını söyler. İletişimsel sembolik ifadeler, ifadeler vasıtasıyla iletilen ya da tahvil edilen anlamları idrak edip duygu ve düşünceleri değişime uğrayan insan topluluğunu, bir diğer tabirle dahili alıcı-kavrayıcı kesimi belirler. Bu bakımdan sanatın evrenselliğine yönelik istenç, eserin ait olduğu kültürün evrenselliğine yönelik istençtir.*

Haklıysam, sembolik ifadenin müsebbibi olan benlik ve kültürün benliğin erişimine sunduğu sembolik ifadeleri kavraması beklenen hedef kesim, diyalektik bir belirlenim ilişkisi içerisinde olmalı. Benlik, o kesimin o kesimce içselleştirilmiş halidir. Boltanski'nin titizlikle yan yana asılmış çok sayıda çocuk elbisesinden müteşekkil, çıplak elektrik ampullerinin ışığı altında teşhir edilen *Purim* isimli bir çalışması var. İsminden içeriğinin Yahudilerle alakalı olduğu çıkarıldığı anda elbiselerin asıl sahiplerinin katledildiğine; eserin de toplama kamplarında can veren çocuklar için hazin bir abide niteliğinde olduğuna yönelik acı imaları bastırmak imkânsız hale geliyor. Elbiseler, pantolonlar, tulumlar, ufacık tişörtler gerçeğin kahrına gülercesine renkli. İsimsiz Çocuğa** yakışan ucuz, seri üretim kıyafetler bunlar. Bu çağrışımlar,

---

* Kantçı retoriğin alametifarikaları olan *will* ve *universality* terimleri Türkçeye sırasıyla "istenç" ve "evrensellik" olarak çevrildiğinde maalesef İngilizcelerinde sahip oldukları kısmi etkiyi bile yitiriyorlar. O yüzden, öz Türkçe felsefeye aşina olan okurlarımızdan af dileyip, Danto'nun yukarıdaki sözlerinin Kant'a atfen söylendiğini ayrıca belirtmemiz gerekiyor. (ç.n.)

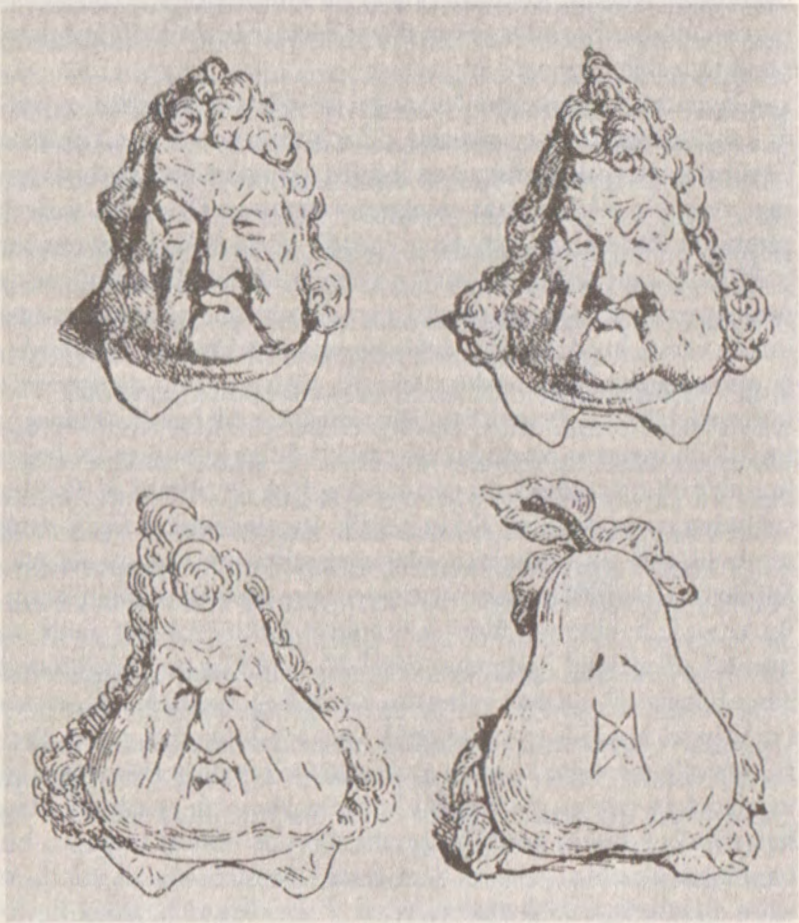
** Danto'nun *Anychild* tabirini, iki dünya savaşının kahrını en derinden çekmiş Rusya, Almanya, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde –ve tarihinde benzer acılar bulunan kendi ülkemizde– bilindik olan İsimsiz Asker kavramına atfen İsimsiz Çocuk olarak çevirmeyi uygun gördüm. Tabir, sıradan/herhangi bir çocuk anlamı içerse de ima edilenin bununla sınırlı olduğunu düşünmüyorum. Zira birkaç sayfa önce Danto buna benzer bir anlam ifade etmek için *Sıradan Adam/Kadın*a atfen –*Any-*

çağrışımları oluşturan unsurlardan bu anlamları çıkarabilen ve giysi istifi vasıtasıyla sembolik olarak tecessüm eden acı gerçekliğin eserin uyandırmayı hedeflediği hazin duygularla uyuştuğu bir kesime mahsustur. Bu kesimin dışında kalanlar için eser, ayrıyeten yorumlama gerektirebildiği gibi, hepten kastedilen tepkileri de uyandıramayabilir. Kendinizi kayıp bir kültürün kalıntı heykelleri arasında başıboş dolaşırken hayal ederseniz ne dediğimi daha rahat bir şekilde anlayabilirisiniz.

Chomsky, her çocuğun her doğal dili öğrenebileceğini ve kendi kendimizinkinden farklı bir dilin konuşulduğu bir kültürde büyümüş olsaydık Fransızca ve İngilizce yerine Çince ya da Arapçayı akıcı bir şekilde konuşacağımızı savunur. Onun bu sözleri, sembolik ifade alanı için de geçerlidir. Zira burada da benzer farklılıklar mevcuttur. Chomsky, çocuklukta anadilimizin işleyiş prensiplerini idrak etmek için zaruri kuralları oluşturmamıza imkân veren, kişiden kişiye değişmeyen ortak bir gramer çekirdeği olması gerektiğini söyler. Peki dil, kişiye bunun da ötesinde nüfuz edebilir mi? Demek istediğim, düşünce dili bakımından aynı topluluğa mensup olsak da, eğer farklı diller konuşsaydık farklı insanlar *olur* muyduk? Bu soruların gerçek cevabının verilebileceğinden emin değilim. Fakat benlik, içinde kendini ifade ettiği sembolik alan tarafından tanımlanıyorsa, kültürel konum değişikliğinin farklı benliklere sebebiyet vereceğini güvenle söyleyebilirim. Bu konuda haklıysam, farklı kültürlerin farklı edebiyat, sanat ve mimari gelenekleri ürettikleri gibi faklı benlikler de üretebileceği gerçeği fazlasıyla çarpıcı hale gelir. Kant, düşüncesinde saf, *an sich* (kendinde) benlikle tecrübi benlik arasında bir ayrım yapar. Tecrübi benlik, benliğin kendini ifade etme suretiyle iletişime geçtiği ve ifadeleri vasıtasıyla kendi kimliğini yarattığı sembolik alan kaleydoskopundan gördüğü şeydir. Ben de bölüm boyunca bu benlikten söz ettim. *An sich* benliği ise, "Başka bir sembolik ifade alanı olsaydı farklı biri olur muydum?" sorusunun beyhude cevabını arayan çilekeşlere bırakıyorum.

---

man/Woman'ı değil– *Everyman ve Everywoman*'ı kullanmış. Daha hazin bir bağlam içerisinde kullanılan *Anychild* ise daha çok Filistin'deki sokak direnişinin çocuk sembolü, Hanzala'yı andırıyor. (ç.n.)



Charles Philipon, *Louis Philippe as a Pear*

Mecaz ve Biliş

Aristoteles, *Poetika*'da hitabetten bahsederken; "Başkasından öğrenilmesi imkânsız bir deha göstergesi" olduğu için "mecaz konusunda ustalaşmak, açık ara en iyisidir" der. Deha, Romantizm döneminde sahip olduğu anlamların çoğunu kaybetmiş olmasına rağmen Aristoteles haklıysa, dille ilgili bildiklerimizi başkalarından edindiğimiz için mecaz yapmanın sıradan dilbilim becerisinin bir parçası olması da mümkün görünmüyor. Diğer yandan dilbilim becerisinin, cümleyi kurmak ve idrak etmek açısından simetrik bir düşünme kabiliyeti gerektirdiği yaygın olarak biliniyor. Haliyle, mecazda simetrik imalardan bahsedilemeyeceği için, yapılan mecazı anlamanın deha gerektirmediği sonucu çıkıyor. Durumu mizahla paralel olarak düşünmek mümkün, zira espri yapmak yetenek olarak kabul edilirken aynı durum genel olarak espriyi

anlamak açısından geçerli değil. Yine de Aristoteles, mecaz açısından eğitim kapısını tam olarak kapatmıyor. Zira *Retorik*'in üçüncü cildinde, mecaz yeteneğini geliştirip saflaştıran ya da eleştiriye tabi kılan birtakım ilkeler öne sürmüş. Bu açıdan mecazı, göz zevki/beğeni terbiyesiyle paralel olarak ele aldığı söylenebilir. Öğrenme süreci bana haiku şairleri arasında çıkan bir münakaşayı andırsa da iyi ve kötü ya da isabetli ve yersiz mecazlar arasındaki farkı belli bir süreç içerisinden geçip öğreniriz. Fakat bu, dilbilim becerisinden ziyade hitabet adabı ya da kullanılan mecazı alıcıda hedeflenen tepkiyi uyandırması için terbiye etmeyi öğrenmek gibi sadece genç hatip adaylarının ilgisini çeken şeylerle alakalı. Aristoteles unvanlar gibi mecazların da "tam oturması" gerektiğini söyler. Yaptığı kıyafet benzetmesi kasıtlıdır. Zira bir delikanlıya ait kırmızı pelerinin ihtiyar bir adama uymayacağına yönelik bir örnek de kullanır. Kostüm başlı başına bir mecaz –ya da buna olabildiğince yakın– olduğu için bu örneğin üzerinde biraz daha düşünmek öğretici olabilir.

Mecazla dilbilim becerisini birbirinden ayırmak istiyorsam, Aristotoles'in uzattığı yardım elini geri çeviremem. Zira tutarlı bir mecaz kuramı, kostümlerin belli durumlarda neden mecazi niteliklere sahip olduğunu açıklamalı ya da en azından sözel mecazların yanı sıra görsel mecazları da kapsamalıdır. Mecaz, kıyafet ve mimari gibi ikincil temsil biçimlerinin yanı sıra erişimimiz dahilindeki iki esas temsil biçiminin de (görseller ve kelimeler) ortak bir düzlemde işlemesine izin vermelidir. Sadece dili ekseninde kurulmuş bir mecaz kuramı fazlasıyla dar kapsamlı olur. Dahası, antik Yunandakiler gibi (kim bilir, kafayı mimesise takmış olan Yunanlıların tartışmalarında belki de görsel mecaza yer kalmamıştı) sadece sözel mecazlar üzerinden yürüttüğümüz dar kapsamlı bir tartışmada bile, yüzeysel gramerin açıklamakta yetersiz kaldığı "İnsanlar hayvandır" ifadesinin mecazi mi yoksa yalın anlamlı mı olduğuna karar vermek için görsel mecazlarla yapılan bir mukayeseye başvurulması gerekebilir. (Mecaz konusuna açıklık getirmeye yeltenen zayıf kuramlardan biri, yalın anlam için mecazın bayatlamış/unutulmuş halinden ibaret olduğunu savunur. Gelin görün ki, "İnsanlar hayvandır" ifadesi ziyadesiyle bayatlamış, hatta klişeleşmiş bir mecaz olmasına rağmen mecaz statüsünü korur. Diğer yandan "İnsanlar hayvandır" ifadesi niteleyici ya da

betimleyici bir şekilde kullanıldığında, hâlâ biyolojik bir gerçeğin beyanıdır.) Ek olarak, görsel ve sözel mecazların bilişsel veçhesini –şayet böyle bir veçheleri varsa– ele almalıyız. Zira Aristoteles'in mecaz tartışmasını *Organon*'da değil de *Retorik* ve *Poetika*'da kaleme alma tercihini izah etmesi gereken birtakım nedenler olmalı. Hazır bunlardan bahsederken, Aristoteles'in mecazla bilmece arasındaki bağlantıya ilişkin fikirlerine de bir açıklama getirilmeli. Zira Aristo, "Mecazla bilmece iç içe olduğundan iyi bir bilmece iyi bir mecazın gücüne güç katabilir" diyor. Hatip, mecazı dinleyicinin zihnini kendi hedefleri doğrultusunda etkilemek için kullanır (Derrida'nın bu konudaki düşüncelerini bir kenara bırakacak olursak, "mecaz"ın kendisi şu sebepten mecazi nitelikte olamaz: Mecaz, karşıdakinin zihnini arzu edilen yöne meyletmeyi gerektirir; yukarıda gösterdiğim üzere mecazcının yaptığı da tam olarak en düz ifadesiyle budur). Mecaz, güdümleme ya da manipülasyon yönüyle de zihin politikası alanına girer. Bu yüzden tartışmaya politik karikatürlerle giriş yapmak uygun olacaktır.

Konuya Charles Philipon'un Louis Philippe'i armut olarak çizdiği ve sahibi olduğu *La Caricature* dergisinde 1831'de basılan ünlü karikatürüyle başlayalım. "Louis Philippe armuttur" ifadesinin anlaşılır bir mecaz olduğunu sanmıyorum. "*Une poire*" ifadesi, o erken dönemde bile argoda "ahmak"a tekabül etmesine rağmen neden özellikle armut tabirinin tercih edildiğini kolaylıkla anlamak mümkün değil. Philipon'u bu tabiri kullanmaya iten; ahmaktan armuda, oradan da Louis Philippe'e götüren zihinsel süreçleri açıklayan bir hikâye, bir mitos gerek. ("Louis Philippe neden armut gibi?" bilmecesinin cevabını bulamadıysanız üzülmeyin; bu sizin acziyetinizin değil, Louis Phillipe'i belli bir şekilde göstermek isteyen kişinin belagat yetersizliğinin bir göstergesi: Krala armut demekle mecaz yapılmaz.) Philipon'un karikatürü dört safhadan oluşur: İlk safhada kral, karikatürden beklenen ufak tefek abartıları saymazsak, hemen hemen olduğu gibi çizilmiştir. Sonraki üç kısımda, sadece baştaki kafanın armutla paylaştığı çizgiler kalana dek insani fiziksel nitelikler kademe kademe yumuşatılıp "armutsal" olanlar giderek abartılır. Öyle ki son kertede kralı şöyle bir andırdığını düşündüğümüz surat ifadelerini, ancak resmin gelişme sürecini takip etmiş olduğumuz için fark edebiliriz. Louis'nin suratına işlenmiş armudu gören Philipon, bunu –Aristoteles'in

deyimiyle "birbirlerine benzemeyen şeylerdeki benzerliği sezebilen" çizerin dehasının başından beri gördüğü şeyi– görmeyi adım adım izleyicisine öğretmektedir. Bazı ahlak kuramcıları her birimizin hak ettiği yüzlere sahip olduğumuzu ve ahlaki çetelemizin simamıza işlendiğini savunur. Deyim yerindeyse ahlaki parmak izlerimizi yüzümüzle mecazen dışa vururuz. Louis'nin yüzüne işlenmiş armudu fark ettiğimizde, Philipon'un o ustalıklı esprisini anında anlarız. Armudun kendine has şekliyle Louis'yi kendi seviyesine indirdiğini belirtmek burada önem arz ediyor. Armudun tadı ya da rengi yerine bilhassa tepesi dar, dibi geniş şeklini kullanan çizer, koskoca bir gerdana ve küçücük bir beyne gönderme yaparak kralın hem obur hem de ahmak olduğunu ima eder. (Zihinsel açıdan yetersiz oldukları bariz olan insanların –diyelim ki toplumun Down sendromlu bireylerinin– kafa yapıları armudu çağrıştırsaydı, armudun argo kökenlerini ve birine armut demenin mizahi ya da aşağılayıcı çağrışımlarını rahatlıkla anlayabilirdik.) Armut şeklinde vücudu olan bir adamın orantısız derecede geniş bir göbeği ve buna kıyasla küçücük kalan bir kafası olurdu. Karikatür, bu beden orantısıyla Philipon'un Louis'nin suratından dâhiyane biçimde çekip çıkarttığı olumsuz fiziksel özelliklerin talihsiz bir birleşimidir.

Diğer yandan kralın giyim tercihleri yoluyla yaptığı mecaz, bizleri Philipon'un görsel mecazından çok ayrı yerlere götürür. Kralın giyim tarzı, bir aristokrattan çok sıradan zengin bir burjuvayı, "Mösyö İçimizden Biri"ni çağrıştırıyordu: evine bağlı zengin bir aile babası. Philipon iki cepheden aynı anda saldırıp kralı hem gülünç hem de ahlaksız olarak tasvir etmiş ve onu bedhah bir şamar oğlanına çevirmiştir. Dahası bu vesileyle, kralı ülkenin bütün üretim kapasitesini mideye indiren Gargantua olarak (ve şimdi yakından bakınca armut biçiminde) çizdiği için hapse düşen Daumier'in sanatsal yoldan intikamını almıştır. Philipon'un mecazı herkes tarafından anlaşılmış, her yerde kullanılmıştı: Daumier, kralı tekrar tekrar armut olarak çizecek, insanlar her seferinde kimi ima ettiğini anlayacaklardı. Konudan bihaber olanlar, siyasi bir karikatür dergisinin ortasında koca bir armut resminin ne işi olduğuna akıl sır erdiremeyecekti. Anlayanlar içinse mecaz, sıradan bir armut resminin aktarabileceğinden fazlasını ifade ediyordu. Bunun üzerinde biraz kafa yorduğumuzda "İnsanlar hayvandır"

ifadesinin neden mecazken mecaz, değilken de biyolojik bir gerçek beyanı olduğu sorusunun içyüzünü anlayabiliriz. Öte yandan kazandığı başarı ve popülerliği, mecazın köklerinden kopup Temmuz Monarşisi'nin* sembolü, hatta resmi amblemi haline gelmesinin ardındaki sebeplerden biri olarak görmek de mümkün. Mecazın tarihinden bihaber olduklarından armudu düşmana kaptıran Fransızlarla, elmanın neden New York'u simgelediğini ya da "New York elmadır" ifadesinin mecaz olup olmadığını ve bunun nedenlerini bilmeyen insanımız arasında bir kıyaslama yapılabilir.

Yapı konusuna geçmeden evvel iki örneği daha tartışmak istiyorum. Sert bakışlı, Amerika'nın şöhretli fotoğrafçısı Alice Boughton tarafından çekilmiş muzip bir fotoğrafla başlayalım. Boughton'ın kendini Kraliçe Victoria olarak temsil ettiği fotoğrafından bahsediyorum. Fotoğrafın öznesinin, Kraliçe Victoria'yı "oynayan" ya da temsil eden Alice Boughton değil, Kraliçe Victoria *olarak* Alice Boughton olduğunu önemle vurgulamam gerek. Aksi durumda Boughton ancak kraliçenin geç dönem, resmi portrelerinde görmeye aşina olduğumuz, kurdele ve dantelleri kuşanmış bir fotomodel olurdu. Fakat durum bundan ibaret değil. Zira yapım sürecinde model *kullanılması*, çoğu durumda resmi *modelin* resmi haline getirmiyor. Ressamı The Muse of History'yi (Tarihin İlham Perisi) resmederken gösteren meşhur otoportresinde, arkası bizlere dönük olan Vermeer'i, İlham Perisi'ni ve önünde oturan, dekor olarak elinde bir klakson tutan, defne yaprakları kuşanmış kadın modeli *aynı anda* görürüz. Fakat resimdeki Vermeer modeli değil, modelin yerine geçtiği Tarihin İlham Perisi'ini resmetmektedir: Model kız –artık her kimse– İlham Perisi'ne tıpatıp benzese de resmin öznesinin kim olduğu tartışmaya açık bir konu değil. Bu iki resme –Tarihin İlham Perisi ve yapım sürecinden bir enstantane gösteren meta resim– tam olarak benzeyen bir üçüncüsünü; "Kraliçe Victoria olarak Alice Boughton" fotoğrafına yapısal bakımdan eşdeğer olan model kızın Tarihin İlham Perisi *olarak* resmedildiği bir resmi de düşünebiliriz. Kısacası, karşımızda birbirilerine tam olarak benzeseler de yapısal açıdan oldukça farklı üç ayrı resim var. Farklılıklar modellerin,

* Fransa'da 1830'daki devrim sonucu X. Charles'ın devrilerek Louis Philippe'in tahta çıkmasıyla başlayan ve 1848 Devrimleri'ne kadar devam eden dönemdir. (y.h.n.)

modeli oldukları şeylerin yerine geçtiklerinden, dolayısıyla da kendi içlerinde birer temsil vasıtası olduklarından kaynaklanıyor. Bir arkadaşının gelip sayısız ünlü simanın fotoğrafını çekmiş olmasına rağmen Kraliçe Victoria ile çalışma fırsatı bulamamış olan Alice Boughton'a "Neden kraliçe gibi giyinip kraliçe taklidi yapmıyorsun ki?" diye sorduğunu farz edelim. Durum bundan ibaret olsaydı karşımızdaki tablo çok ayrı olur, Kraliçe Victoria resmin öznesi, sanatçı da fotomodel haline gelirdi. Fakat resmin öznesi Kraliçe Victoria *olarak* giyinmiş Alice Boughton; resim de Kraliçe Victoria resmi değil, Alice Boughton otoportresidir. En önemlisi de görsel bir mecazdır. Kraliçe olarak Alice, insanın aklına Lewis Carroll'ın meşhur hikâyesini getiriyor. Kraliçe Victoria temsilinin altında görünen Alice'tir. Durumdan, kendini bu yolla tasvir etmeyi seçen Alice Boughton'ın kendi hakkında neler düşündüğüne dair sanatçının sıradan bir otoportresi ya da Kraliçe Victoria için fotomodellik yaptığı bir kraliçe fotoğrafı sayesinde anlaşılması imkânsız olan bir dolu şey öğrenebileceğimizi düşünüyorum. Rembrandt'ın kendini Kral Saul *olarak* resmettiği gerçeğinin imalarını bir düşünün: Kral'a bürünerek kendi hayatının mecazını yapan ressamın ifade ettikleri, trajik bir beyanat oluveriyor: Altın işli kaftanlar kuşanıp, paha biçilmez tahtlarından tebaalarına hükmeden krallar bile nihayetinde yaşlanır ve ölür. Rembrandt'ın yaptığı bir Kral Saul portresi için kendini model olarak kullanmasından yukarıda ifade ettiklerimizi öğrenebilir miydik? Olsa olsa sanatçının, kralın birini resmettiğini öğreniriz. Fakat bu bilginin, Rembrandt'ın Saul *olarak* otoportresinden çıkardığımız derin, neredeyse felsefi nitelikli derslerle kıyaslanabileceğini bile düşünmüyorum.

Son örneğimse armut olarak Louis Philippe'e, Kraliçe Victoria olarak Alice Boughton'dan daha yakın. Zurbarán'ın katledilmek üzere olan bir kuzuyu resmettiği ufak tefek bir çalışmasını ele alalım. Resmin, telef olmuş yavru bir küçükbaş hayvan resmi yerine mecazi bir İsa tasviri olduğunu gösteren kesin, görsel bir kanıt bulunmasa da bunun bir İsa resmi olduğunu biliyoruz. Dahası, eserin Albert Pinkham Ryder'ın ölü kuş resmi gibi, ölü kuş mecazının ima ettiklerinin yerine, sıradan ölü bir kuşun ifadesi olan bir resim olmadığının da bilincindeyiz. Zurbarán'ın resminde kanıt niteliğinde olmasa da mecazi birtakım unsurlar

mevcut: Mesela resmin arka planına Matthew 27 suresindeki "yeryüzüne yayılmış zulmet" satırlarını mecazen ifade etmesi ve muhtemel Caravaggiovari bir karanlığın hâkim olması. Genel anlamda etkileyici bir resim. Daha da önemlisi bu etkileyicilik, katledilmek üzere olan bir kuzu tasavvur ettiğimizde tecrübe ettiğimiz cinsten bir etkileyicilik değil. O dönemin İspanyol natürmortlarında sıradan şeylere yüklenmiş mistisizmi fark etmemek güç: Âdeta her şey mecaziymiş ve sanatçı, sıradan kabak ve cam şişelerin, görsel gerçekliklerinin ötesinde, taşıdıkları gizli mesajı okumaya vâkıf olanlara bir şeyler anlatıyormuş gibi. Mecazın anlamı zamanla ortadan kaybolabilir ya da unutulabilir ve ortaya çıkarılması için ciddi bilimsel araştırmalar gerekir. O yüzden Louis Philippe'in gerçekten bir armut, Alice Boughton'unsa Kraliçe Victoria olduğuna yürekten inanmış bir kitle varsa, geçmişte Zurbarán'ın kuzusunda İsa'yı gördüğü gibi, ne bileyim, su testisinde kurtarıcının suretini de görmüş bir kitle olması gerektiğini tahmin ediyorum. Her neyse, bu anlam düzeni, zaten parçası olmadığımız ve olamayacağımız bir kesimi ilgilendiriyor. Gönderme yaptıkları Louis Philippe ve Alice Boughton gibi figürlerin aktüelliklerini yitirmesiyle, mecazları canlı görüntüler içine hapsedip muhafaza ettikleri bu zamanı geçmiş duygu ve inançlara sahip olma fırsatımız kaybolur. Diğer yandan Rembrandt ve İsa mecazları hepimizi etkilemeye devam ediyor. Bu da söz konusu olan eserlerdeki mecazların yaşam kanıtıdır. Mecazın ölüm kalım durumu, mecazın öznesinin alıcının tahayyülünde ölü ya da diri olmasına doğrudan bağlıdır. Zurbarán ve Rembrandt'dan verdiğim örneklere atfen "etkileyici" tabirini, eserler gerçekten de insanın zihnini etkilediği için kullanıyorum. Zira başarılı mecazların tam olarak da bunu yapması gerekir. Mecaza boşu boşuna *değişmece* demiyoruz. Mecaz, hitabet kapsamı altında incelenir; hitabeti en başında mümkün kılan şeyse zihnin değişmeye, yön değiştirmeye, etkilenmeye meyilli yapısıdır. Mecaz bir bakıma *katarsisin* sanatsal, trajik bir deneyim sonucu yol açması beklenen tepkilere neden olur: Temsilin zihni etkileme ya da güdüleme imkânı mecazın varoluş kaidesidir. Bu daimi manipülasyon "tehdidi", Platon'un hatiplerin elinde –daha doğrusu dilinde– mecazı neden tehlikeli bir zihin tuzağı olarak gördüğünü de izah eder. Mecazın psikolojik gücünü göz ardı edip onu lafın gelişi bir ifadeden ibaret olarak

görme yanılgısına düşersek hem mecaz hem de kendi açımızdan çok şey kaybetmiş oluruz. (Benzer biçimde görsel mecazı abartılı bir benzetme olarak görmek de aynı derecede vahim bir hata olur.)

Temsillerin "etkileyiciliğini" fazla irdelemeden, genel geçer bir formülmüşçesine çantada keklik olarak görmek dikkatsizliktir. Zamanında hiçbir İngiliz, Kraliçe Victoria'nın resimlerinden etkilenmediğini söyleyemezdi. Fakat bunun asıl ve tek sebebi aynı İngilizlerin aslında Kraliçe Victoria'nın şahsından etkilenmeleriydi. Parantez açıp Kraliçe Victoria'nın muhtemelen konuya pek de uygun olmayan bir örnek olduğunu kabul etmek isterim. Zira kraliçe halihazırda Güneş Batmayan İmparatorluk'un yaşayan bir mecazı; imparatorluğun tüm değerlerinin tecessümüydü: İstikrarın, maneviyat ve ahlakın, vatanın kutsallığının ta kendisiydi. Yine de fotoğraf ya da portre formundaki temsil, geçirgendir; alıcısını doğruca temsilin konusuna, içeriğine yönlendirir. Kraliçe Victoria olarak Alice Boughton'ı görenleri etkileyen Alice olmasına karşın, kraliçenin kendi resmini görenler yukarıda bahsettiğim geçirgenlik yüzünden Victoria'dan da etkilenir. Kısacası bu durumda da temsil, etkileyiciliğini temsile atfettiğimiz niteliklerden ziyade içeriği ya da konusundan devralır. Yine de kişi, Kraliçe Victoria olarak Alice'ten, sadece sanatçı kendini kraliçe olarak temsil ettiği ya da Alice'in mizah duygusu kişiye hitap ettiği için değil; Alice, kişinin Victoria'yı düşünmesine sebep olduğu için etkilenebilir. Bu durumda fotoğraf, temsilin temsilidir. Bu da bana göre mecazın en ilginç mantıksal veçhesinin, "kaplamsallığın" temelini oluşturur.

Kaplamlılık ve kaplamsızlık, aslen sanatsal olan fakat mantık söylemi içerisinde benimsenmiş tabirlerdir. Dolayısıyla bu tabirlerin ifade ettikleri kavramların etrafından dolaşmanın herhangi bir yolu yok. Müsaadenizle, mantık felsefecilerinin jargonuna aşina olmayanlar için bu tabirlerin çabucak üstünden geçmek isterim. Bir şeyin kaplamı ya o şeyin kendisi ya da atıfta bulunduğu şeyler bütünüdür: Güller bütünü "gül"ün kaplamı; kuşlar bütünü "kuş"un kaplamı; Louis Phillipe de "Louis Phillipe"in kaplamıdır. Eşanlamlı sözcüklerin kaplamlarının aynı olduğu ve adına ne derseniz deyin bir şeyin niteliklerinin değişmeyeceği sanırım hepimizin malumu: Güle başka bir isim verdiğinizde kokusu değişmez. X teriminin gül ile eşanlamlı olduğunu farz edelim. Demek

istediğim, o bitkiye ister X isterseniz de gül deyin, kokusu aynıdır. Tabirin yerine eşanlamlısı kullanıldığında eşyanın *doğruluk değeri* değişmiyorsa, cümle kaplamsaldır. Diğer yandan eşanlamlılardan hangisini kullandığımız doğruluk değerine etki ediyorsa, cümle kaplamsız olacaktır. Mantık felsefecilerinin tercih ettiği örneklerden de görülebileceği üzere psikolojik ifadelerden müteşekkil cümleler çoğunlukla kaplamsızdır. Austin şehri Teksas eyaletinin başkentidir: İki terim de (Teksas'ın başkenti ve Austin) aynı şeye gönderme yapar. O zaman gelin, kişinin Teksas eyaletinin başkentinin Dallas olduğuna inandığını farz edelim. Bundan kişinin Austin'in aslında Dallas olduğuna inandığı çıkarılabilir mi? Sanmıyorum. Bundan hareketle kişinin şahsi kanaatini ya da inancını ifade eden bir cümle söz konusu olduğunda, Austin'in "Teksas'ın başkenti" yerine geçemeyeceğini söylemek mümkün. Aksi takdirde doğruluk değeri etkileniyor. Sonuç olarak kanaat ya da inanç cümlesi adını verdiğimiz cümlelerin kaplamsız olduğu söylenebilir.

Kaplamsız cümleleri neden kurduğumuz, tartışmalı ve bir o kadar da sorunsal bir durum. Fakat benim tartışmak istediğim bu değil. Kaplamsızlığın sebebi, kaplamsız cümlelerin genelde göründüklerinden farklı olmasıdır. "Smith, Teksas'ın başkentinin Dallas olduğuna inanıyor" cümlesi Dallas'la, hatta Teksas'ın başkentinin neresi olduğuyla alakalı değildir. Bundan ziyade Smith'in o eyaletin politik coğrafyasını kendi zihninde *yeniden temsil etme biçimiyle* ilgilidir. Kaplamsız bir cümle, içeriğinin kendisiyle değil, onun temsiliyle ilgili olduğu için kaplamsızdır. Mecazlar da bu yüzden kaplamsızdır. Zira gerek görsel gerekse sözel olsun, mecaz temsile atıfta bulunur.

Güneş Kral'ın yani XIV Louis'nin bir portresi ile Güneş Kral olarak XIV. Louis'nin bir portresi arasındaki farkı ele alalım. Louis ve Güneş Kral aynı kişiye atıfta bulunduğundan, Louis'nin portresi aynı zamanda Güneş Kral'ın portresi olmak zorundadır. Yine de, Hyacinthe Rigaud'nun en kusursuz Louis tasvirinden bile Louis'nin Güneş Kralı olduğu değil ancak XIII. Bourbon hükümdarı olduğu anlaşılabilir. Öte yandan Louis'yi Güneş *olarak* resmeden mecazi bir portre, görsel bağlantıları kurmamıza imkân verebilir. Bildiğim kadarıyla böyle bir portre olmasa da Louis'yi güneş olarak tasavvur etmek pek zor değil: Etrafa ışık saçan, nu-

rani bir Louis olur; şayet alegorik bir çalışmaysa gezegen ve yıldızlara hâkim bir konumda yer alırdı. Bakire Meryem, Göklerin Sultanı olarak temsil edildiği durumlarda ayın üzerinde yürürken resmedilir. Demek istediğim, bu tarz mecazi portreler temsil *içerirler*: XIV. Louis'nin –ve aynı şekilde Güneş Kral'ın– portresi kralın bir temsili olmasına karşın bünyesinde herhangi bir temsil *içermez*. Kralın Güneş Kral *olarak* temsil edildiği bir portre, temsil içerir: Zira kral kendi gibi değil, muhtemelen güneş gibi resmedilmiştir. XIV. Louis'yi mecazi bir niteliğe indirgeyen, kralın mecazi bir portresi; yüzeysel bakımdan ise güneşin resmi gibi görünebilir. Bilmukabele, Daumier'in Louise Philippe'i armut olarak çizdiği karikatür, armut resmi gibi görünür; bunun Louis Philippe olduğunu anlamaksa durumun arka planının farkında olanlara mahsustur. Yukarıda bahsettiğim türden mecazi bir portre, kralın güneş resmi vasıtasıyla temsil edildiği zımni bir resmi olurdu. Diğer yandan güneşin yalın bir resminde çekirdeğinin yoğunluğu suyun yoğunluğunun yüz katını, sıcaklığıysa 15 milyon kelvini bulan ışık saçan devasa bir gaz kümesi; XIV. Louis'nin yalın bir resmindeyse İspanya Prensesi Marie Theresa'nın kocası bulunur. Mecazi resim güneşe, dolayısıyla devasa bir gaz kümesine benzese de aslında İspanya prensesiyle evli olan bir adamın resmidir. Velhasıl bu güneşin resmi değil, kralın yerine geçen –ya da kralı simgeleyen– bir güneş resmidir. Bu ister görsel ister sözel olsun, mecaza mahsus olan özel bir niteliktir: Romeo'nun güneş dediği Juliet mecazen güneş olmasına rağmen, mecazen devasa bir gaz kümesi değildir. Aşk söz konusu olduğunda işin piri olan ve sevdiğine mecazen güneş adını veren Romeo'nun bizden talep ettiği şey, Juliet'i güneş temsili dahilinde görmemizdir. Mecaz, mecazı yapan bireyle tercih ettiği temsil arasındaki ilişkiye dayanır. Mecazın kaplamsızlığı ise güneş temsili ile ifade edilenin devasa bir gaz kümesi temsiliyle ifade edilenle bir olmamasından kaynaklanır. "Güneş" ifadesiyle "devasa gaz kümesi" ifadesinin birbirinden farklı olmasının ardındaki sebepler aynı değildir. Aynı sebepten Romeo'nun Juliet'e atfen kullandığı kelime "devasa gaz kümesi" değil, "güneş"tir. Kraliçenin kendisinin fotoğrafı olmadığı için, Alice Boughton'ın kendini Kraliçe Victoria olarak temsil ettiği o fotoğraf, Prens Konsort Albert'in karısının da fotoğrafı olamaz. Nitekim o fotoğrafta Alice kendini Prens Albert'in karısı olarak

temsil etmiyor. Aksi takdirde fotoğraf, Alice'in Kraliçe Victoria temsiliyle ifade etmek istediği temsilden farklı bir temsil olurdu.

The Transfiguration of the Commonplace'in mecazları konu ettiğim bölümünde mecazların, içlemsel cümlelerle aynı mantıksal yapıyı paylaştığına ve içlemsel cümlelerin esas özelliğinin doğruluk şartları dahilinde temsile –ve çoğu zaman da temsilin tasvirine– yer verebilmeleri olduğuna yönelik fikirlerimi ortaya koydum. "S'nin kanaati P yönündedir" ya da "S'nin inandığı şey P'dir" dediğimizde bunu içlemsel hale getiren, ifadenin P'nin ifade ettiklerinden ziyade P'nin kendisine yönelik olması ve (önermesel) bir temsil olarak P'nin özgül bir temsilin sahip olması gereken niteliklere sahip olmasıdır. Bu analize uygun en bilindik örnek "S, P der" ifadesidir. Bu örnek S'nin P dediğinde S'nin ağzından çıkan cümlenin bir örnekçesini gösterir ve S kişisini P cümlesini söyleyen kişi olarak belirler. Fakat P, söylenen şeyin mukabili değil, –mantık felsefecisi Rudolf Carnap'ın ustalıkla tespit ettiği üzere– *kısaltmasıdır*. İsim, kişinin ismini kısaltmaz; burada kullandığımız şekliyle P ise zikredilen cümlenin *ismi* değil kısaltmasıdır.

Şu ifadeyi değerlendirelim:

> *Oedipus*: Katile bedduamdır...
> Hayatını sefalet içinde harcasın.

Katilin Oedipus olduğunu bildiğimiz için, isminin yerine eşgöndergeli "Laius'un katili" ifadesini kullanabiliriz. Fakat yukarıda Oedipus'un *zikrettiği* bir cümleyi gösterdiğimizden "katil" yerine "Oedipus" ifadesini kullanamayız. Zira bildiği kadarıyla Oedipus "katil" ifadesini kendine değil katil olduğuna inandığı kişiye atfen kullanıyor. Tabii ki katil olduğunu başından itibaren bilseydi muhtemelen kendine beddua etmezdi. Fakat bu ayrı bir konu. Oedipus'un söylediği "şudur" ifadesindeki "şudur"u belirtici olarak aldığımızda, Oedipus'un sözlerinden yapılan alıntı, onun söylediklerini doğrudan işaret eder, onu gösterir. "Oedipus" yerine "katil" ifadesini kullanırsak farklı bir cümle kurmuş oluruz. Bundan, alıntının –belirlenmiş– bir konuşmacı ve –gösterilen– bir cümle üzerine kurulu olduğu çıkar.

Bu anlattıklarımı inanca uyarlamak mümkün. Zira inanç da bireyle cümle arasındaki ilişki üzerinden nitelendirilebilir. Zikre-

dilen cümleyi yazıyla gösterebildiğimiz gibi, düşünce cümlesini de yazı yahut sözle gösterebiliriz. Bu yüzden Laius'un katili, Laius'un katilini lanetlediğine inanmasına rağmen Oedipus'u ya da kendini lanetlediğine inandığını söyleyemeyiz. Bunun nedeni biraz evvel belirttiğimiz üzere, bu cümlelerin bizim doğru bir biçimde gösterdiğimiz cümlelerden farklı olmasıdır. İnanç cümlesinin kaplamsızlığı şundan kaynaklanır: Bizleri, eşgönderimsel ve eşanlamlı ifadelerin değiştirilmesiyle elde edilebilecek olan çeşitli cümlelerden ziyade inanç (ve önermesel tavır) belirtmek istediğimizde kullandığımız özgül cümlelere yönlendirirler. Doğrudan alıntıda olduğu gibi doğruluk şartları arasında, gösterilen cümleye has özellikler bulundururlar. Başka eserlerimde, bahsettiğimiz cümlelerin bu semantik özelliklerinden yola çıkarak kişiye inanç atfettiğimizde önermesel durumda olduğunu teyit ettiğimizi ve neye inandığını söyleyerek inancının örnekçelerini gösterebileceğimizi savundum: İnanan şahsın zihin içeriği *gösterilebilir*.

Şimdilik, mecazın yukarıda bahsetmiş olduğumuz "şudur" cinsinden zımni bir belirtici içerdiğini farz edelim. O halde, armudu gösteren Philipon son kertede "Louis Phillipe şudur" derken; görsel yerine kelime kullanmasına rağmen sözleri genelde belirttikleri şeyi gösteren Romeo ise güneşi gösterip "Juliet *budur*" demiş olur. Bu anlamda mecazlar belirttikleri kişiler açısından indirgeyicidir; kişileri mecazların belirginleştirdikleri niteliklerine –mesela Louis Philippe'i koca bir kafaya– indirgerler. Aslında mecaz, kişiyi sadece resim tarafından belirginleştirilen niteliklerden müteşekkil ya da temelde veya esasen o niteliklerden ibaretmişçesine görmemizi öğütler. Kişiye sınırlı bir kimlik verir. O yüzden de mecazlar, konu ettiği şeyleri eşkaplamsal ya da eşanlamlı bir temsilde değil de özgül temsilde ifade edildiği gibi bize gösteren hatipler için biçilmiş kaftandır. Hatibin, yükselişteki genç bir politikacının kendisi için sabah yıldızı olduğunu söylediğini farz edelim. "On May Morning" isimli şiirinde Milton şunları kaleme alır: "Parlayan sabah yıldızı, günün müjdecisi." Yeni Ahit'te, Kutsal St. John'a indirilen vahiy bölümündeyse şunlar geçer: "David'in kökü ve dölüyüm, parlayan sabah yıldızıyım." Akşam yıldızı, bir o kadar parlak olmasına rağmen –zira iki ifade de aynı şeye, Venüs gezegenine atıfta bulunur– sabah yıldızının yerine geçmesi mümkün değil. Bunun sebebi metinlerin bu gerçeğin aksini ifade etme-

şi değil, yazarın söylemek istediği şeyin faklı olmasıdır. "Crossing the Bar" isimli şiirinde Tennyson şu ifadeleri kullanır: "Günbatımı ve akşam yıldızı / Ve benim için apaçık bir çağrı." Bu satırlarda akşam yıldızını sabah yıldızıyla değiştirmek tümüyle yersiz olur. Sabah yıldızı semavi açıdan iyiye alamettir, şafağın doğuşunu müjdeler. Bu yüzden (affedersiniz) "George Bush sabah yıldızıdır" ifadesini "Bush akşam yıldızıdır" ifadesine tekabül ettirmek akıl kârı olmaz. Shakespeare'in "o parlak yıldız" dediği yıldız, emin olun, akşam değil sabah yıldızıdır. Kısacası mecaz, şairin ya da hatibin kastettiği biçimiyle mecaza konu edilen şahsın görüntüsünü izleyici kitlenin aklına sabitler.

İngilizcede "olarak" zarfı, "gibi" edatının etkisine de sahip olduğundan benzerlik veya yakınlık ifade etmek için de kullanılabilir. Benzetme, benzerliği vurgulamakla kalır; zımni belirteçler içeren mecaz ise eşyanın esasına dair bir teşhiste bulunur. Bundan hareketle mecazla benzetmenin en azından tesir bakımından birbirlerinden ayrı seviyelerde bulunduklarını söyleyebiliriz. Louis Philippe'in vücut yapısı armuda benzese de, bu benzerlik, kralın esasına nüfuz etmez. Dahası, yüzeysel benzerlik üzerine kurulu bir ifade, sıkı bir egzersizle kilo verip atletik bir vücut yapısına kavuştuğunda, kralın kişiliğinin etkilenmeyeceğini de ima eder. Öte yandan Louis bir armutsa, hiçbir perhiz onun esasını değiştirmeye yetmez. Mecaz, esasi ve gayri esasi (rastlantısal) nitelikler arasında ayrım yapar. Mecaz, kişinin kalıbına değil, kalbine işler. Louis de muhtemelen bu yüzden eza çeker; o da haklı olarak armuttan ibaret olmadığını düşünür. Alice Boughton kendini Kraliçe Victoria olarak temsil ederken, bize esasen ne olduğunu söyler. Kuzu olarak İsa, yalnızca günahtan münezzeh değildir; masumiyetin de ta kendisi, tecessümüdür. Güneş Kral ise mutlak parlaklığın ve asaletin ete kemiğe bürünmüş halidir. Biliş, esasi nitelikler ve indirgemeler vasıtasıyla işlediğinden, bana göre bu durum ("olarak" zarfı vasıtasıyla yapılan) mecazi temsilin bilişsel veçhesi sayılabilir. Mecaz, sanatı nitelendirdiği ölçüde sanatın bilişsel veçhesini de izah edebilir. Fakat şimdi bir de bu izahatı ele alırsam mevcut tartışmamızın sınırlarını ziyadesiyle aşmış olurum. Bunun yerine mecazın, hatiplere mahsus bir zihin etkileme aracı oluğunu önemle vurgulayarak, bu denli esasa dayalı önermelerin nasıl iletildiğine dair birkaç şey söyleyeyim. Buna ek olarak, mecazın

ancak belirtilen şahıs gerçekten de *oysa* –mecaz, şahsın esasını gösteriyorsa– bilişsel olabileceğini ve kadim zamanlarda hatiplerin âlâyı yüce, kötüyü de beter etmekle –daha doğrusu göstermekle– meşhur olduklarını belirtmek gerek.

Hatibin en etkin silahı retorik sorudur. Bu sorunun cevabının o denli bariz olduğu düşünülür ki, izleyici âdeta mekanik bir refleksle soruya cevap verir. Hatip soruyu sorar, seyirciyse cevabı hep bir ağızdan haykırmamak için kendini zor tutar. Durumun psikolojisini şu şekilde açıklayabiliriz: Soruyu kendisi cevaplayan, dolayısıyla hitabet sürecine bir nevi katılımda bulunan seyirci bu faaliyete, aksi bir durumda ya da hatibin cevabı doğrudan verdiği takdirde bağlanamayacağı kadar bağlanır. Retorik soru, öncülün mütearife ya da klişe olması bakımından örtük tasıma benzer. En önemli kısmı ise, kasten boş bırakma zorunluluğunun mantıksal olması beklenen bir hitabet aygıtı açısından garip olduğunu kabul etmek gerek. Fakat örtük tasımın, eksik öncülü tamamlama ve verilen öncülle netice arasında bağlantı kurma görevini seyirciye bırakan bir hitabet aygıtı olduğu bana göre gayet açık: Seyirciyi zihnen etkileyip eksik parçaları tamamlamaya teşvik eder ve hitabetin sürekliliğine inandırır. Mecazın şu şekilde işlemesi gerektiğini düşünüyorum: Hatip konu ettiği şeyin, seyirciye inandırmak istediği şey *olduğunu* gösterir. Bu yüzden de kurduğu bağlantının örtük tasımın gizli öncülü ya da retorik sorunun söylenmeyen cevabı kadar bariz olması gerekir. Fakat bu durum, temsil olarak kullanabileceği tercihlere yönelik birtakım kısıtlamalar da getirir. İlk olarak, bilindik olmalıdır. Bu da mecazın göndermeyi anlayabilecek bir kesime hitap ettiği anlamına gelir. Kabul etmek gerek, "x kısaltılmış tasımdır" ifadesini mecazen kullanıyorsam, hitap ettiğim topluluk bilgili, seviyeli ve dar kapsamlı olacaktır. Diğer yandan "x bir melektir" gibi sıradan bir mecaz bile, Avrupai anlamda meleklerden bihaber olan Çin kültüne mensup bireyleri es geçebilir. Armutlar, güneş ve kuzular oldukça geniş bir topluluğa hitap eder: Kraliçe Victoria ise buna kıyasla çok daha küçük çaplı, fakat Kraliçe'nin simasına mektup pullarından aşina olan bir kesimi ilgilendirir. Bildiğiniz üzere mektup pullarına basılmak armut ve kuzuların sahip olduğu imtiyazlar arasında sayılmaz.

Benzerliğin, sadece göndermenin değil göndermenin sahip olduğu niteliklerin de denkleme dahil olduğu gibi açıkça ifade

edilmesi güç olan bir diğer boyutu da bulunur. Bu boyut, şekerleme söz konusu olduğunda muhtemelen tadı; armut söz konusuyken de şeklidir. Bu noktada yeni bir kuram prototipine ihtiyaç var: Mecaz, bilginin muhafaza edilme şekline hitap etmelidir. Bununla insanların uyarıcılar karşısında akıllarına ilk gelen çağrışımları kastediyorum. Eleanor Rosch ve meslektaşlarının çalışmalarının, kavramların proto-yapılarını teşhis etme ve dolayısıyla aynı prototipe ilişkin olarak terim (dil)bilgimizin hızı, bu terimlerin edinilme biçimi gibi birtakım şeyleri tahmin etme açısından gayet faydalı olduğunu düşünüyorum. Bu çalışmalara göre, akıllarına gelen ilk hayvanın ismini söylemeleri istenen deneklerin kedi ya da köpek demeleri ya da yazmaları istendiğinde "kanguru" ya da "antilop" değil de "kedi" ya da "köpek" yazmaları daha muhtemeldir. Köpeklerle ilgili akıllarına gelen ilk nitelik sorulduğundaysa, cevap olarak köpeklerin ter bezleri olmadığını değil, havlamalarını gösterirler. Aynı şekilde süt dendiğinde akıllarına sütün kalsiyum deposu olduğu değil, beyaz rengi gelmektedir. Bir çocuğun ilk öğrendiği sözler had safhada soyut kavramlar olmayacaktır: "Hayvan" (zira köpeğe kıyasla biraz daha üst seviyede olan bir kavram) demeden önce "köpek", "İran cinsi" demeden önce de "kedi" demeyi öğrenir. Ve Jerry Fodor'un da gözlemlediği üzere, bu sözcükler ontogenetik açıdan öncelikli olmakla kalmazlar; gösterimsel olarak öğrenilmeleri de gayet kolaydır. Bir diğer deyişle, "hayvan"ı ya da "İran cinsi"ni örneklerle göstererek öğretmek zordur; fakat "kedi" kavramı resimli çocuk kitapları vasıtasıyla kolaylıkla öğrenilebilir. Prototiplerimiz dünyamızın dış hatlarını tarif eder. Bu dünya da verdiğimiz tepkilerin hızı ve sıklığı açısından çoğumuz için aşağı yukarı aynıdır. Hatip mecaz yaparken hıza ve genel bilgi birikimine bel bağlar. "Armut" dediğinde izleyicinin aklına "biçim", "kraliçe" dediğinde "taç" geleceğini hesaba katar. Bunu hesaba katmakla da kalmaz, *herkesten önce* izleyiciye kendi kontrolleri dışında ve otomatikman gelecek bir şekilde düşünür.

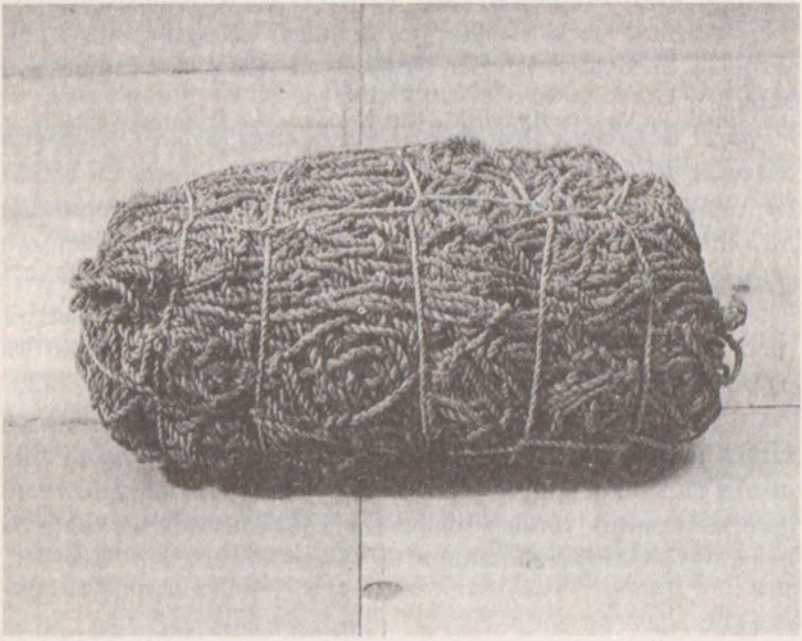
Benzerliği nitelik paylaşımından ibaret düşünen felsefeciler – mesela Nelson Goodman– herhangi bir şeyin geri kalan her şeyle birtakım nitelikler paylaştığına dair gözlemlerinden yola çıkarak her şeyin her şeye benzediği kanısına varırlar. Fakat bu mantıksal gerçek, benzerliğin hitap ettiği psikolojik gerçekliği gözden kaçırır. Görünen benzerlikler, dünyamızın kavramsal düzlemde inşasına

vesile olan prototiplerle bağlantı halindedir. Hatibin ustalığı, zihni istediği yönde nasıl etkileyebileceğini bildiğinden bu benzerlikleri etkileşime açmakta, "aktive etmekte" yatar. Louis Philippe ancak, mecaza konu olma ihtimalinin ve Philipon'un kullandığı mecazi dönüşüm vasıtalarının mevcut, hatta zaruri olduğu bir toplumda geniş kesimlerce anlaşılan bir mecaz haline gelebilir. Kunduz kürkü şapka, cilalı potin, boyunbağı ve yeleğin klasik bir kombinasyonu olan giyim tarzı, burjuva aile reislerinin standart tercihi olduğu için mecazi nitelikteydi. Dahası Fransız toplumunda armut, bilinirliği ancak elmayla kıyaslanabilecek türden prototip bir meyveydi. Aristotelesçi deha, mecazi olarak "bakın, kral içimizden biri" diyen yelekli kral imajını armutla bağdaştırıp kralı açgözlülük –ya da açgözlülüğün tecessümü– olarak bir mecaz haline getirir. İki sıradan şeyi şaşırtıcı bir şekilde bir araya getirmek dâhiyanedir. İki mecaz da kralı mecazi temsiline indirgemeyi hedefler. Kral ile temsili arasında doğrudan bir tutarlılık bulunuyorsa, esasıyla imajı birdir. Bu, temsil vasıtasıyla gerçeklik kazanan mecazın kaplamsızlığının neticesidir.

Mecazın bilişsel katkılarından emin değilim. Eşyaya dair tahayyülümüzü esasa indirgeyici nitelikleri yüzünden etkin olarak değiştirdiklerine dair görüşlere hak vermeme rağmen, mecazın bilmediğimiz şeyler ifade ettiklerini –hatta edebileceklerini– sanmıyorum. Bu nedenle, öyle görünseler bile bilimdeki belli bazı iddiaları mecaz olarak kabul etmeye sıcak bakmıyorum. Örneğin, kalp bir pompadır önermesini düşünün. Şayet mecaz olduğuna kanaat getirirsek, çarpıcı bir mecazdır. Zira insanlık olarak kalbe kıyasla pompa kelimesini çok geç öğrendik. Pompanın yeni yeni ortaya çıktığı tarihlerde, pompa kelimesini mecazi bağlamda kullanabilecek kadar pompaya aşina olan bir kavmin varlığından şüpheliyim. Aristoteles ise kalbi bir ocak olarak görür. Sadece, kalbin görevinin hayvan ruhlarını ısıtıp onları vücudun çeşitli yerlerinden uzuvlara iletmek olmadığına dayanarak, günümüzde bunun bir mecaz olduğu söylenebilir. Hatta "kalbim bir ocaktır" ifadesinde geçen kalp başlı başına bir mecaz olarak kabul edilebilir; zira kalp, mecazi anlamda arzunun merkezidir. "Kalbim bir pompadır" ifadesinin günümüzde mecaz olarak kullanılabildiği gerçeği onu bilimsel açısından bir mecaz haline getirmez: Kalbin pompa olması erken zamanlarda aslına ilişkin bir teori, günümüz-

de ise anatomik işlevini belirten bir gerçektir. Belirleyici unsur kaplamlılıktır. Eğer kalp bilimsel bakımdan bir pompaysa, en azından yeterince soyut ve esasçı bir bakış açısıyla pompalar için geçerli olan şeyler kalp için de geçerli olacaktır. "Louis Philippe bir armuttur", yanlış olsa bile zorlayıcı bir metafordur (şayet yanlışsa da akıldan çıkması güçtür, karikatür bu yüzden politikacılara bu denli korkunç gelir). Diğer yandan "Kalp bir pompadır" ifadesi eğer yanlışsa tüm çekiciliğini kaybeder. Güncelliğinden eser kalmamış "Beyin, bir telefon değiş tokuşudur" ifadesi gibi yanlış çıkarsa, "Beyin bir bilgisayardır" ifadesi de çekiciliğini yitirir. Eğer bu ikincisi bir mecaz olsaydı, yanlışlığı kanıtlansa bile etkisini yitirmezdi. Bu yüzden mecazın bilimde yeri olduğunu düşünmüyorum.

Şayet felsefe edebiyat değilse –ki nadiren öyledir– mecazın felsefede de yeri yoktur. "Dünya bir mağaradır" güçlü bir mecaz olmasına rağmen aynı şey Sokrates'in "İnsan zihni balmumundan bir tablettir" ifadesi için geçerli değildir. Sokrates'in açıklamaya çalıştığı şeylerin bir anlam ifade etmesi için beynin gerçekten de balmumu bir tablet olması lazım. "Beden bir makinedir" felsefi bir mecaz değildir. Yine de gerçek yaşamda bunun aksi bir durum olabilir: *Bedenimin yorulmak bilmeksizin çalışan bir makine* olduğunu söylersem mecaz yapmış olurum. Mecaz kavramının, en azından bilişsel tartışma düzleminde yeterince gelişip kendi öneminin ötesine geçtiğine inanıyorum. Diğer yandan Zihin için gerçekliği politik yönden şekillendirme konusunda bu kavrama hak ettiği önemin verilmediğini de düşünüyorum.



Zande Hunting Net

Afrika'da Sanat ve Zanaat Eseri

Sanat eseri, ancak bazı bilinç mekanizmalarından geçtikten sonra ortaya çıkan ve takdir edilmeye başlayan gizli niteliklerle doludur. Sanat eserinin üretildiği dönemi paylaşan düşünürler için bu sanatsal niteliklerin ne ifade ettiğini tam olarak bilemesek de, bu niteliklerin gelecekte keşfedilmesini sağlayacak bilinç mekanizmalarının, dönemin düşünürlerinin hayal gücünün sınırlarının ötesinde olduğunu söyleyebiliriz. Tarihi ve kültürel tahayyülün sınırlılığı yüzünden nice sanatsal nitelik –prensesin sihirli öpücüğü ile alımlı genç bir delikanlıya dönüşmeyi bekleyen kurbağa prens misali– gelecekte gün ışığına çıkarılana kadar gizli kalabilir. Carracci, bedensel hareketleri resmederken ve eserlerindeki kumaşlara canlı kıvrımlarla kişilik kazandırırken Correggio'nun kullandığı yöntemleri ressamın ölümünden uzun yıllar sonra

keşfetmeseydi günümüzde Correggio'yu Barok stilinin atası olarak kabul etmek mümkün olmazdı. Bu yöntemler Carracci tarafından, Correggio'nunkilerden tamamıyla farklı sanatsal kaygılarla yeniden keşfedildiği için Correggio'nun çağdaşlarının, hatta ressamın kendisinin bile yaşadıkları zaman içerisinde bunları anlaması imkânsızdır. Barok stilinin resme abartı ve şaşaaya dayalı yaklaşımı gözden düşüp, genç sanatçıların Raffaello ve Correggio öncesi resme damga vuran biçim ve duruluk kriterlerine geri dönmesine kadar Botticelli'nin adı usta sanatçılar arasında zikredilmemişti. Dünyanın diğer ucunda Japon tahta kalıp-baskı ustaları, post-izlenimciler tarafından usta ve öncü olarak etiketlenmiş; bu ustaların mekân, form ve renk alanındaki keşiflerinden ötürü adlarına methiyeler düzülmüştü. Oysa Fransız *ukiyo-e* hayranlarının o dönem reddettikleri Avrupa sanat geleneğine dair hiçbir fikri olmayan Japon sanatçı, büyük olasılıkla "keşfinin" farkında bile değildi. Benzer biçimde Soyut Ekspresyonistler, Monet'nin geç dönem eserlerinde kendi sanatsal anlayışlarını kusursuz biçimde öngördüğünü iddia etmiş, sanatlarının köklerini çoktan yitip gitmiş bir ressamın eserlerinde bulmuştu. İşin ilginç tarafı ise, bu durumun İzlenimciliğin modernizm tarafından gözden düşürülmüş ve miadını doldurmuş bir sanatsal stil olarak görülmeye başlanmasından çok sonra gerçekleşmesiydi. Yakın zamanda Frank Stella'nın, Caravaggio'yu Soyut Sanat tarihinin sayfalarına taşıdığını biliyoruz. (Tabii bu noktada sanat tarihini ilgilendiren bir soru sormamız gerekir: 1950'lerde büyük usta olarak iade-i itibarına kadar Caravaggio neden tanınmamış –ya da en azından sıradışı– bir sanatçı olarak kabul edilmekteydi?) Postmodernizmin sanat eksenindeki bazı kaymalar, yüksek akademinin sayısız eserine itibarlarını geri kazandırmıştı. Bu eserler böylelikle modernist sanat zevki ölçütlerinin onları hapsettiği müze bodrumlarından Lazarus misali diriltilmiş ve ikinci baharlarını haysiyetli bir şekilde yaşayabilmeleri için özel olarak tasarlanmış sanat galerilerinde yerlerini almışlardı. Bundan hareketle sanat eserinde gördüğümüz şeylerin büyük ölçüde bir diğer sanat eserinde gördüğümüz şeylerin fonksiyonu* olduğunu söyleyebiliriz.

* Danto burada *fonksiyon* (*function*) tabirini *işlev* anlamında değil, matematiksel fonksiyon terimine atfen, belirlenim –ya da belirleyicilik– çağrışımını da kapsayan, *sonuç* anlamında kullanmaktadır. (ç.n.)

Geçmiş, bir zamanlar ancak sabit bir olgu şeklinde düşünülebiliyordu. Kendisine atfedilen kudrete rağmen Tanrı bile ilahiyatçıların gözünde henüz gerçekleşmemiş bir olayı gerçekleştirmeye ya da gerçekte vuku bulmuş bir olaylar dizisini bir başkasıyla değiştirmeye muktedir değildi. Fakat Batı sanatının dur durak bilmez gelişimi ve devrimci temelleri, sanat eserlerinin sabit bir kimliğe indirgenmesini imkânsız kılan kontrollü bir istikrarsızlığa yol açmıştı. Sanatsal yaratıcılık serüveninde birbirinin ardı sıra gelen akımlar sayesinde sanata "geçmişe etkili" bir bakış açısıyla yaklaşmak mümkündü. Bundan ötürü, sadece değer değil, yapı ve anlam kavramları da değişken ve dönüşken kimlikler kazanmıştı. 20. yüzyılda bu gelişim ve geçiş süreci hızlandıkça, geçmiş, bir zamanlar sadece geleceğe yönelik olarak düşünebildiğimiz kavramlar olan yorumlanabilirlik ve belirsizliğin belirtilerini sergilemeye başladı. Sanatçı, sanatsal şimdiyi tekrar yaratırken geçmişi de yeniden yaratıyordu; bu yolla sanatçının selefi, fiilen çağdaşı oluvermişti.

Tekil sanat eseri kavramının içeriğinin günümüz sanatının geçmişe dönük keşifleri sayesinde genişlemesi sonucu sanatın sabit bir kimliği olamayacağı ve başlangıçta, sonradan erişeceği yüksek statüye sahip olmasa dahi herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği inancı karşı koyulamaz hale gelmiştir. Bununla beraber sanatın sınırlarının felsefi olarak belirlenemeyeceği düşünülmektedir. Bu kitabın en önemli amaçlarından biri de bu inançlara meydan okumaktır. Bu inançlar, sanat eserlerinin başka sanat eserleri sayesinde ortaya çıkan saklı niteliklere sahip olduğuna ve hem kavram hem de kategori olarak sanatın etkilenime açık olduğuna dair, başta söz etmiş olduğum bulgularla çelişki içerisindir. Sanat eserinin, diğer sanat eserlerinin gösterdikleri şeylerin bir fonksiyonu olduğunu söylemekle, bir şeyin hepten sanat eseri olup olmadığının, diğer şeylerin sanat eseri olup olmadığı sorusunun bir fonksiyonu olduğunu söylemek aynı şey değildir. Sanat eserleri, karşılıklı olarak birbirlerine yeni şeyler katan interaktif bir sistemin parçalarıdır. Öbür sanat eserlerinin katkısı sayesinde bu sistemin her mensubu tek başına olacağından sanat eserleri çok daha zengin hale gelir. (Her şeyden bağımsız bir sanat eseri üretmenin mümkün olup olmadığı, cevap bekleyen ilginç bir sorudur.) Fakat bu birikimden pay almak için bir şeyin halihazırda sanat

eseri olması gerekir. Felsefi açıdan sanat ve gerçekliğin geri kalanı arasındaki sınır esnek değildir.

Bir şeyin sanat eseri olduğunu *keşfetmek* elbette mümkündür. Hatta önceleri ilgiden tamamen yoksun kalmış veya sanat statüsü muallakta olan bir eserin büyük bir sanat eseri olduğu keşfedilebilir. Bu anlamda, 1907'nin Mayıs ya da Haziranında Trocadéro Sarayı bünyesinde bulunan Etnografya Müzesinin tozlu rafları arasında sanatsal bir aydınlanma geçiren Picasso'yu bir kâşif olarak kabul ediyorum. Müzede bilimsel merak serüveninin ve emperyalist yayılmacılığın tuhaf kalıntıları bulunuyordu. Avrupalıların gözünde bu ilkel eserler kültürel müdahaleyi zorunlu hale getiriyor ve kendi uygarlıklarının sanatsal üstünlüğünü tartışılmaz biçimde gözler önüne seriyordu. Picasso bunlara baktığında, Batı heykel geleneğinin ünlü heykellerinin en meşhur dönemlerinde ulaştıkları başarıları bile gölgede bırakabilecek gerçek heykel şaheserleri görmüştü. 1920'de Roger Fry, Chelsea Kitap Kulübü'nde bulunan "Zenci heykeli" olarak adlandırdığı eserden bahsederken şu ifadeleri kullanır: "Etkileyici plastik formlar yaratma kabiliyetini insanoğlunun en yüce başarıları arasında saymaya alışkınız. Adı sanı belirsiz birtakım vahşilerin bu konuda bırakın günümüzü, ulusumuzun tarihi boyunca bizden daha yetenekli olduklarını itiraf etmeye zorlanmak adil görünmüyor." 19. yüzyılda Afrika heykeli, Batı sanatının Afrika'ya kıyasla üstün konumunu pekiştirmek adına, kerhen sanat olarak kabul ediliyordu. Fry'ın "Bunlardan bazıları ortaçağda ürettiklerimizden bile daha üstün, harika heykellerdir" şeklindeki özeleştirel yorumu, 19. yüzyılda Batı heykeli parametrelerinin değişim sürecine kanıt teşkil eder. Bu değişim, yerli Afrikalıların kültürel düzeylerini muayyen kabul edenler açısından şok etkisi yaratmıştır; ancak elbette ki bu kitleyi sarsıp kendine getirmek aslında bu değişimin esas amaçlarından biri de olabilir. Bu kesime göre fazlasıyla geri, fazlasıyla kültürsüz (Fry'ın tabiriyle), fazlasıyla *vahşi* ve (geri kalan herkesin tabiriyle) fazlasıyla *ilkel* bir insan türünün, *büyük* sanat eserleri üretme hakkı yoktur. Onlara göre dehanın dağılım sürecinde ciddi bir adaletsizlik mevcuttur: Avrupai insan eğitimli, kültürlü, yetenekli ve zekidir; buna karşın kaba saba bir soytarının, iki kelimeyi bir araya getirmekten yoksun bir kekemenin eserlerine kıyasla Avrupa sanatı alt seviye sayılmaktadır. İngiliz'in zamanında insandan

çok hayvan olarak gördüğü, kapkara insanlar ve karanlık kültürler olarak adlandırdığı geleneğin ürünü olan heykeller Donatello, Verrocchio, Bernini, Houdon, Canova, Thorvaldsen, Carpeaux ve Rodin gibi büyük ustaların eserleri ile aynı düzlemde takdir edilirken; Lord Leighton, Sör William Hamo Thornycroft ya da Bay Alfred Stevens'ın ustalıkları onlarınki ile kıyas bile edilmemektedir.

Avrupa resim ve heykel geleneğinin bazı değişim süreçlerinden geçmesi ve bu süreçler sayesinde bu değişimlere katkıda bulunan bazı sanatçıların Afrika heykel sanatının değerlerinin farkına varmış olması Picasso'nun keşiflerinin arka planını oluşturur. Sanıyorum ki kendisinin yabancı bir kültürün sanatı ile olan ilişkisini, 16. yüzyılın sonundan aynı yüzyılın başında yaşamış Correggio'yu keşfeden Carracci'nin durumuna benzetmek mümkündür. O dönemde İtalyan sanat geleneğinde, himaye karşılığı sanatsal gelenek üzerinde söz sahibi olan dini kurumların geçirdiği değişimden kaynaklanan gelişmeler gerçekleşmişti. Bu gelişmeler sonucunda İtalyan sanatçılar için, çağdaşları tarafından görgüsüz ve gerici olarak kabul edilen eski sanatçıları ustaları olarak görme ve eserleri birbirlerinden on yıllarla ayrılmış olsa da onları örnek alma imkânı doğmuştu. Picasso'nun, resmin esas amacını yeniden tanımlamaya yönelik girişimi sonucu getirdiği yenilikler sayesinde, sahipsiz kalmış nesneler etnografya müzelerindeki esaretlerinden kurtulup üst sanat statüsüne yükselmişti. Picasso kendisini sahip olduğu temsil geleneklerinden azat etmişti. Bunun da ötesinde mevcut temsil gelenekleri üzerinden sanata karşı doğru bir yaklaşım geliştirmek mümkün olmadığından, Afrika sanatını Batı'nın sanat anlayışından kurtarmıştı. Picasso, *Afrika sanatına* dair sahip olduğumuz bakış açımızı yeniden yapılandırırken, aslında sanatın geneline dair bakış açımızı da yeniden yapılandırmış oluyordu.

İnsan ancak zaten mevcut olan fakat bilinmeyen yahut o zamana kadar yanlış bilinen bir şeyi keşfedebilir. Picasso, yanlış ve amacı dışında kullanılmış sanat kuramlarının ve kültürel önyargıların örmüş olduğu duvarların ötesini görerek, Afrika oyma ustalarının gerçek sanatçılar olduğunu ve bu insanların muazzam kabiliyetlerinin en yüksek sanatsal standartlarla boy ölçüşebilir olduğunu keşfetmiştir. Bu keşif; Kolomb'un Amerika'yı, Freud'un bilinçdışını, Roentgen'in X ışınlarını keşfetmesi ile pekâlâ kıyas-

lanabilir. Afrika eserlerini estetik bilincimizden dışlamanın mantığa uygun bir yolu bulunmadığı için Picasso'dan itibaren bu eserler Batı sanat anlayışı içerisinde hak ettikleri konumları kazandılar. Kısacası, Batı için Picasso'yu büyük ustalardan biri kabul ederken Afrikalıların ustalıklarını göz ardı etmek mümkün değildi. (Elbette bu, Picasso'nun Afrikalılarla aynı türden bir sanat icra ettiğini göstermez. Keza Picasso bu yöndeki fikirleri, Afrika sanatçılarıyla kendi eserleri arasında bulunan yüzeysel benzerlikler ve ortak esinlenmelere rağmen eline geçen her fırsatta reddetmiştir.)

Picasso'nun çığır açan keşiflerinden günümüze kadar, 20. yüzyıl sanatı kayda değer değişimlerden geçti. Öyle ki Picasso'nun getirdiği yenilikler bu değişimlere kıyasla anaakım olarak bile görülebilir. Bu değişimler sonucu, sanat ile yaşam arasında çizilen sınırların değişimine benzer şekilde, dünya genelinde sanatların birbirleri arasındaki sınırlar yeniden tesis edildi. Bu büyük değişim süreçleri içerisinde, zamanında mantıksal açıdan yüksek sanat geleneğine dahil edilmesi imkânsız olarak düşünülen Afrika eserleri gibi, sanata meydan okuyan ve başta sanat dışı olarak görülen eserler üretildi. Kar küreği, bisiklet tekerleği, pisuar, konserve çorba gibi nesneler, geleneksel sanat eğitimi anlayışı genelinde, sanatla gerçekliğin arasındaki bariz farkı vurgulamak için kullanıldı. Duchamp, Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, Robert Morris ve Donald Judd gibi sanatçılar bu nesneleri bizatihi kendi eserlerinde kullanarak sanatın anlamına yönelik eğitim yöntemlerimizin doğruluğunu sorguladılar. Verdikleri ortak ders ise kürek, bisiklet tekerleği, pisuar, çorba konservesi gibi sıradan nesnelerin sanata dönüştürülebileceği; genel algı düzeyinin ötesinde, esere ciddi bir gözle bakıldığında sanatın eserde kullanılan nesne tercihinden ibaret olmadığı ve "sanatın" anlamının geleneksel yöntemlere bağlı kalınarak öğretilemeyeceğidir.

Bu konuya bir diğer yönden de yaklaşabiliriz. Afrika sanatını Batı sanat geleneğine dahil eden Picasso'nun kendi sanat çizgisi de keşfiyle yakından bağlantılı bir şekilde evrim geçirmiş, eserleri etnografya müzesinde gördüğü sanat eserleriyle yüzeysel benzerlikler taşımaya başlamıştı. Bir bakıma Picasso'nun Palais du Trocadéro'da keşfettiği şeyleri ve *Avignonlu Kızlar*'ı üst sanat konumuna taşıyan güçler birbirinin aynısıydı. Buna göre üst sanata dahil edilmenin yollarından birinin ilkel sanata yüzeysel

olarak benzerlikten ve sanatsal ilhamın doğru bir karışımından geçtiği iddia edilebilir. Bana göre bu öncül, 1984'te New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde "Primitivizm ve Modern Sanat" isimli sergide, ilkel ve modern sanat arasında bağlantı kurarak iki akımın aslında tek bir sanatsal bütünlük olduğu fikrini temellendirmek için kullanılmıştır. (Bu sergi eleştirel bir akıl tutulması yaratmasına rağmen yöntemsel açıdan kusursuz değildir.) Bundan hareketle –Picasso'dan önceki Afrika sanatı gibi– üst sanatın dışında bırakılmış olan diğer nesnelerin sanata dahil edilmesinin önüne geçen şey nedir? SoHo'da bir sanatçının, kaba sedir dalları ve hayvan derilerinden inşa ettiği, Kuzeybatı Kızılderililerinin ilkel barınakları olan "wigwam"larına benzer kaba saba barakalara sanat adını verdiğini farz edelim. Bu durum, barakaları sanat eseri kabul edip müzelerde sergilemek ve Roger Frys gibi eleştirmenlerin dâhiyane estetik yorumlarına konu etmek için yeterli midir?

Bu nesnelere estetik bir bakış açısıyla yaklaşmak tabii ki mümkündür. New York Afrika Sanatları Merkezi'nin yöneticisi Susan Vogel, bana, sanat eserleri ve zanaat eserleri arasındaki farkı vurgulamayı amaçlayan bir sergide örnek olarak kullanmayı düşündüğü bir örme ağın fotoğrafını göstermişti. Ustalıkla çekilmiş olan bu fotoğraf, ağın kahve-kızıl rengi ve üzerine düşen açık mavi gölgeler gibi görsel-fiziksel özelliklerini vurgularken, ağın dolaşık biçiminin uyandırdığı esrarengizlik ve tecrit duygusu gibi soyut unsurlarını da öne çıkarmıştı. Fotoğrafın ustalığı sayesinde balıkçı ağı muazzam bir hale gelmişti. Eğer ağın kendisi fotoğraftaki gibi görünseydi, balıkçı ağı etkileyici hatta belki de büyük bir sanat eseri olabilirdi. Modern sanat, bizleri bu gibi nesnelere karşı estetik açıdan duyarlı hale getirmesine rağmen, bu duyarlılık onları sanat eserlerine dönüştürmek için yeterli değildir. Warhol'un *Brillo Kutusu*, elbette birebir benzediği sıradan Brillo kutularından "esinlenilmişti". Fakat Warhol her ne kadar onları estetik bilincin nesneleri konumuna yükseltse de, sıradan ambalajları sanat eserlerine dönüştürmemişti. *Herhangi bir şey* bağımsız eleştirel incelemenin konusu olabilir. (Aziz Agustinus'tan bir örnek vermek gerekirse; ölü bir köpeğin dişi ya da Monet'den bir örnekle, ölü eşinin morarmış göz kapakları pekâlâ bu kategoriye girebilir.) Sanat eserleri ya da tarihsel yapıtlara kıyasla bunlar sıradan gerçekliğe ait şeylerdir. Fakat nesnenin görünüşü neye benzerse

benzesin sanat ve gerçeklik arasındaki ayrım, sanat ve zanaat eseri arasındaki ayrım kadar katıdır. Fakat algı ve estetik nitelikler bu sınırların belirleyicisi değilse bunları nasıl tanımlayabiliriz? Hem Picasso'nun çalışmalarının benzediği –ve belki de esinlenildiği– şeylerin sanat eserleri arasına dahil edilmesini haklı çıkarıp hem de modern sanata ilham vermiş ve günümüz modern sanatı ile benzerlikleri şüphe götürmez olan ilkel kültür ürünlerini önemsiz zanaat eserleri olarak bir kenara itmek mümkün müdür? Sanat tarihinin desteği ile sanatsal ilhamın tarihsel gelişimini inceleyerek ya da fiili/biçimsel yakınlıklar, yüzeysel benzerlikler ve algısal ahenk gibi kavramlar üzerinden düşünce geliştirerek mesafe kat etmemiz mümkün görünmüyor.

İki şeyin arasındaki bir sınırı hayal ederken kullanabileceğimiz felsefi yöntemlerden biri de sınırın her iki yanında bulunan şeyleri ortak nitelikleri üzerinden gruplandırmaktır. Böylelikle en azından bu şeyleri birbirinden ayıran unsurları kendi aralarında paylaşmadıklarından emin olabiliriz. Sanat eserleri ve sıradan eşya arasındaki çizgiyi çekerken örnek olarak modern sanatı düşünelim. Modern sanat, tarihi boyunca oldukça verimli biçimde, tecrübi kriterler kullanılarak ayırt edilmesi mümkün olmayan eserler üretmiştir. Duchamp'tan önce sanat eserleri ve diğer şeyler arasındaki ayrımın tecrübi algıya tabi olduğu ve resmin eşyadan farklı göründüğü bariz gerçeklerdi. Duchamp ve ardılları sayesinde farklılıkların görsel düzlemde ortaya çıkan bir şey olmadığı, hatta bunların görme kabiliyetine bile tabi olmadıkları felsefi olarak netlik kazandı. Susan Vogel'in balıkçı ağı sayesinde önümüzde hem modern sanat olması muhtemel bir eser hem de ilkel kültüre ait gerçek bir zanaat eseri bulunuyor. (Bu durum bana sıradan bir kar küreği ile Duchamp'ın *In Advance of the Broken Arm/Prelude to Broken Arm* eseri arasındaki ilişkiyi hatırlatıyor.) Günümüz sanatçılarının kullandığı yöntemlerden biri olan "benimseme" kavramını konuya dahil edip tartışmayı bir adım öteye taşıyabiliriz. Modern sanatçı belki de zanaat eserini "benimseyerek" sanat eseri olarak sergilemektedir. Eser, sanat galerisinden alınıp etnografya müzesinde ilkel bir kabilenin günlük yaşamının bir

parçası olarak zanaat eseri statüsüyle sergilenebildiği sürece, bu durumun sanat eseri ve zanaat eseri arasındaki ayrıma bir etkisi olmayacaktır.

Bu meseleye daha detaylı bir varsayım üzerinden yaklaşmak istiyorum. Geniş bir coğrafyanın iki uç noktasında yaşayan, birbirlerinden coğrafi bir engelle ayrılmış A ve B kabilelerini düşünelim. Şartlar, kabilelerin ayrı yönlerde gelişmelerine neden olsa da saha araştırmacıları ilk bakışta bunların farkına varamamış, öte yandan A ve B kabilesi arasındaki benzerliklere –suni bir biçimde de olsa– hayran kalmışlardır. Bu kabilelere sırasıyla Çömlek Halkı ve Sepet Halkı adını vereceğim.

Her iki kabile de çömlekleri ve sepetleri ile bilinir. Sepetler sıkıca örülür, tasarımlarıysa oldukça basittir. Öte yandan tıknaz çömleklerin kendilerine has bir zarifliği bulunur. Çömleklerin pürüzsüz yüzeyleri tabandan keskin bir kavisle genişlemeye başlayarak orta noktada eşit ölçüde keskin bir kavisle kabın kusursuz bir daire şeklindeki ağzına doğru daralır. Kabın pürüzsüz yüzeyindeki bu kavisleri takip ederken insanın aklına zarif bir kuşun uçarken havada gerçekleştirdiği manevralar gelir. Buna ek olarak çömleklerin boynunda yarım daire şeklinde çıkıntılı kolye desenleri bulunur. Çömlek ve sepetler arasındaki benzerliklerden hareketle, kabilelerin mazide tek bir millete mensup olduğu fakat zamanla birbirlerinden ayrı düştüğü de söylenebilir. Fakat an itibariyle iki kabilenin işçilikleri arasında kolay kolay göze çarpmayan, oldukça ciddi farklar mevcuttur. Dilerseniz, şimdi bunları tarif edelim.

Sepet Halkının, kendileri için büyük önem arz eden ve özel güçlere sahip olduklarına inandıkları sepetleri ile aralarında özel bir ilişki bulunur. Sepetlerin yılarca kullanıldıktan sonra bile örüldüğü günkü gibi buram buram taze bitki kokmasını buna kanıt olarak gösterirler. Sepet Halkına göre sepetler örüldükleri günü hatırlar: Çiseleyen yağmur damlaları yıllanmış örgü sepetlere temas ettiği anda, sepeti örmek için kullanılmış olan yorgun bitkiler gençliklerinin baharına dönerek eski kuvvetlerini geri kazanır. Sepet halkının ahiret inancı bununla paraleldir: Her yağmurda gençlik günlerine geri dönen sepetler, insanların gençliğin ölümsüz esasını kendi içlerinde taşıdıklarının ve öldükten sonra hem gençliklerini hem de kuvvetlerini geri kazanacaklarının kanıtıdır.

Bu kabilenin bilgeleri, dünyanın Sepèt Yaratan tarafından su, hava ve bitkilerden örülmüş bir sepet olarak yaratıldığını maziden beri iddia etmişlerdir. (Kabilenin inançlarına saygı göstermek adına bundan sonra bu halkın dişi yaratıcısından "Tanrı" olarak söz edeceğiz.) Giorgio Vasari'nin, ressamların ve heykeltıraşların Tanrı'nın yaratıcılığını taklit ettiğine dair inançlarına benzer biçimde, bilgeler de Sepet Halkının Tanrı'nın yaratıcılığını taklit ettiğine inanır. Evrenin özünü kendi içinde barındırmasının yanı sıra her sepet, Sepet Halkına içinde yaşadıkları evreni bir arada tutan güçler üzerine tefekkürde bulunma imkânı verir. Sepet Halkına göre bu güçler ancak büyü olarak tabir edilebilir; insanın elinden gelen tek şeyse bu güçleri kendince taklit etmek olacaktır. Şayet Sepet Halkının sanata dair bir felsefesi varsa bu da sanatın taklitten ibaret olduğu yönündedir. Erkek, kadın ve hayvanlar Sepet'in esasına dayanarak yaratılmışlardır. Ölüm anında bitki ve rüzgârın örgüsü, ahirette bir araya gelmek üzere bir anlığına çözülür. Bir insanın mal varlığı, sahip olduğu sepetlerdir ve sepetçilere büyük bir saygı duyulur; dolayısıyla sepetçilerin halk arasında sahip olduğu konum ancak bir rahibinkiyle kıyaslanabilir.

Diğer yandan Sepet Halkının çömlek işçileri sıradan zanaatkârlardır. Çömlekler kullanışlı ve hane halkı için zaruridir, öyle ki her evde bunlardan dörder beşer tane bulmak mümkündür. Misyonerler ve kavimbilimciler her ne kadar bu çömleklere hayran kalsa da, Sepet Halkı çömleklerine üst bir anlam atfetmez. Sepet halkı için çömlek sıradan bir balık ağından, ok başı parçalarından, barakalardan, keten dokumalarından ya da barınaklarına şekil veren ahşap malzemelerden daha önemli değildir. Şayet sanat eseri ya da zanaat eseri gibi kavramlara hâkim olsalardı muhtemelen sepetleri sanat eseri, çanakları da zanaat eseri olarak tarif ederlerdi. Her halükârda Sepet Halkının sepetleri Hegel'in Mutlak Tin sınıflandırmasına, yani sanat, din ve felsefenin varlık alanına aittir. Çanaklar ise –yine Hegel'in tabiriyle– Dünyanın Nesri'nin parçalarıdır.

Bu felsefi benzetmeyi (kendi istekleri doğrultusunda onları Çömlek Halkı olarak adlandıracağım) B kabilesinin dünya görüşünde, aksi yönde gözlemlemek mümkündür. Çömlek Halkının kültür anlayışında günlük yaşamdaki kullanımlarına göre tanımlanan sepetlerin üretimi zanaat etiğine tabidir. Öte yandan çöm-

lekler, içlerinde geçen hasatlardan kalan ve gelecek tarım yılında kullanılacak tohumlar saklandığı için Çömlek Halkı için özel anlamlar taşır. Yani çömleklerin sıradan bir kullanım alanı da bulunmasına karşın günlük işlevleri onlara yüklenen özel anlamlar tarafından gölgede bırakılmıştır. Çömlek Halkının bilge insanları, Tanrı'nın dünyayı şekilsiz ve ilkel topraktan şekillendiren bir çömlekçi; çömlek ustalarının ise Tanrı'dan ilham alarak sanatlarında toprağın ve kilin amaçsız karmaşasına zarafet, anlam, güzellik –hatta fayda– katma sürecini taklit eden ilahi temsilciler olduklarına inanır. Bu insanlar çömleklerini izlerken dalıp dalıp giderler ve kendilerini bir anlığına da olsa dünyanın başladığı anın kıyısında buluverirler. Çömlek Halkı, tahmin edileceği üzere erkeğin ve kendi içlerinde gelecek neslin tohumlarını taşıyan kadının çömleklerle aynı esasa sahip olduğuna inanır. Çömleklerin üzerine işlenen yarım daireler Çömlek halkı için mevsim döngüsünü simgeler. Sepet Halkı'nın çömleklerinde bulunan aynı türdeki yarım aylar ise Sepet Halkı için kayda değer bir anlam içermez. Bu konuda uzmanlar, Sepet Halkının kültüründe eskiden mevcut olan bir inancın şimdilerde kaybolduğunu düşünmektedir. Sepet Halkı buna cevaben yarı halkalar olmadan çömleklerin pek doğru görünmediğini söylemekle yetinir. Sepet Halkının estetikçileri çömleklerin ezelden beri bu şekilde yapılageldiğini söyler ve yarı halkalar olmadan da verimlilikten ödün vermeden su taşınabileceğini ve tohum saklanabileceğini belirtirler. Çömlek Halkı ise devamlılığı, besini, sağlığı ve hayatı koruyan yarım halkaların gizemli işlevleri olduğu konusunda hemfikirdir. Çömlek Halkının çömlekleri sanat, felsefe ve dinin kesişme noktasında Mutlak Tin'e aittir. Sadece günlük yaşamı devam ettirmek amacıyla sıkıca örülmüş sepetleri ise Dünyanın Nesri'ne ait, monoton unsurlardır.

Gelişmiş bir evren anlayışına (ya da kozmolojiye) ve zanaat becerilerine sahip olmalarına rağmen iki kabilenin de kültürel eserlerinin arasında insan formunu temsil eden herhangi bir şey olmaması antropologların ilgisini çeker. Dışarıdan bakıldığında kabilelerin sanatları ilkel ve sadece sembolik içerikli olarak görünebilir. Fakat her iki kabilenin mensupları da bu iddialara şiddetle karşı çıkar. Çünkü Sepet Halkı için insanlar gerçekten sepet, Çömlek Halkı için ise insanlar çömlektir. Buralarda görevli misyonerler ise Tanrı'dan sabır dileyerek, insanın çömlek olmasının

imkânsız olduğu gerçeğini çağdışı tebaalarına ümitsizce anlatmaya çalışır: "Ey vahşi kardeşlerim! Âdemoğlu, Tanrı'nın kendi suretinde yaratıldığından, sıradan eşyayla bir olması mümkün değildir." Ya da hırslı, zeki ve idealist bir antropoloji öğrencisi doğal bir yansıtıcı yüzeyi –mesela durgun bir göleti– kullanarak bu insanlara kendi yansımaları ile çömlek ve sepetler arasındaki farkı göstermeye çalışabilir. (Tabii ki antropoloğun bu yolla, araştırmanın öznesi olan kültürün yaşamına müdahale etmeyi yasaklayan kuralı çiğneyeceğini kabul etmek gerekir.) Antropolog, Sepet –ya da Çömlek– insanına göletteki yansımasını, ardından da elindeki sepeti parmağıyla ısrarla işaret etmek suretiyle aradaki farkı anlatmaya çalışabilir. Fakat Sepet ve Çömlek insanları için bunların hiçbir önemi yoktur. Sepet ya da çömleğin insan gibi görünmediğinin onlar da pekâlâ farkındadır. Aksine, Sepet ya da Çömlek Halklarının ifade etmek istedikleri, insanların görünüşlerine rağmen sepet (ya da çömlek) olduğu; bizim de sepetler (ya da çömlekler) gibi esrarengiz bir şekilde örüldüğümüz (ya da şekillendirildiğimiz) ve aynı derecede esrarengiz nedenlerden ötürü sökülüp dağıldığımız ya da kırılıp paramparça olduğumuzdur. Benzerlikler doğal olarak ilk bakışta göze çarpmaz. Bu yüzden evren üzerine düşünürken, derin bağlantıların ve evrenin ahenginin farkına varmak için bilgelerin rehberliğine ihtiyaç duyarız.

Antropologlar artık Sepet Kabilesindeki sepetlerin ve Çömlek Kabilesindeki çömleklerin kendilerine has manevi kimlikleri olduğunu kabul etmektedir; elbette ki bu, Sepet Halkının çömlekleri ve Çömlek Halkının sepetleri için geçerli değildir. Müzelerinin bilimsel seferlerini ve saha çalışmalarını finanse etme gücü bulunan gelişmiş bir ülkenin başkentindeki bir Güzel Sanatlar Müzesini hayal edelim. Bu müzenin karşısında da bir Doğal Tarih Müzesinin bulunduğunu düşünelim. Güzel Sanatlar Müzesinin bir ilkel sanat kanadı, Doğal Tarih Müzesinin de bir antropoloji kanadı bulunur. Güzel Sanatlar Müzesinin ilkel sanat kanadı, Palais du Trocadéro'da Picasso'nun keşiflerinin öncülük ettiği sanatsal algı devrimiyle ortaya çıkan sanat anlayışını benimser. Tıpkı eleştirmenlerin başta İzlenimci ve Post-İzlenimci resmin meziyetine burun kıvırmasına yol açan kuramlar gibi, hatalı bir sanat anlayışı yüzünden estetisyenler yakın geçmişte muazzam sanatsal öneme sahip nesnelerin, Doğal Tarih Müzesinin antropoloji kanadında

tutulduğunun farkına varır. (Şayet bu anlayış olduğu gibi devam etseydi, eleştirmenlerin Picasso eserlerini sıradan bir meczubun anlamsız fırça darbeleri ya da bir şarlatanın insanları kandırma gayreti olarak nitelendirip göz ardı edeceklerini ayrıca belirtelim.) Bahsettiğimiz hayali toplumda bu anlayış yakın zamanda gözden düşmüştür ve insanlar ilkel sanatı yüksek bir başarı olarak kabul etmektedir. Koleksiyoncular artık harika sanat örneklerini Güzel Sanat Müzesine bağışlarlar. Yardımseverlerin katkısıyla ilkel sanat kanadının inşası tamamlanmıştır. Fakat burada çalışanlar yine de parkın karşısındaki Doğal Tarih Müzesinin antropoloji kanadına gıptayla bakmaktadır. Konteynırlar dolusu ilkel oyma ve yapıtın bilimsel inceleme için getirildiği Doğal Tarih Müzesinin antropoloji kanadı, koleksiyonculardan hâlâ ilkel kültür eserleri kabul etmektedir. Doğal Tarih Müzesi, ziyaretlerinin ardından Güzel Sanatlar Müzesinin Rönesans resim ve heykel galerisine uğrayan vatandaşlara, siyahi kardeşlerinin ne kadar geri kalmış olduklarını ve aralarındaki mesafenin enginliğini anında ve şüphe götürmez şekilde görme fırsatı verir.

Doğal Tarih Müzesinin yöneticileri bu garipliğin pekâlâ farkındadır. Fakat koleksiyonlarını, Güzel Sanatlar Müzesinin ilkel sanat kanadının bazı koleksiyonlarının hangi müzenin ilgi alanına ait olduğu şaibeli bazı sanat eserleriyle takas ederek bu garipliği düzeltme konusunda hevesli değillerdir. (Bu şaibeli eserler arasında İspanya'dan dövme demir numuneleri, Nuremberg kılıçları ya da ustalıkla imal edilmiş fakat ancak kaliteli zanaat eserleri olarak kabul edilebilecek benzer eşyalar bulunur.) Sepet ve Çömlek Kabilelerinden toplanan nesnelerinse hangi müzeye ait olduğu bellidir: Olması gerektiği gibi, ilkinin sepetleri ile ikincisinin çanakları Güzel Sanatlar Müzesinin İlkel Sanat bölümünde yer alır. Sanatsal açıdan hiçbir önemi olmayan ilk kabilenin çömlekleri ile ikincisinin sepetleri ise Doğal Tarih Müzesinde, bu iki kabilenin diğer zanaat eserleri ile birlikte uygun bir şekilde sergilenmektedir. Ancak elbette ki bu, Doğal Tarih Müzesinde sergilenen çömlek ve sepetlerin hiçbir *bilimsel* önemi olmadığını göstermez. Aynı şekilde Warhol'un *Brillo Kutusu*'nu Güzel Sanatlar Müzesinin heykel kanadında sergilerken, "gerçek" Brillo kutularını Doğal Tarih Müzesinin Endüstriyel Tasarım Galerisinde sergilemek bu mantığa uygun olacaktır.

Bu arada Sepet ve Çömlek Halklarının günlük yaşamlarından sahneler üç boyutlu plastik maketler haline getirilmiş ve Doğal Tarih Müzesinde müze gezilerinde sıkıntıdan patlayan sayısız ilkokul öğrencisinin beğenisine sunulmuştur. Bu maketler sayesinde Afrikalıları temsil eden plastik mankenleri kabile hayatına ait eşyaların arasında ağlarla balık tutarken, bereketsiz tarlalarını sürerken, barınak dikerken, basit kumaş desenleri dokurken ve çocuk bakarken gözlemleme fırsatını yakalarız. Bu canlandırmalarda Sepet Kabilesinin sepetlerine ve Çömlek Kabilesinin çömleklerine ayrı bir yer verilir. (Sepet ve çömlek bu amaçla Güzel Sanatlar Müzesinin İlkel Sanat bölümünden ödünç alınmıştır.) Bilgelerin geleneksel kıyafetleri ile giydirilmiş plastik mankenler, kutsal saydıkları bu nesneler karşısında kendilerinden geçmiş surat ifadeleri ile temsil edilmektedir. Bu sırada müze rehberi, çocuklara sepetin Sepet Halkı tarafından, çömleğin da Çömlek Halkı tarafından sanat eseri olarak kabul edildiğini açıklamaktadır. Bunun üzerine kaba bir kız çocuğu, sepet maketinde sanat eseri olan sepet ile çömlek maketinde etrafa dağıtılmış sepetler arasında herhangi bir fark göremediğini söyler. Öğretmen arada muazzam farklar olduğunu belirtmesine rağmen çocuk, aradaki farkın açıklanması için tutturur. Bunun üzerine söyleyecek pek bir şey bulamayan rehber, bu sorunun cevabının uzmanların kanaatine kaldığını söyleyerek konuyu kapatır.

Cevap, kısmen de olsa uzmanların kanaatine bağlı olabilir. Oldukça iyi bir eğitim görmüş uzman bir antropolog bile çarpıcı benzerliklerinden dolayı Sepet Halkından bir sanat eseri ile Çömlek Halkından bir zanaat eserini birbirinden ayırt edemeyebilir. Konuya maddi açıdan yaklaşılırsa, açık arttırmalarda bu nesnelerin maddi değerlerine yansıyan fiyat farklılıkları bulunduğundan kârı azamileştirmek için bu konuda yanlış sınıflandırmalardan mümkün olduğunca kaçınılması gerektiği iddia edilebilir. Ya da Çömlek Halkının çömlek yaparken kullandığı kilde bulunan bir molekülün Sepet Halkının kil çıkardığı yerlerde bulunmadığını ve Sepet Halkının sepetlerini ördükleri bitkilerin diğer kabilenin sepetlerinde kullanılan bitkinin değişik bir altsınıfına mensup olduğunu varsayalım. Uzmanlar çömleği elektron bombardımanına maruz bırakarak çömleğin kabilelerden hangisine ait olduğunu tespit edebilir. Hatta bu yolla ilkel sanat koleksiyonculuğu

talebine cevaben her köşede bitiveren taklit çömleklerden birisi olup olmadığı anlaşılabilir. Aynı şekilde, Afrika florası üzerine uzmanlaşmış bir bitkibilimci kısa bir inceleme sonucunda sepetlerin örüldüğü bitkilerin farklı altsınıflara ait olduğunu rahatlıkla tespit edebilir. Eğer merak ediyorsa bunları müzedeki kaba kız çocuğuna söyleyebiliriz. Fakat felsefi düşünceye müsait bir zihin yapısına sahipse –ki umarım öyledir–sorusuyla pek alakalı olmayan bu yüzeysel farklılıkları kabul etse de bunların sanatla zanaat eseri arasındaki farka bir etki etmediğini anlayacaktır. Toprakta bulunan nadir bir molekülün sanat eseri ve zanaat eseri arasındaki farkı belirlemesi kimseyi ikna edecek cinsten bir ayrım değildir. Aynı şekilde, tek bir altsınıftan bitkilerden örülen sepetlerin sanat eseri, bir diğer altsınıfa mensup bitkilerden örülen sepetinse zanaat eseri olması meraklı kız çocuğuna mantıklı gelmez.

Müzedeki haddini bilmez kız çocuğu, taklidi gerçekten ayırmanın önemli bir şey olduğunu bilir. Öyle ki bilimsel bir makalede kimyasal bileşenleri farklı mürekkep türlerini proton bombardımanına maruz bıraktıktan sonra ortaya çıkan değişik X ışınlarını gözlemleyerek sahici bir Gutenberg İncil'ini incelikle üretilmiş taklidinden ayırmanın mümkün olduğunu okumuştur. (Elbette ki İncil'in mesajı iki durumda da değişmemektedir: Tanrı'nın kelamını kimse taklit edemez!) Kişi, kökü hareketli matbaa günlerine dayanan bir 15. yüzyıl eserini ve taklit ürünü olan bir nesneyi muhakkak farklı şekillerde algılar. Fakat farkına varılıp analiz edilmesi bir hayli güç olan bu farkların, sanat eserleriyle zanaat eserlerini birbirinden ayırt ederken karşılaştığımız sorunlarla herhangi bir ilişkisi yoktur. Proton bombardımanları, kimyasal iz analizleri ve botanik bilimine mahsus nüanslar yardımı ile Mutlak Tin'e ait olanı Dünyanın Nesri'nden ayırmak mümkün değildir. Peki, o zaman bu ayrım neye bağlıdır?

Konuyu daha iyi bir şekilde anlamak ve görünüşün bu sorun açısından önemini tamamen –veya kısmen– ortadan kaldırmak için, yüzeysel olarak benzer olan nesneleri ayırt edilmez olarak kabul etmek önemlidir. Bahsetmiş olduğumuz bilimsel çabalar bazı uyuşmazlıklara sebep olabilir. Buna karşın bu uyuşmazlıklar konuyu ele alış biçimimizi etkilemeyecektir. Kişi, resmin üzerindeki bir boya lekesini test ederek eserin Warhol'un *Brillo Kutusu* olup olmadığını ayırt edebileceğini ve Brillo kutularını sanat ese-

ri haline getiren şeylerin bu şekildè tespit edebileceğini iddia ediyorsa, felsefi açıdan gülünç bir duruma düşer. Bu yüzden biraz önce ortaya attığımız ayrımları –mevcudiyetleri tartışılmaz olsa dahi– bir kenara bırakalım ve sorunlarımızın çözümü bu ayrımlar sayesinde olsaydı ele aldığımız konunun tamamen ayrı bir şey olacağını belirtelim. Sanat eseri ve zanaat eseri ya da sanat eseri ve sıradan doğal bir nesne arasındaki fark, zanaat eserini bir diğerinden ya da sanat dışı doğal bir nesneyi aynı türdeki diğer nesnelerden ayıran farklara benzemez. Sanat ve zanaat eserini birbirinden ayrı kılan şeyin gözlemlenebilir olmadığını belirtmek için farklar arasındaki bu farkı vurgulamak gerekir. Özel bir gözlem metodu kullanarak bu nesneler arasındaki ayrımın kolaylıkla –hatta zor yoldan– farkına varabilseydik elde ettiğimiz ayrım, aradığımız ayrım olmazdı.

Afrika dillerinde ve hayal ettiğimiz iki kabilenin kelime dağarcığında sanat eseri ve zanaat eseri arasındaki ayrıma tekabül eden bir tabir yoktur. Fakat bu tabirlerin eksikliği, bu ayrımın yapılamayacağının ya da zaten yapılmış olmadığının kanıtı değildir. Bununla ilgili olarak geçtiğimiz yıllarda Oxford Üniversitesi'nde ortaya çıkan "Sıradan Dil Felsefesi" isimli felsefi akımdan söz etmek gerekir. Akımın öncüsü J. L. Austin şunları öne sürer:

> Ortak kelime haznemiz, sayısız neslin bilgisi sayesinde insanın yapmaya değer bulduğu her ayrımı, kurmaya değer bulduğu her bağlantıyı içinde barındırır. Günümüzde erişimimiz dahilinde bulunan bu ayrım ve bağlantılar elbette ki sizin ya da benim bir öğleden sonra rahat koltuklarımızda otururken düşünebileceğimizden sayıca çok daha fazladır; doğal seçime azami süre boyunca maruz kaldıklarından mantığa uygun olmak üzere evrim geçirmişlerdir ve genel olarak pratiğe dayalı, sıradan konularda incelikli olmaya yatkındırlar.

Austin ve aralarında dünyaca ünlü araştırmacıların da bulunduğu öğrencileri, İslam âlimlerinin Kur'an-ı Kerim tefsirlerine benzer biçimde, Oxford İngilizce Sözlüğü'nü yapılmaya değer olan her ayrımı bünyesinde barındıran bir eser olarak kabul eder. Sokrates ve Platon'a göre, politik ve ahlaki açıdan en zaruri ayrım sanat ile zanaat eseri arasındaki ayrımdı. Fakat sıradan Yunan insanı, zanaatı kayıtsızca *tekné*; daha sonra *bizim* "sanat icra etmek" olarak adlandıracağımız şeyi ise –neyin icra edildiğinden bağımsız

olarak sadece *icra etmek* anlamına gelen– *poesis* olarak adlandırmıştı. Fakat birazdan ele alacağım üzere, Yunan insanı kavramsal ve pratik açıdan bu ayrımı yapma becerisine sahipti ve kelime dağarcıklarındaki yetersizlik, Yunan insanını güzel ve pratik/uygulamalı sanatlar arasındaki ayrıma sırt çevirmeye mecbur etmiyordu. İngilizce gibi sözcük açısından zengin bir dili ele alacak olursak, yeni bir ayrım yapma ya da bağlantı kurma ihtiyacı hissettiğimizde sözlüğe yeni bir kelime eklediğimiz doğrudur. Tabii bu durum, kültürümüzü diğer kültürlerden ayıran şey de olabilir.

Philadelphia'da bulunan Barnes Koleksiyonu'nu ziyaret edenlerimiz, Albert C. Barnes'ın koleksiyonuna kattığı (ya da stokladığı da diyebiliriz) resim ve heykel şaheserlerinin yanı başında –hatta duvarlardaki resim çerçevelerinin arasında bile– sergilenen envai çeşit demir işçiliği ürünlerini muhtemelen fark etmiştir. Demircilik zanaatının en ince eserleri arasında bulunan ve sanat eserleriyle yan yana sergilenen tüm bu kopçalar, kelepçeler, menteşe ve sürgüler aslında Barnes'ın ve hocası John Dawey'in sanat kuramını öğretici bir şekilde koleksiyonun ziyaretçilerine sunulmaktadır. Bu kurama göre, sanat ve zanaat eseri arasındaki ayrım esnek ve geçicidir. Öyle ki bu yaklaşım vasıtasıyla David Smith ile bir demirci (İngilizcesiyle, Black-*smith*) çırağının meslektaş olduğunu savunmak mümkündür. Benzer bir sonuca pragmatik bir estetik yaklaşımla ulaşabildiğimiz gibi, yapısalcı bir estetik yaklaşımla da ulaşabiliriz. Kişi, "sanat" adını verdiğimiz şeyi yapısal tasarım harikaları olarak ele alıyorsa, bu anlayış düzeyinde tost makinelerini, yumurta çırpıcılarını ya da helikopterleri Matisse, Malevich ya da Mondrian'ın eserlerinden ayırt etmek mümkün olmadığından bunları Manhattan'daki Modern Sanat Müzesi'nde sergilemeyi meşru göstermek bir hayli mümkün, bunun aksini tartışmaksa bir o kadar olanaksızdır. Bunlar, Whitney Amerikan Sanatları Müzesindeki "Shaker" mobilyaları sergisi için de geçerlidir. Doğrusu Shaker mobilyalarının sanat eseri olamayacağını iddia etmiyorum: Çömlek Halkının çömlekleri ya da Sepet Halkının sepetleri mevzuunda olduğu gibi bu mobilyaların da sanat eseri oldukları yönünde haklı iddialar olabilir. Shaker mobilyalarının kendilerine has bir tasarım anlayışı olduğu aşikâr olsa da, kendi kültür anlayışları dahilinde sanat eserinin esas ölçütü sadelik olduğundan tasarım harikaları üretmenin eserin sanat statüsü-

ne herhangi bir katkısı bulunmaz. Öte yandan eski Yunan'ın sanat anlayışı ne pragmatik ne de yapısalcı unsurlara dayalıdır. Dahası felsefi düzlemde sıradan zanaat eserinin karşısında neleri sanat eseri olarak kabul edeceklerine dair bir terminolojiden yoksun olduklarından, eski Yunan'da tasarım kavramını da ciddi bir şekilde ele almak mümkün değildi. Sokrates bu ayrımı tartışırken, öğrencilerinin genel kavramsal çerçevesinin bir kısmını oluşturan inanç ve düşüncelerden yararlanarak terminolojik yetersizliklerin üstesinden gelebiliyordu. Sokrates'in esas problemi, Yunan kültürünün (bu durum esasen her kültür açısından geçerlidir) kelime haznesi ile kavramsal zenginliği arasında mükemmel bir uyumun bulunmamasıydı. Buna rağmen Sokrates'in kavramsal ayrım yöntemleriyle Afrika sanat ve estetik felsefesine dair paralel bir inceleme yürütmesi bizler için iyi bir başlangıç noktası olabilir.

Eski Yunan'daki sanatçılar toplumun mülhem mensupları kabul ediliyordu. Bu sanatçılar, harici bir gücün vasıtaları kabul ediliyor, "İlham Perileri" sanatçı dolayımıyla insanlarla iletişim kuruyordu. Sanatçılar, dinleyicinin bulunduğundan farklı bir âlemden gelen sesleri dinleyen ve bu seslerin gücünü arttırarak aktaran pasif ileticilerdi. Platon'un *Ion*'unda metne ismini veren karakter, çeşitli festivallerde profesyonel olarak şiir okuyan bir *rapsod*dur. Rapsod Ion, İlham Perilerinden esinlendiğini ve dinleyicileri Homeros'un sözleriyle mest ederken aslında neler olup bittiğine dair net bir fikrinin olmadığını kabullenir. Bu ilham anlayışı, sanatçının kendi isteği doğrultusunda yapılan şeylerle ilham durumunda yapılan şeyler arasında kesin çizgiler çizdiğimiz güncel sanat kuramlarının önemli unsurlarındandır; bu çizgiyi çekenlerin sadece yüksek Romantikler olmadığını ayrıca belirtmek gerekir. Deha –bilhassa sanatsal deha– kavramı uzun zamandır bu ayrım üzerinden temellendirilmiştir. Buna göre deha, aşkın güçlerle temas halinde ve –tanıdığım bir şairin sık kullandığı bir ifadeyle– İlham Perileriyle el eledir.

Sokrates, Ion'un neyi ne şekilde yaptığını ifade etme kabiliyetinden yoksun olduğunu vurgular. Ion'un dehasını kabul etmesine rağmen rapsodun, hakikatin bilgisinden yoksun olduğunu iddia ederek bu dehanın değersiz olduğunu savunur. Diyaloğun devamında cehaletini itiraf eden Ion, ustaca icra ettiği şeyi kimseden öğrenmediği gibi bunu başkasına öğretme kabiliyetinden de yok-

sundur. Öğrenilememe ve öğretilememe unsuru, deha kavramının modern zamanlardaki en derin tartışması olan Kant'ın *Critique of Aesthetic Judgment*'ında (Estetik Yargının Eleştirisi), dehanın asıl niteliklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Kant'a göre, "Öğrenmek, taklitten öte bir şey olamayacağından, en üstün öğrenme kabiliyeti ve öğretilebilirlik, dehanın yerini tutamaz."

> Sanatın talimatları ne kadar açık, imrendiğimiz örnekler ne kadar mükemmele yakın olursa olsun heyecan dolu şiirler yazmayı öğrenmemiz mümkün değildir. [...] Bir Homeros ya da Wieland eseri hayal gücünün sınırlarını zorladığı gibi, temelleri ciddi tefekküre dayalı olan fikirler de içerir. Fakat bunu başkalarına nasıl öğreteceğini bilmediğinden, bu fikirlerin yazarın aklında nasıl oluştuğuna dair bir ipucu vermez. [...] Sanatsal beceri aktarılamaz, çünkü her sanatçıya doğanın eliyle dolayımsız olarak aktarılmıştır. Bu yüzden doğa bu beceriyi bir başkasına bahşedene kadar sanatçının kendisi ile beraber yok olur. Bundan sonra bu kabiliyetin yeni mirasçısı, farkına varmış olduğu bu beceriyi kendinden öncekilere benzer biçimde gerçeğe dökmek için sadece örnek alacağı bir modele ihtiyaç duyar.

Öğrenme ve öğretme acziyeti, insanı gerçek bir sanatçı yapan şeyin âdeta bir ibaresi olduğundan, kişiyi Yunanlıların sanatçılara –bilhassa şairlere– karşı besledikleri asıl beklentilerden, yani gençlere kültür aşılama yetisinden kesin bir biçimde mahrum eder. Eski Yunan toplumunda şairden nasıl şiir yazılacağını, heykeltıraştan ise heykele nasıl şekil verileceğini öğretmesi beklenmediğinden, konuya getirdiği eleştirisinde Sokrates –ve Ion'u bir sanatçı arketipi olarak kabul eden Platon– bir hayli ikiyüzlü davranmaktaydı. Zira Sokrates yazıyı, heykeli ya da şiiri öğretme kabiliyetinden yoksun olmalarına rağmen şair ve heykeltıraşlardan eserleriyle ahlak, yol yordam ve erdemlilik öğretmelerini bekliyordu. Buna göre Homeros'un öğütleri toplum açısından esas ahlaki öğreti olma konumunu koruyordu. Fakat bu öğütleri dile getiren ve festivallerde şarkı şeklinde söyleyen rapsodlar tam olarak ne yaptıklarından bihaberdiler. Öte yandan Sokrates bununla, esas uğraşının bilgisine bile tam olarak vâkıf olmayan sanatçının, uzmanı olmadığı diğer konularda ne ölçüde güvenilir olduğunu da sorgulamış olabilir.

Yaklaşımının ikiyüzlülüğü bir kenara, Sokrates bilgiye vâkıf olanlara örnek olarak işçi ve zanaatkârları gösterir. Marangoz,

tersane işçisi ve tabip örneklerine tekrar tekrar değinerek, bunların öğretilebilen ve öğrenilen bilginin canlı timsalleri olduğunu savunur. Sokrates için bilginin önemli bir kısmı, *nasıl*ın bilgisi idi. Buna karşın kuramsal bilginin –en azından Platon'un düşünce sisteminde– kendine ait önemli bir yeri bulunmaktaydı. Platon'a göre İyi'nin kuramsal bilgisi sadece filozofların vâkıf olabileceği bir sırdı. Ve yalnızca bu teorik bilgiye vakıf olanlar, devletin yönetim kurallarını belirlemek konusunda yetkin olabilirdi. Kendi zihnindeki bilgi, sıradan zihnin bilgisinden farklı olduğundan, Platon'un ideal toplum için inşa ettiği kimlik, iki bilgi türü arasında bir uyum gerektirmiyordu. Buna göre filozoflar kuramsal bilgiye, krallar ise –tıpkı marangoz ya da tersane işçileri gibi– pratik bilgiye vâkıftı. Sanatçılar söz konusu olduğunda ise ortadaki en büyük sorun, sanatçıyı belirleyen kapasitelerin iki bilgi türüne de erişmeye imkân vermemesiydi.

Günlük İngilizcede "sanat" tabiri, kaliteli zanaat eserleri ve üstün beşeri faaliyetler için de kullanılabilir.* Bu anlamıyla sanat, bir beceriler bütünü ve bu becerileri yönlendiren, şekillendiren ve tanımlayan kurallar dizisidir. Öğretilip öğrenilmesi ise pekâlâ mümkündür ve ustadan çırağa, babadan oğula veya anadan kıza aktarılabilir. O halde kişi, tabirin her iki anlamıyla da sanat icra edebilir: Sanat, hem pratik yoluyla mükemmelliğe ulaşma, hem de kişinin mesleğini iyi şekilde icra etmesi anlamı taşır. Kant'a göre "Herhangi bir ürünün tabi olduğu kurallar her sanat [eseri] açısından bağlayıcıdır; ürün eğer sanatsal olarak temsil edilmişse, fiilen mümkün olarak temsil edilmiştir." Fakat Kant'ın zaruri olarak gördüğü üretim kurallarına tabi olmamasını, sanatın esas niteliği olarak kabul etmiyor muyuz? Bununla birlikte deha, kuralların olmadığı ya da bir süreliğine askıya alındığı veya kişinin karşı çıktığı prensiplerin kural olarak benimsendiği yerde çalışabilme becerisi değil midir?

Öte yandan kelime dağarcığımızda "kayıp sanatlar" olarak ifade ettiğimiz şeyler bulunur. Bu kayıp sanatların izinde, uzun yıllar boyunca Bizans minelerinin, Şam çeliğinin ya da ortaçağa özgü renkli camın üretimine dair kuralları yeniden keşfetmeye çalıştık. Mesela John Singer Sargent'in tek bir fırça darbesiyle hem

* Sanat kelimesinin bu işlevini, dövüş *sanatı*, hitabet *sanatı* gibi Türkçe deyişlerde de gözlemlemek mümkündür. (ç.n.)

ten rengi hem ışık hem de gölgeyi resmedebilme becerisi günümüzde kayıp bir sanat olarak kabul edilmektedir. Kayıp sanatlara dair bakış açımız, tarifle yemek arasındaki ilişkiye benzer olarak, kuralları keşfedersek prensipte ürünlerin aynısını yapabileceğimiz varsayımına dayanır. Buna karşın Homeros'un ozanlığının ya da Mozart'ın müzik anlayışının kayıp sanatlar olduğunu iddia etmek komik olur. Bu sanatçıların sahip olduğu beceriler elbette ölümleriyle birlikte yok olmuştur. Öyle ki bu becerileri ölümsüzleştirmek adına elimizden gelenler, yalnızca onların tarzlarını taklit etmek ve eserlerini canlandırmaktan ibarettir. Yine de bu durum, Mozart ya da Homeros'un sanatının "kayıp sanat" olduğu anlamına gelmez.

Sanatla zanaat arasındaki ayrımın, Yunanlıların fazla üzerinde durmadığı, fakat idrak kabiliyetleri kapsamında bulunması muhtemel olan bir yönü daha var. Zanaat eseri öncelikli olarak araçsal ya da en azından kullanım amaçlı bir statüye sahiptir. (Zanaatkârlar tabak, çanak, çömlek, yorgan, züccaciye gibi öncelikli olarak kullanım amaçlı eşyalar ürettiğinden, günümüzde kullanılan *zanaat* kavramı da işlevsellik üzerine kuruludur.) Filozof Martin Heidegger, araçların sistemler oluşturduğunu ve herhangi bir aracın Heidegger'in *Zeugganzes* –araçlar bütünü– adını verdiği bütünlüğün içerisindeki diğer araçlarla kurduğu ilişkiler üzerinden nitelendirildiğini gözlemlemiştir. Bu anlamda çekiç çiviye, çivi tahtaya, tahta testereye ve kesere, bunlar da nihayetinde bileği taşına işaret eder. (Böyle bir sistemde tek başına var olabilmek mümkün değildir.) Heidegger kendine göndergeli olan bu sistemin bir *totalité* oluşturduğu iddialarına karşı çıksa da bu sistem zaman içinde kendi kendini daha saf, daha tekil hale getirmeye yatkın olduğunu kabul eder; ne de olsa [ona kuvvet uygulayan çekiç ve içine gömüldüğü tahta olmadığında] yalnızca çiviyi icat etmek mantığa uygun değildir. Beyin egzersizi olarak, bir gezginin Etrüsklerin mezar abideleri arasında, etrafına ince bir keten kurdelesi sarılı, kömürle siyah renge boyanmış çıkrığa benzer bir nesne keşfettiğini hayal edelim. Gezginin bu garip nesnenin ait olduğu nesneler sistemini gözünde canlandırmadan nesneyi her yönüyle idrak edebilmesi mümkün olmaz. O yüzden Etrüsklerin yüzyıllar önce daktilo şeridini icat ettiklerini –daha doğrusu önceden tahmin ettiklerini– söylemek komik olurdu değil mi? Daktilo şeridi için öncelikle daktiloya, dolayısıyla mürekkebe, yazım ve işaret sistemine ve

hareketli matbaa fikrine sahip olmak gerekir. Tüm bunlar, sahip oldukları teknolojinin yaşadıkları hayatlar için kâfi olduğu Etrüskler için hayal gücünün sınırlarının dışında kalan nesnelerdir. Heidegger, ayrıca *Zeugganzes*'in yok olurken bütün halinde yok olduğunu da belirtir. Örneğin ok teknolojisi kaybolurken, kendisiyle beraber okçuluğa ilişkin silah ve destek sistemini de beraberinde götürür. Oklar ancak yaylar, okluklar ve ok başlarına şekil veren teçhizat ortadan kaybolduğunda ya da tüm bu sistem yerini –sonrasında okçuluğun ayinsel bir çeşit atavizm ya da bir atletizm türü olarak devam ettirilmesine sebep olan ateşli silahlar gibi– yeni bir teknolojiye bıraktığında kaybolur.

Zeugganzes'in parçaları olarak kabul edildiklerinde, sanat eserleri de ikincil kimliklere sahip olabilir; bu yüzden Sepet Halkının sepetleri ve Çömlek Halkının çömlekleri hem işlevsel hem de sanatsal kimliklere sahiptir. Sepet ve çömleklerin taşıdıkları esas anlamlar başta örme ve çömlekçilik gibi faaliyetlere ilişkin olup sonradan belli bir sanat anlayışı teşkil eden felsefi bir sisteme dahil edildiklerinden dolayı, sanat eserinin sanatsal temelleri işlevsel unsurlarından bile kaynaklanabilir. Fakat sanat eserlerini sanatsal kapasiteleri üzerinden ele alacak olursak, bu eserler kullanım amaçlı nesneler olarak ait oldukları bütünlükten tamamıyla ayrı türde bir bütünlüğe aittir. Barnes Koleksiyonu'nda sergilenen kopça ve menteşeler, onlara işlev bahşeden bir sistemden koparılmış ve kusursuz tasarım örnekleriymişçesine sergilendikleri galeri duvarlarına hapsedilmiştir. Bunlar bazı resimler için bile geçerli olabilir. Zira galerilerde sergilenmek üzere kiliselerden alınan ve dekoratif amaçlarla kullanılan dini resimler, orijinal konumlarında sahip oldukları ölçüde bir etkiden yoksun olabilir. Bu resimleri, işçiliklerindeki ve tasarımlarındaki "sanat/ustalık" dolayısıyla takdir edip müzelerde sergileyebiliriz, fakat bu onları sanat *eseri* haline getirmez.

Sanat eserleri günümüze kadar hem işlevsel hem de mülhem kimlikleri üzerinden ele alınmaktaydı. Günümüzün sanat anlayışında sanat eserinin şayet bir kullanım alanı varsa sanat statüsünü yitireceği yönünde, işlevsizlik-sanatsallık seçimine dayalı bir varsayım bulunmaktadır. Dewey ve Barnes, üst sanatla pratik sanat arasındaki ayrımı zayıflatıp yüksek sanatın işlevsel yönlerine vurgu yaparak belki de bu varsayıma meydan okumuşlardı. Hume,

ahlak üzerine yazdığı bir makalede; "[Bir şeye] *kullanışlı* demek ne büyük iltifattır! Kullanışsızlıkla itham etmekse ne çirkin bir hakarettir!" der. Günümüz toplumunda sanatın sanat olmaktan başka ne işe yaradığını tartışmak bir hayli zordur. Eserleri kör edici ışıklar altında, penceresiz galerilerin boş duvarlarına hapsedip bizden bu eserlere bir şeyin parçası değil, sadece kendi varoluşu üzerinden yaklaşmamızı bekleyen müzeler bu sanat anlayışının ürünleridir. Sanatçı ve karikatürist Lee Lorenz, bana yazdığı bir mektupta ilkel sanat üzerine şunları dile getiriyordu: "Sanırım bu nesnelerin ilkel kültürlerde oynadıkları rolleri anlamaya, 'sanatın' kendi kültürümüzde oynadığı rolü anlamaktan daha yakınız." Kişi, işlevsizliği sanatın esas niteliklerinden biri haline getirmekten kaçınmalıdır. Aksi durumda, bu tanım yoluyla ilkel kültürlerin –aynı zamanda bir hayli işlevsel olan– sanat eserlerini sanat olarak kabul etmek mümkün olmaz. Bu eserlerin sıradan işlevleri bulunmasına rağmen bu işlevler *Zeugganzes* içerisinde araçlar sisteminin tekil bireyleri olarak sahip olduklarından farklıdır. Bu noktada altını çizmemiz gereken husus, sanat eserlerinin yokluğunda bu toplumların pratik yaşantılarının sekteye uğramadan gelişmeye devam edebileceği gerçeğidir. Hegel, sanatsal nesne Dünyanın Nesri'ne değil Mutlak Tin'e aittir, derken bunu kasteder. Hegel'in sözleri, ilkel kültürler için olduğu kadar, bizim kültürümüz açısından da önem arz etmektedir. Bizim sorunumuz belki de, Hegel'in ve ilkel kültürlerin bilgelerinin paylaştığı Mutlak Tin duygusuna sahip olmayışımızdır.

Zanaat eseri bir araçlar sisteminin ifadesidir. Zanaat eserinin işlevi aynı zamanda eserin anlamıdır; eseri, bir işlevi olduğu bu sistemden söküp koparmak ve kendi başına sergilemek araca amaçmış gibi muamele etmektir. Elbette insanların araç gibi muamele edildiği –ve bazen kendilerini de araç olarak tanımladıkları– sosyal düzenler bulunabilir. Fakat bu düzenlerin karşısında, insanın araç değil amaç olarak görülmesi gerektiğini iddia eden ahlaki kuramlar da mevcuttur. Zanaat eserine kıyasla sanat eseri, insanoğlunun felsefi düzlemde sahip olduğu yapısal unsurların bir kısmına sahiptir. Bu yapısal unsurlara göre, kişi ya da sanat eserlerini araç konumuna indirgemek ve onları değer ve haysiyet sahibi yapan bileşenleri göz ardı etmek, onları ahlaki açıdan suiistimal etmektir. Şimdi, pek tatminkâr olmayan bu benzetmenin

en azından bir dayanağının ana hatlarını şematik bir şekilde izah edeyim.

Wittgenstein, bedenin zihinle ilişkisi üzerine meşhur tartışmasında insanın zihnin tecessümü olduğunu öne sürer. Buna göre insanı ruhun yahut da zihnin tecessümü olarak kabul edersek, bedeni düşündüğümüzde aynı zamanda zihni de tasavvur ederiz. Cismani form ve zihinsel vaziyetin ilişkisine dair benzer bir örnek Hegel'in klasik Yunan sanatına –özellikle de form ve anlamın birlikteliğinin kusursuz örneğini bulacağımızı iddia ettiği klasik Yunan heykel sanatına– dair tartışmasında bulunabilir. Bu kıstaslara uyan bir heykel söz konusu olduğunda, düşünsel içerik –Hegel'in tabiriyle İde– sanat eseri üzerinden tecessüm eder. Hegel'in görüşüne göre sanat, tefekkür âlemine aittir ve başlıca görevi hakikati maddi –ya da kendi tabiriyle hissi– yollarla açığa çıkarmaktır. Yani maddi/hissi bir nesne olarak sanat eseri, eserin anlamının en uygun ifade biçimidir.

Bana göre Hegel bu yolla zanaat eseriyle sanat eserini birbirinden ayıracak bir kelime haznesine sahip olmamalarına rağmen Yunanlıların da benimsemeye yanaşacağı açık ve net bir estetik kuram geliştirmiştir. Yunanlılar açısından sanatçı, eserinde soyut düşünceyi maddiyata taşıyordu. Yunanlılara göre sanatçının eseriyle arasındaki pasif ilişki ise, tefekkür yoluyla ortaya çıkan hakikatin ancak *objektif* bir gerçek olabileceğine dair bir kanıttı. Tabii ki Sokrates eline geçen her fırsatta filozofun hasmı olarak gördüğü sanatçının itibarını zedelemek için elinden geleni yapıyordu. Dahası, sanat eserinin mimetik hilelerinin altını çiziyor ve toplumu sanatın sebep olabileceği sahte inançlar konusunda uyarıyordu. Fakat Yunan toplumunda sanatçının hakikatin temsilcisi olduğuna ve hakikati sanat eserleriyle açığa çıkarma yetisini elinde bulundurduğuna yönelik genel bir kanı vardı. Asıl sorun zanaat eseri ve sanat eserini birbirinden ayırmak değil, sanatı doğal benzerleri olan felsefe ya da tarih gibi disiplinlerden ayırmaktı. Bununla ilgili olarak *Poetika*'nın bir bölümünde Aristo, bazı durumlarda –örneğin İlyada– tarihle yüzeysel olarak benzer olsa da şiirin daha evrensel olduğunu, bu yüzden de felsefeye Sokrates'in kabul edebileceğinden çok daha yakın olduğunu iddia eder. Aristo'nun bunları, kullanımlarının ötesine geçildiğinde anlamları tükenen bıçaklar, balıkçı ağları ya da saç tokaları gibi nesneler

hakkında söylemiş olması ise düşünülemez. Ne de olsa evrensellik fikir ve önermeler için geçerlidir ve bıçak, balıkçı ağı ya da saç tokalarının evrensel içeriğe sahip olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Bunlar işlevleri üzerinden tanımlanan nesnelerdir. Öte yandan, bizleri daha yüksek seviyede bir gerçeklikle buluşturan ve anlam sahibi olmaları üzerinden tanımlanan sanat eserlerinin çok daha önemli görevleri bulunur. Sanat eseri, ancak ifade ettiği şeyler üzerinden izah edilebilir. Başkasının zihnine erişmenin yolunun bedensel eylemlerden geçmesi gibi, sanat eserinin ifade ettiği şeyi de sadece eserin kendisi üzerinden idrak edebiliriz.

Yaptığım bu genel benzetmelerin amacı, sanat eseri ve zanaat eseri kavramlarının Yunanlıların kültürel bilgi birikimini oluşturan karmaşık kavramsal düşünce düzeni içerisinde birbirleriyle bağlantılı olduklarını ifade etmektir. Bunun yanı sıra, bu sistemi derinlemesine bir şekilde incelersek, bu kavramların kendisine erişebileceğimizi ve hangi kavramların sanat eserleriyle bağlantılı olup zanaat eserleriyle bağlantılı olmadığını göstermeyi amaçlıyorum. Felsefe, Öteki Kültür sorununu ele alırken bu zamana kadar kendi terminolojisini oluşturmayı seçmiş, kavramları bu terimlerle karşılaştırmış ve kültürlerarası anlamdaşlığın ne ölçüde mümkün olduğunu gözlemlemiştir. Fakat bu yöntemlere başvurduğumuzda anlambilimsel kuramların içerdiği birtakım felsefi önyargılar karşımıza çıkar. Bu yöntem, anlamın göndermelerden ibaret olduğunu ve kelimenin gönderme yaptığı şeyle aynı anlama geldiğini varsayar. Oysa kelimenin neye işaret ettiğini bilmiyorsak anlamını da bilemeyiz. Anlamları kavrayamıyorsak Öteki Kültür –ya da bu Öteki Zihin– bizim için akıl ermez bir muamma olur. Kısacası, bu yolla kültür tarafından şekillendirilen akıllara erişmek mümkün değildir. Yunan kültüründe sanat ve zanaat; bilgi, ahlaklılık, kural, anlam, pratik, form, hakikat, yanılsama, evrensellik, tefekkür, eylem, eylemsizlik ve tecessüm etme kavramları ile derin ilişkiler içindedir. Bu yüzden bu felsefi geleneğe karşı gelip, bizi öteki kültüre yakınlaştıracak sorgulama teknikleri geliştirmek zorundayız. Bu teknikleri kullanarak öteki zihinde var olan kavramların dış hatlarını açığa çıkarabilir ve zihnin detaylı bir haritasını çizebiliriz. Yabancı kavramların eşdeğerlerini kendi dilimizde aramanın aksine, bu yolla neyin sanat eseri olup olmadığını anlayabiliriz. Öte yandan konuya *tekné* kavramına işaret eden kavram ve kelimeler

üzerinden yaklaşmak bizleri yanılgıya düşürür ve Yunanlıların çekiçler, çiviler, balıkçı ağları, heykeller ve destanlar arasında herhangi bir ayrım yapmadığını düşünmemize sebep olabilir. Fakat ele aldığımız iki kabile örneğinde gördüğümüz üzere, bir kültürün zanaat eseri ötekinin sanat eserine tıpatıp benzeyebilmektedir. Bu yüzden gözlem yoluyla eşyanın ayırdına varmamızı sağlayan kıstaslar sanat eserlerini tanımlama uğraşımızda bize yardımcı olamaz. Eşyayı sanat eseri yapan, ruhunu gerçek düzleme taşıyan somut nesnenin yokluğunda tasavvur edemeyeceğimiz bir kavramın tecessümü olmasıdır. Fikrin eylem yoluyla tecessüm etmesi ile bu ilişki arasında bir paralellik kurulabilir.

Bana göre Afrika'nın sanat eserlerinin ardındaki felsefi altyapı, herhangi bir kültürün sanat eserlerinin ardındaki felsefi altyapıdan farksızdır. İnsanoğlu eğer, düşünürken felsefecilere soğuk terler döktüren ruh ve beden arasındaki ilişkilerden müteşekkilse, sanat eseri de soyut düşünce ve somut nesneden müteşekkildir. Somut nesne, soyut fikri objektif hale getirir. Afrika'nın sanat eserlerini antik Yunan'ın sanat eserlerinden ayıran, fikri somut ya da objektif hale getiren ve insanlarının gerçekliklerine dahil eden, gizli unsurlar arasındaki farklardır. Bu sanat eserleri, zanaat eserlerinin sahip olamayacakları manevi içeriklere cisim verdikleri için zanaat eserlerinin sahip olamayacakları güçlere sahiptir. Zanaat eseri, işlevinin belirlenimi altındadır; sanat eserine biçim veren şeyse içeriğidir. Afrika sanatının biçimleri, güçlü fikirler aktarmasından kaynaklanır; belki de aktarılan şey, gücün kendisidir. Eski Yunanlılar ise fikri, kelimenin gönderme yaptığı şey olarak kabul etmiyordu. Dünyayı harekete geçiren gücün "akıl" olduğuna inandıklarından, fikirler de güç sahibiydi. Akıl, güç; insan da akıllı olduğu için insan formunun neden Yunan sanatının en yüksek başarısı olarak kabul edildiğini tahmin etmek zor değildir. Öte yandan Afrikalıların akla odaklı bir metafizik geleneğine sahip olduklarını zannetmiyorum. Onlara göre sanat eserinin sahip olduğu güç akla ilişkin değildir ve insan formunda tecessüm eden güçler, sanat eserleri sayesinde daha canlı bir şekilde ifade edilebilir.

"Bereket" kavramı, hem kadın hem de erkeğe atfedilen güçlerdendir. Fakat tek başına cinsel ilişki, bereket kavramına atfedilen güçleri tecessüm etme ve açığa çıkarma açısından yetersizdir. Bu

güçler sadece cinsel ilişkiyi açıklamak ve gerekçelendirmek için kullanılır. Yetiştirme ve büyütme gücünün kadınların göğüsleri vasıtasıyla açığa çıkması mümkün değildir. Bu yüzden göğüs, kendi başına bir sanat eseri olamaz. Göğüsler sadece yetiştirme ve büyütme işlevinin gerçekleştiği organlardır. Afrika heykelinin dışavurduğu güçler ise insan yaşamı açısından merkezi konumdadır ve Yunan tanrılarının heykellerinin karakterize ettikleri muazzam güçlerle eşdeğer biçimde ifade edilir. Dahası, Yunan heykelleri –Afrika heykellerine kıyasla idealize edilmiş olsalar da– sıradan erkek ve kadınlara tıpatıp benzediklerinden, insanüstü ve muazzam güçlerinin etkisi kısmen kaybolur. Bir diğer deyişle Sokrates ve Aristoteles'in Yunan sanatının esası olarak nitelendirdiği Mimesis, Yunan heykelinin ifade gücünü elinden alır. Bu heykeller için gerçek erkek ve kadınlar model olarak kullanıldığından, heykeller temsil ettikleri modellere birebir benziyordu. Öyle ki bu benzerlik bir noktadan sonra heykelleri tanımlayan esas unsur olarak kabul edilmişti. Böylece "göz" sanatsal mükemmeliyetin yargı unsuru, "görünüş" ise heykel sanatının en önemli ölçütü haline gelmişti.

Bana kalırsa sanatçının ifade etmek istediği gücü kendince en üstün şekilde içinde barındıran formu icat etmesine izin veren benzerlik, Afrika sanatında Antik Yunan sanatında olduğu kadar önemli bir kaygı değildir. Benzerlik, önem verilen bir ölçüt olmadığından, dev göğüsler ya da devasa bir fallus, çarpıtma olarak kabul edilemez. Bunun yerine erkek, kadın ve hayvan bedenleri doğal mecazlar olarak kullanılmakta ve gücü açığa çıkarıp ifade edebilecek en uygun formlar olarak görülmektedir. Formu tanımlayan güçtür; sanatçı ise bu gücün anlaşılması mümkün, hissi bir ifade şekline nasıl dönüştürüleceğini bilme becerisine sahiptir.

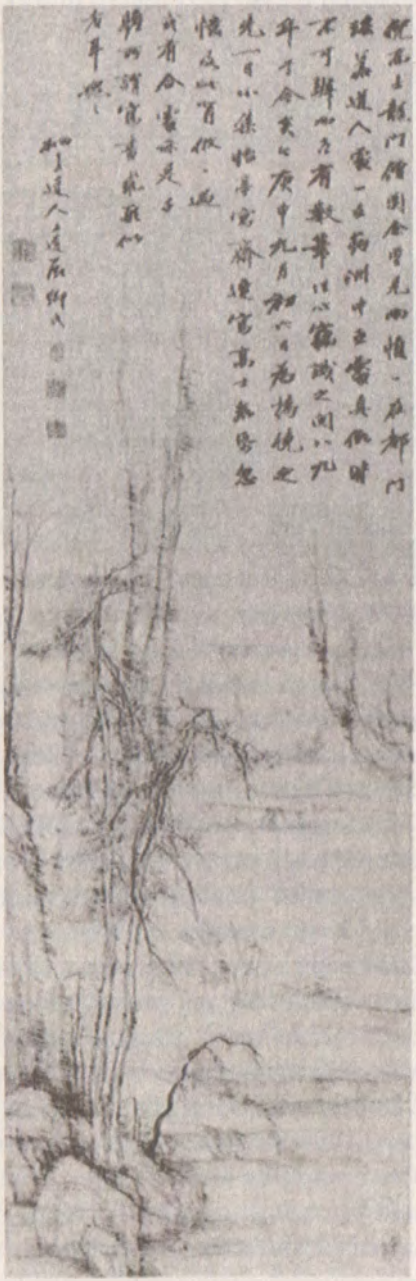
Buna karşın Afrika sanatını örnek alan bir Batı sanatçısı, Afrika sanatına has nitelikleri kendi eserine taşırsa, bunlar çirkinlik ya da biçimsizlik olarak nitelendirilebilir. Bunun nedeni, Yunanlılarda olduğu gibi idealize bir biçimde olsa bile, benzerlik faktörünün Batı sanatı için büyük bir önem arz etmesidir. (Öte yandan benzerliğe atfedilen önem sayesinde ideal form yaklaşımının benimsendiğini iddia etmek mümkündür.) Picasso, etnografya müzesinde keşfettiği şeyleri *kendi* eserlerinde kullandığında çirkinlikle suçlanmıştı. David Hockney, zamanında bana çirkinliğe

inanmadığını söylemişti. Onun tüm fikirlerine katılmasam da, çirkinliğin mümkün olmadığı Afrika sanatı söz konusu olduğunda Hockney haklıdır. Afrika sanatını çirkinlik ve biçimsizlik üzerinden değerlendirirsek, kıtanın tüm sanat eserlerinin sahip oldukları değeri gözden kaçırırız. Elbette, aynı sebeplerden dolayı Afrika sanatını tam olarak anlayabilmek Batı aklı için imkânsız hale de gelebilir. Güçlerin bilgisine vakıf değilsek, bu güçlerin nüfuz ettikleri hayatlarda hangi şekillerde ifade edildiğini bilmiyorsak ve tamamen ayrı yaşam biçimlerine sahipsek, sanat eserlerini *ancak* kendi şartlarımız üzerinden değerlendirebiliriz. Aynı şekilde, bu eserlerle doğru bir estetik ilişki kurmanın görme eylemi üzerinden gerçekleşebileceğini düşünüyorsak, bu eserleri kendi şartları üzerinden değerlendirmiyoruz demektir. Görünüş, sanat bilincimize o kadar derin şekilde nüfuz etmiştir ki, belki de artık gözlerimiz dışında bu sanat eserlerine erişim imkânımız kalmamıştır. Bu yüzden de sanat eserlerini felsefi değil estetik nitelikleri üzerinden değerlendirmekteyiz. Bununla birlikte, sanat mabetlerimiz olarak kabul ettiğimiz müzeler de estetik mekânlardır. Bu durumu göz önünde bulundurursak Afrika eserlerinin bu mekânlarda sergilenmesinin ne kadar doğru olduğu sorusu gündeme gelir. Bu soruya ilerleyen bölümlerde değineceğim.

Öte yandan, tecrübi algılarımız aynı zamanda sanat ölçütlerimiz olduğundan, Batı geleneğinin sanat eserlerine estetik açıdan benzeyen fakat ait oldukları kültürlerde sanat statüsünde bulunmayan nesneleri sanat eseri olarak görme yanılgısına düşmek kaçınılmazdır. Kültürümüzün sanat eseri olarak kabul ettiği şeylerle paylaştıkları yüzeysel benzerliklere rağmen, eşya bir kültürde zanaat eseriyse ötekinde de zanaat eseri olmak zorundadır. Söylemiş olduğum üzere, sanat eserinin var olabilmesi, o konudaki fikrin tecessüm etmiş haline bağlıdır. Sanat eseri bir içeriğe sahiptir ve belli bir anlam aktarır. İlkel zanaat eserlerine yüzeysel yönlerden benzeyen sanat eserleri, içerik barındırır ve belli bir anlam ifade eder; benzer oldukları sıradan zanaat eserleri içinse bunu söylemek mümkün değildir. Bu arada sözünü ettiğimiz nesneleri ilkel olarak adlandırmamın sebebi, bunların, kullanıldıkları toplumlarda amaçlarını gerçekleştirmek adına makul işlevlere sahip olmalarına rağmen, kendi kültürümüzün alet edevatına kıyasla teknolojik açıdan yetersiz ve geri kalmış olmalarıdır. Öyle ki gelişmiş bir

Zeugganzes'te herhangi bir işlevleri olması mümkün değildir. Öte yandan ilkel teknoloji ürünü olan zanaat eserlerinin kültürümüzün ileri seviye sanat eserlerini andırması, bu zanaat eserlerini daha gelişmiş hale getirmez. Bunun temel sebebi, bunların sanat eseri olmaması ve taşıdıkları benzerliklerin ise estetik yanılgılar üzerine kurulu olmasıdır.

"İlkel" tabirinin bu anlamına sadık kalırsak, ilkel kültürlerin sanat eserlerini "ilkel" olarak tanımlamak mümkün olmaz. Öyle ki sanat felsefecilerinin bir hayli cezbedici bulduğu sübjektif sınıflandırmalara başvurursak, haklı şekilde Afrika sanatının en gelişmiş sanat geleneklerinden biri olduğunu söyleyebiliriz. İlkel zanaat eserleri kullanarak ilkel yaşamlar süren ilkel insanlar olmaları, Afrikalıların sanat eserlerini ilkel kılmaz. Aynı şekilde Afrika'nın bazı zanaat eserlerinin Batı sanat anlayışının sürekli etkisi sonucu gelişmiş sanat eserlerine benzer hale geldiği gerçeği, kıtanın zanaat eserlerini geliştirmeyeceği gibi, bunları sanat eserlerine de dönüştürmeyecektir.



Wan Shang-Lin, *The Lung-men Monk*

Sanatsal Geçmişlerin Biçimleri, Doğu ve Batı

New York Metropolitan Müzesinin, Robert Ellsworth 19. ve 20. Yüzyıl Çin Sanatı koleksiyonunda, (koleksiyonun gösterişli kataloğunda fazlasıyla tarafsız bir düzyazıyla "Ni Tsan'dan [1301-1374] esinlendi[ği]" belirtilen) manzara ressamı Wan Shang-Lin'e (1739-1813) ait etkileyici bir çalışma bulunur.

Wan'ın parşömeninde yalın bir manzara içinde Lung-men isimli bir keşiş resmedilmiştir. Fakat resim, açıklamasından öğrendiğimiz üzere resmedilen özneyle –yani Lung-men keşişiyle– değil, daha çok Wan'ın görme fırsatı yakalayıp yakalayamadığı konusunda emin olmadığımız, aynı özneyi konu alan Ni Tsan'ın bir resmiyle alakalıdır. Wan'ın çalışması, Ni Tsan'ın eserini göz önüne getirip ya da akılda kaldığınca anımsayıp Wan'ın eseriyle

kıyaslayabilen bir kitleye hitap eder. Kısacası resmi takdir edecek olan kitleden, en azından iki ressamı mukayese edebilecek düzeyde Ni Tsan'a hâkim olmaları beklenir.

Resme işlenen harfler, utangaç ve solgun bir edayla resmedilen kuru saçaklı ağaçlara, kayalara ve münzevi gezgine kıyasla capcanlı ve nettir. Hat sanatı uzmanı olmasam da üsluptaki değişimin kasti olduğuna ve şu şekilde takdir edilmesi gerektiğine eminim: Yazım ve çizim arasındaki uyuşmazlık, Hume'un "bilincin düzeyliliği" olarak tanımladığı uyanık algı ile hafıza arasındaki ayrımı bilfiil ortaya koyar. Wan'ın resmi de âdeta hatırlanan bir ânın parçasıymış gibi ürkek ve solgundur. Bu durum, muhtemelen cılız bir akarsuyun uyandırdığı ıslaklık hissini andıran Ni Tsan'ın boyama stilinden kaynaklanır. Ni Tsan'ın üslubunun esas amaçlarından biri, çizmeye doyamadığı bu manzaraların tecrübe mi yoksa hayal mi edildiği sorusunu kasten muallakta bırakmaktır. Yanılsama ile gerçeklik arasındaki muğlaklığı mümkün mertebe kesinleştiren bu hissiyatın doğrudan bir sonucu olarak manzaralar bitkinlik verici bir etkiye sahiptir. Keza düşünüm yolculuğunda bu tarz bir manzarayı karşısında bulan bir keşişin kendine bu soruyu sorması muhtemeldir. Dilerseniz, Ni Tsan'ın bu konuya uygun bir şiirine göz atalım:

> Fırça tutmayı ilk öğrendiğimde,
> Her gördüğüm şeyin benzerliğini yakalamaya çalıştım,
> Kırda da kentte de dolaştım,
> Her bir şeyin resmini çiziktirdim, koydum resim sepetime.
> Sorarım ustam Fang I'ye,
> Nedir yanılsama, nedir gerçek?
> Hokkadan aldım birkaç mürekkep damlası,
> Resmedebilmek için baharın enginliğini.*

Wan Shang-Lin'in manzara resmindeki yazı, resmin ne şekilde takdir edilmesi gerektiği konusunda bizlere yol gösterir: Karmaşık bir sanat şebekesi içinde Wan ve Ni Tsan'ı buluşturduğu gibi, esas olarak resmin kendisini ve orijinalini bir araya getirmeyi amaçlar. Wan, bu konuda şunları dile getirir:

> Lung-men keşişini konu alan iki ayrı Ni Kao-shih'in [Ni Tsan] resmi gördüm. Bunlardan birinin sahibi Yao Hua tao-jen, diğerininki ise Ya-

* Şiirin İngilizceye çevirisi Wen Fong tarafından yapılmıştır. (y.h.n.)

ochou valisi. İki resmin de fırça hüneri eşsiz, fakat hiçbir surette ikisi de özgün çalışmalar olarak değerlendirilemez. Bu iki resim yaklaşık sekiz dokuz yıldır kafamı kurcalıyor. Bugün 1800 yılının dokuzuncu ayının altıncı günü ve incelemenin sonuçlarının resmi olarak açıklanmasına bir gün kaldı. I t'ing Stüdyosu'nda toplandık. Keşiş eskizleri çiziktirirken, birden aklıma o iki resim geldi. Aklımda kaldıkları kadarıyla bu nüshayı çizdim. Eğer benzerlikler teşkil ediyorsa, bunlar Tso-chan'ın [Su Tung-p'o] dediği gibi "yüzeysel benzerliklerdir" [Eserimin kalitesi konusunda] Mahcubum.

Buradan Çin sanatçısının ait olduğu dünyanın yapısına dair birçok şey çıkarabiliriz. Çin'de, kültürümüzde can alıcı öneme sahip müzelerin, bilhassa da değişik geleneklere ait eserlere kol kanat geren ve artık standart olarak kabul ettiğimiz ansiklopedik müze modelinin varlığından söz etmek mümkün değildir. Fakat eserlerin hangi koleksiyonlarda bulunduğunun bilgisi Çinliler için genel kültür niteliği taşıyor, eserler sanatçı ve sanat öğrencileri tarafından incelenebiliyordu.

Özgünlük sorununun önem arz ettiği her sanat koleksiyonculuğu faaliyetinde olduğu gibi, Çin'de de belli başlı bir mütehassıslık faaliyetinin bulunduğunu belirtmek gerekir. Taklit kavramı beraberinde sahtelik çağrışımı getirse de, özgünlüğün mevsukiyetten ayrı bir şey olduğunu kabul etmek gerekir.* Wan Shang-Lin'in resmine *sadece* taklit tabirini yakıştırmak eleştiri değildir; ancak iyi ya da kötü bir taklit olduğunu belirtirsek iddiamız eleştiri niteliği taşıyabilir. Buna karşın Degas'nın Poussin taklitlerini bağrımıza basıp muhafaza etmemizle Wan'ın resimlerini muhafaza etmek arasında bir fark bulunur. Bu farkın nedeni Degas'nın kendine özgü bir sanatsal kişilik kazanması ve Degas imzalı her resmin anlam yüklü ve –en kaba tabirle bile– çok değerli addedilmesidir. Buna kıyasla, şayet Wan'ın eseri –kendisi de önceki sanatçıları taklit etmiş olan– Ni Tsan'ın eserlerinin taklitlerinden öteye geçemeseydi, Wan'ın günümüzde sahip olduğu değer kaybolmazdı.

Wen Fong, Ni Tsan'ı taklit edilmez olarak kabul etmesine karşın (hatta belki de tam olarak bu yüzden, Wen Fong'un sözlerine

* "Mevsukiyet" (*authenticity*) kavramının belirleyici unsuru taklit olmamaktır ve içinde ferdiyet ve deha çağrışımları bulunduran "özgünlük" (*genuineness*) kavramına kıyasla çok daha kısıtlıdır. Cümlenin başında Danto "mevsukiyet"in zıddı olarak "sahtelik" (*inauthenticity*), "özgünlük"ün zıddı olarak ise "taklit" (*imitation*) kavramını kullanır. (ç.n.)

bir meydan okuma olarak), aynı eserin ünlü koleksiyonlardaki iki ayrı kopyasının gösterdiği üzere Çin'de ciddi bir Ni Tsan taklit faaliyeti mevcuttu. Wen Fong'a göre 1427-1509 yılları arasında yaşamış sanatçı Shen Chou, "ömrü boyunca süren bir Ni Tsan taklidi hevesi beslemiştir"; fakat bir rivayete göre, fırçasını kâğıda dokundurduğu anda hocası, "Hayır hayır, yine fazla kaçırdın!" diye her seferinde sitem etmiştir. Ni Tsan'ın üslubuna yakın bir resim geleneğinin izlerini yaklaşık beş yüz yıl boyunca takip edebiliriz. Hatta Wan Shang-Lin'e göre bu geleneğe ait resimlerden bazılarının üslubu Ni Tsan'ın eserlerinin özgünlüğüne şüphe düşürecek kadar orijinale yakındır. Yani kuru, basmakalıp sanat tarihi tabirleriyle "Ni Tsan'dan *etkilendi*" demek, bu geleneğin mensuplarının birbiri ve Ni Tsan ile aralarındaki çetrefilli ilişkiyi izah etmek adına fayda sağlamaz. Öte yandan "Ni Tsan'ı *taklit eti*" demek de Wan Shang-Lin'in resmindeki yazının tarif ettiği eylemi tanımlama açısından yetersiz kalır.

Her anlamda yabancısı olduğum geleneğe dair düşüncelerim en iyi ihtimalle tahmin niteliği taşımalarına rağmen, bu taklitlerin ne kimseyi kandırmayı amaçladığını ne de kişiyi eserin kaynağı hakkında yanlış fikirlere yönlendirdiğini gönül rahatlığıyla söyleyebilirim. Şu sözler, Çinlilerin sanatsal faaliyetlerini tanımlayan Aristoteles'in *Poetika*'sını yazarken aklından geçenlere daha yakındır: "Taklitten haz almak herkes için doğal bir durumdur."

Bu sanat geleneği dahilinde taklidin aldatıcılığını tartışmak beyhude bir gayrettir. Keza Ni Tsan'ın eserlerine göz ucuyla aşina olanlar bile Wan'ın taklidinin Ni Tsan'ın özgün çalışması olmadığının pekâlâ farkındadır. Bunun nedeni, Wan'ın manzarasında yaprakları dökülmüş ağaç çiftleri, akarsu ve kayalar gibi Ni Tsan'a has sabit motiflerin mevcudiyetine rağmen hissedilen Ni Tsan'ın salahiyetli fırça stilinin eksikliği değildir. Resimde eksik olan, boşluğun eksikliğidir. Dilerseniz bunu boşluğun eksikliği yerine orijinalde bulunması mümkün olmayan bir şeyin mevcudiyeti olarak da ifade edebiliriz. Kısacası Wan'ın resminde eksik olan niteliğin bu mevcudiyetle uyuşmadığını söyleyebiliriz. Wan'ın keşişi bir uçurumun karşısında, yüzü uçurama dönük bir şekilde resmedilir. Manastır anlayışının beraberinde getirdiği münzevilik çağrışımları bir yana, keşiş aşılmaz bir engel karşısında ve kuşatılmış bir konumdadır. Öte yandan Ni Tsan resminin alametifarika-

sı, uyandırdığı soyut "enginlik" hissidir. Bu sayede boş parşömen, ufuk çizgisinin ortadan kaldırıldığı rüyalara has namütenahi bir boşluk haline gelir.

Ni Tsan'ı taklit eden Çinli sanatçıların bu boşluğun farkına varıp varmadıklarını bilemiyorum. Fakat taklitçinin foyasını ortaya çıkarmak pekâlâ mümkün: Taklitçi orijinal eseri anlamakta güçlük çekiyorsa, taklit esere bilinçdışı bir şekilde detay ilave ederek cehaletini telafi etmeye çalışır. Kendisinden taklidin zihin açıcı işlevlerini öğrendiğim Leo Steinberg, *Son Akşam Yemeği*'nde İsa'nın neredeyse omuzları olmadan resmedildiğine dikkat çeker. Steinberg'e göre bu detay, yapıtın genelinde yarattığı etki açısından hayati öneme sahip olsa da, biliyoruz ki "omuz eksikliği" anatomik bir gerçek değil. İşin ilginç yanı, *Son Akşam Yemeği*'ni taklit eden neredeyse her bir ressam, bu hatayı "düzeltmeye" yeltenmiştir. Öyle ki günümüz taklitlerinde resmedilen İsa'nın omuzları, bir Amerikan futbolu yıldızının omuzlarını andırır. Resmi aklında kalanlardan hareketle yapan Wan Shang-Lin de büyük ihtimalle orada "bir şeyler" olması gerektiğini sezmiş, ustasını bilinçdışı bir şekilde "düzelterek" eseri neredeyse metafiziksel bir dönüşüme uğratmıştır.

Tabii bunun bir sebebi de olabilir. Diğer Ni Tsan taklitçileri motif ve fırça kullanımına odaklandıkları için eserin başka bileşenlerini gözden kaçırmış ya da eseri farklı bir veçhesiyle görememiş olabilirler. Mazur görün, "aşırı etkileyici" eserlerin durumunda bunun gerçekleşmesi pekâlâ mümkündür. Şu örneği Michael Baxandall'dan aktarıyorum: Kübizmden bihaber olsaydık, o zaman Cézanne'in eserlerinin bize nasıl görüneceğini bir düşünün. Bu farazi sanat anlayışının Cézanne'i anlama gayreti beyhude olacaktır. Şimdi de Çinli sanatçıların Ni Tsan'ın eserlerinde sadece *boyutsallığa* önem verdiklerini varsayalım. Bu durumda Ni Tsan'ın çizgilerindeki ustalık konu dışına itilir. Sadece fırça hüneri ve çizgilere yoğunlaşmış olan bir gözlemci için, boyutsallığı üzerinden bir Ni Tsan taklidinin başarısını takdir etmek imkânsızdır.

Elbette ki Çin sanat geleneği içinde boyutsallık bu kadar önem arz etmiyordu. Aksine Ni Tsan ve Wan Shang-Lin'i birbirine bağlayan gelenek için önemli olan fırça hüneriydi. Dahası, fotoğrafçılığın Çin'de yaygınlaştığı 1939 yılına kadar tıpatıp benzerliğin

kesin bir ideal olarak kabul edilmediğini de belirtmek gerek. Batı sanatını tanımlayan "kuşları kandırma" hevesi, Çin resminde hiç var olmamıştı; Çinli, ressam olsa olsa kendi fırça hünerindeki canlılığın, konu ettiği şeyin canlılığı ile boy ölçüşebilmesini hedefliyordu. Ni Tsan'ın fırça hünerindeki canlılığı yakalayabilmek, onun taklidi sayılmak adına yeterliydi. Bu kısıtlamaların ötesinde, taklitçi ressam dilediğini resmetmekte özgürdü. Kimseden, ne gerçek bir ağaç ile o ağacın resminin arasındaki ayrımı ne de Ni Tsan ile Wan arasındaki ayrımı fark etmesi bekleniyordu.

"Her bir kaya, her bir taş hür ve engin mürekkep çizgilerinin izlerini taşıyorsa, resmin ilmi bir havası bulunur. Bu ayrıntılar üzerinde gereğinden fazla çalışılmışsa, o zaman resim, teknik bir çizerin eskizlerini andırır" der Ni Tsan. Bu sözlerle taklidin Çinli sanatçı için ne kadar meşakkatli –hatta belki de imkânsız– olduğunu görebilir ve esas derdinin ne olduğunu anlayabiliriz. Ressam, ustasının resmettiği şekilde resmetmeli, fakat *aynı zamanda* hür ve engin olmalıdır. Taklit, yüzeysel açıdan ayırt edilemezlikle sınırlı değildir; aksine, eser orijinali ile aynı dahili kaynaklardan başlayarak akmalıdır. Yani resimde Ni Tsan'ın üslubunu taklit etmek aynı zamanda bir ruh egzersizidir.

Bu imkânın bir benzerini kendi kültürümüzde –tersten de olsa– Platon'un *Devlet*'te muhafızlara verdiği öğütlerde bulmak mümkün. Platon, taklit ettiğimiz şeylere veya kişilere dönüştüğümüzü ve bu yüzden de insanın ahlaka uygun örnekler edinmesi gerektiğini savunur. Çin düşüncesinde ise taklit, örnek edindiğimiz kişi gibi olmamızı *gerektirir*; bunun hangi yollardan gerçekleştiği önemli değildir. Harici benzerlikleri basit bir zanaatkârın işçiliğinden bekleyebiliriz, burada önemli olan dahili benzerliklerdir. 1800 yılına gelindiğinde Ni Tsan bir efsane, hatta bir buyruk* haline gelmişti. Saflık, cesaret ve zorluk karşısında sükûnet gibi yüce faziletlerin Ni Tsan üzerinden tecessüm ettiğine ve görgüsüzlüğün insanın kaçınması gereken asıl kötülük olduğunu öğütleyen asil bir münzevi olduğuna dair rivayetler dolaşıyordu. Belki de Ni Tsan, Platon'un "Geliyor, bekleyin" dediği o "filozof kral"lardan biriydi! Ni Tsan figürü sürekli yeniden icat ediliyor,

* Buyruk kavramını bu bağlamda Kant'ın kullandığı şekilde anlamakta yarar var. Zira Ni Tsan taklidinin hem bir zaruret hem de sanatçının yönlendirimi haline geldiğinden bahsediliyor. (ç.n.)

öncülük ve kahramanlığına methiyeler düzülüyordu. Ni Tsan'ı taklit eden ressam, aynı anda ahlaki bir tutum sergilemiş oluyor, hayatının gidişatını kendi eline alıyor, yücelik olgusunun kendisi haline geliyordu. Kısacası "Ni Tsan'dan esinlendi" diyerek konuyu basite indirgemek, Aziz Paul'dan bahsederken "İsa'dan esinlendi" demeye benzer.

Çin'de sanat tarihinin felsefi yapısı Batı sanat tarihinden o kadar farklıdır ki, Wan Shang-Lin'in söylevi Batılı bir ressama pek bir şey ifade etmez: Wan'ın kendini "evinde" hissettiği tarih anlayışı, Batılı ressama yabancı gelecektir.

Ne de olsa Giotto ile Jacques-Louis David arasındaki süreçle neredeyse eşdeğer olan; dolayısıyla dönemlerin birbiri içinden ortaya çıktıkları ve birbirini geride bıraktıkları ileri yönelimli bir "dönemler döneminden" bahsediyoruz. Bu dönemi, temellerini Giotto, Masaccio ve Raffaello'nun attığı Maniyerizm ile beliren sanatçı, heykeltıraş ve ressamların, Masaccio'nun bile gıptayla bakacağı büyüleyici eserler üretmek üzere Katolik Kilisesi'nin emrine amade oldukları Barok dönemi olmak üzere üç temel "Vasari döngüsü"* üzerinden tanımlayabiliriz. 1800'lü yıllara ve uzunca bir süre devam edecek olan akademi çağına girildiğindeyse devlet Katolik Kilisesi'nin görevini devralarak, sanatçılardan bu dönem başında sanatın ne erişimi ne de ilgisi dahilinde olan devrim değerleriyle vatandaşlık tanımı gibi konuları sitayiş eden eserler üretmelerini talep etmiştir.

Resim, ancak ilerledikçe mükemmele yaklaşan bir disiplindi. Bu yüzden de kendilerini ciddiye alan ressamlar, ne daha erken bir dönemde doğmuş olmayı ne de geçmiş ustaların eserlerini taklit ederek yerinde saymayı arzu ediyordu. Rönesans doğal olarak kendini eski Yunan ve Roma ile ilişkili bir anlatı üzerinden tanımlıyor, arada kalan dönemi de mecburen karanlık çağlar, yeniden keşfedilmesi gereken kayıp becerilerin çağı, tasfiye edilmesi gereken bir cahiliye dönemi, insanın aydınlık zirvelerden dipsiz karanlıklara düşüşü olarak yeniden tasvir ediyordu. Buna yakın bir düşünce biçimi İngiltere'deki ön-Raffaelocularla tekrar

* Vasari'nin *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (En Büyük Ressam, Heykeltıraş ve Mimarların Yaşamları) isimli eseri, en meşhur sanat tarihçelerinden biri olarak kabul edilir. Bu eser, sanatçıları yaşadıkları çağlara ve belli sanat akımlarına göre sınıflandırma yönteminin mimarı sayılır. (ç.n.)

canlanacaktı. Zira akımın takipçileri yeni bir sayfa açmak ve ustalara geri dönerek unutulmuş görsel hakikati yeniden öğrenmek için Raffaello'dan sonra gelen her şeyi sapkınlık olarak değerlendirerek reddetmiştir. (Akımın önemli temsilcilerinin sanat becerilerini şöyle bir düşününce, ön-Raffaelocuların *ziyadesiyle* cüretkâr davrandıklarını söylemek mümkün.)

Wan Shang–Lin'le Ni Tsan dönemleri arasında ise talihsiz Shen Chou, Wan'ın bilgisi dahilindeki iki Lung-men keşişini resmedenler–şayet bunları Ni Tsan resmetmediyse ki muhtemelen öyledir– ve Ni Tsan'ın üslubunu kendi hayatları ve sanatları için mihenk noktası olarak kullanmayı hedeflemiş nice sanatçı bulunur. Bunlardan hiçbiri yeni bir başlangıç yaptığını ya da ustasınınki ile kendi dönemi arasında resim sanatının yoldan çıkıp ortadan kaybolduğu karanlık bir çağda bulunduğunu düşünmüyordu. Kısacası Wan'ın tarih anlayışı progresif ya da regresif yönelimden muaftı. Geçmiş ve gelecek o kadar yekpare bir şekilde algılanmaktaydı ki, "modernleşme" adına kavramsal bir zemin bile yoktu. Çinli sanatçı için "esinlenme" kavramı, benzerliğe itibar etmeden ve kendini örnek aldıklarıyla kıyaslama ihtiyacı hissetmeden, sadece bir şeyin nasıl yapıldığını öğrenmek, geçmiştekileri içselleştirmek ve kendini bir adım öteye taşımak için sanat tarihinin gelişimini temessül ederek önceki bir ustayı kopyalayan bir Batı sanatçısının gözündeki esinlenme kavramından ayrıydı.

Michael Baxandall bu konuda şunları dile getirir:

> "Etkilenim" kimin etkileyen, kimin ise etkilenen olduğuna dair önyargılar yüzünden sanat eleştirmeninin baş belasıdır. Anlaşılan, bu önyargılar tarihsel eden/edilgen ilişkisini tersine çevirmektedir. X kişisi Y kişisini etkilemiş dersek, X kişisinin Y kişisine karşı bir eylemde bulunduğunu söylemiş oluruz. Buna karşın iyi resimler ve iyi ressamlar söz konusu olduğunda, sözünü ettiğimiz ilk ilişki, gerçekte olanlara daha yakındır. Y kişisini eden olarak kabul ettiğimizde karşımızda bulduğumuz lügat çok daha kapsayıcı ve ayrıntılıdır. İstifade etmiş, başvurmuş, faydasını görmüş, tahsis etmiş, uygulamaya koymuş, uyarlamış, yanlış anlamış, atıfta bulunmuş, ondurmuş, üstlenmiş, ilişki kurmuş, tepki vermiş, alıntılamış, kendini [bir başkasından ya da başka bir şeyden] ayırt etmiş, kendini benzetmiş, bir şeyi [bir başkasına] benzetmiş, kendine kabul ettirmiş, taklit etmiş, hitap etmiş, kendi sözleriyle aktarmış, içselleştirmiş, üzerinde değişiklik yapmış, hayata döndürmüş, devam ettirmiş, yeniden biçimlendirmiş, imrenmiş, parodileştirmiş, hicvetmiş,

ayıklamış, tahrif etmiş, dikkat çekmiş, karşı koymuş, sadeleştirmiş, yeniden oluşturmuş, detaylandırmış, geliştirmiş, yüzleşmiş, hâkim olmuş, yozlaştırmış, canlı tutmuş, basite indirgemiş, teşvik etmiş, cevap vermiş, dönüşüme uğratmış, ele almış ve daha nicesi... Bu ilişkilerin neredeyse tamamı aksinin geçerli olduğu durumda –yani Y kişisinin X'e karşı değil, X'in Y'e karşı eylemde bulunduğu durumda– tesis edilemez.

Raffaello sıklıkla gelmiş geçmiş en etkileyici sanatçılar arasında sayılır. Bence bunun başlıca sebebi, ressamın kompozisyon yöntemlerinin 19. yüzyıl ortalarında sanat müfredatına girmesi ve bu yöntemlerin sanatçılara en iyi örnekler olarak öğretilmesidir. Fakat Wan'ın Ni Tsan'dan etkilendiği ölçüde başka birinden etkilenmiş pek az sanatçı vardır. Elbette ki ailesini Raffaello'nun *Madonna della sedia*'sını temel alarak *tondo* formatında resmeden Benjamin West örneğinde olduğu gibi, bir bakıma Raffaello gibi resmetmeyi isteyen sanatçılar da mevcuttur. Fakat görüldüğü üzere bu örnekte bile dolaylı yollara başvurulmuştur. Dahası West'in kullandığı hitap düzeyini Wan Shang-Lin'de gördüklerimize benzetmek mümkün değil.

Geçmiş, çoğu yönden yaşadığımız anın bir fonksiyonudur. Bu gerçeğin ne kadar önemli olduğunu vurgulamam gerekiyor. (Elbette bu noktada geçmişimizle ilişkilerimize dair, hepimizin doğmayı *seçmiş* olduğumuz gibi dramatik iddialar öne süren Sartre'ınki gibi aşırı irade yanlısı görüşleri kabul ve tasdik etmek gerekmiyor.) Demek istediğim, sanatçının davrandığı şekillerde davranmasının sebebi, sanatçının etkilendiklerinden ziyade geçmişi kendi üzerinden yeniden temsil etmesidir. Wan Shang-Lin, Ni Tsan'ı kendi eserlerinde yeniden temsil ettiği için ondan "etkilenir" Tarihsel açıklamalar bizi ne katı bir silsile ile sebepten sonuca ne de etkileyenden etkilenene götürür. Bunun yerine kişi bunlar hakkında düşünürken, etkileyen ile etkilenenin tek bir tarihsel birim olarak ayrılmaz şekilde ortaya çıktıklarını ve inanç, duygu ve değerlerden müteşekkil bir sistem olan temsil kavramını göz önünde bulundurmalıdır... Bu sayede Ni Tsan'ın eserlerinde, etkilediği sanatçıların bile mecburen gözünden kaçan şeyleri görebiliriz. Geçmişin bazı veçhelerinin kendilerini eserin çağdaşı olan ya da kendimize kıyasla eserden daha derin bir şekilde etkilenen insanlara değil de *bize* göstermelerinin ardındaki derin sebep, konuya temsil kavramı üzerinden yaklaşmamış olmaları olabilir.

Monet'nin Soyut Ekspresyonistler tarafından öncü olarak kabul edildiğinden daha evvel de söz ettik. Bunun sebebi *Nilüferler*'deki bazı unsurların geriye dönük ölçek, her yerdelik ve fırça özgürlüğü tartışmaları sonucu çarpıcılık kazanmasıdır. Pollock sayesinde geçmişin kapılarını apaçık önlerinde bulan sanatçıların bu tartışmalardan çıkardıkları, Monet ya da çağdaşlarının anladıklarından farklı olmak zorundadır. Ya da aynı sebepleri göz önünde bulundurarak, birkaç sezon önceki muazzam Fragonard sergisini ziyaret eden New York'lu sanatçıların Fragonard'ın *Figures de fantaisie*'sine nasıl da hayran kaldığını düşünelim. Bu sanatçılar, Frick Koleksiyonu'ndaki *Progress of Love*'ı sıradan bir 18. yüzyıl resmi, *Figures de fantaisie*'yi ise kendicil ve özgür olarak nitelendirdi. Öyle ki bazısı Soyut Ekspresyonizm tarihinin bu eserle başladığını iddia etti. Kendi açımdan, Fragonard'ın –muhtemelen başyapıtı olan– *Progress of Love*'ının bir anda etkileyici ve (hâlâ aktif olduğu için) anlamlı bir geçmişe sahip bir eser olarak kabul görmeye başladığı bir gelecek hayal edemiyorum. Herhangi bir şeyin herhangi bir anda etkileyici olabileceği ve düzensiz bir geçmişin düzensiz bir şimdi –ve düzensiz bir gelecek– gerektirdiği yönündeki görüşler muhtemelen postmodernizme aittir.

Vasari'den itibaren Batı'da sanatçı olmak demek, geçmiş tarafından ne şekilde etkilendiğimizi belirleyen bir öz anlatıyı kabul etmek demekti. Batılı ve Çinli sanatçılar arasındaki fark o zaman, yaşanılan anlatılar ve erişilebilir etkilenim odakları arasındaki değişimler üzerinden ele alınmalıdır. Modernizm hem Çin'de hem Batı'da bu anlatıları parçalarına ayıracak, sanatçıyla geçmişi arasındaki ilişkileri yeniden tesis edecekti. Şimdi bu konuya dönelim.

Beş yüzyıl boyunca radikal bir değişim geçirmemiş olan bir gelenek içerisinde sanat icra etme imkânına sahip olduğu için Wan Shang-Lin'in talihli olduğu söylenebilir. İşini yapabilmesi için ustasının hedeflerini takip etmesi yeterliydi; taklit de bunun için en uygun yöntemdi. Diğer taraftan Wan'ın Batı'daki çağdaşları da talihli sayılırdı. Sanatçılar kendilerini, devamlılık kavramına imkân veren bir tarih anlayışına ait olarak görüyordu. 1800'lerin başında Fransa'da ve Avrupa'daki birçok diğer ülkede sanatçıların, kendi geleneklerinin şaheserlerini inceleme imkânı buldukları kozmopolit müzeler ortaya çıktı. Louvre, Brera, Rijksmuseum, Prado ve

Kunsthistorisches Museum birbirinden sadece birkaç yıl aralıkla kuruldu.

İzlenimciliğe kadar, sanatçılar kendilerini ait oldukları geleneklerle bir bütün olarak görüyordu. İzlenimcilerin üstlendikleri göreve dair yaklaşımları ise Vasari'ninkinden pek farklı değildi. Bu görev, görüneni fethetmek veya düz yüzeyler üzerinde renkleri resmin tekabül ettiği gerçek sahne ile aynı şekilde düzenleyip retinayı etkilemekten ibaretti. İzlenimciler, öncellerinin ait oldukları geleneği devam ettirip ileriye taşıdıkları için onlara kıyasla kendilerini görsel gerçekliğe daha yakın hissediyordu. Gölgenin rengine dair keşifleri doğrusal, havai perspektif ve ışık-gölge oyunu gibi eski yöntemler ile aynı gelişim çizgisini paylaşıyordu. İzlenimciler akademik onay peşinde koşuyordu; kendini modernin yüce ustalarından biri gibi gören Rousseau bile *Legion d'honneur*'e göz dikmişti.

Bu gelenek, kendilerini artık geleneğin bir parçası olarak hissetmeyen sanatçılar tarafından bütünüyle sorgulandı. Aynı zaman dilimi içerisinde Çin'de de benzer bir şey meydana geldi. Modern olmak; geçmişi negatif malzemenin, kaçınılması gereken yolların, tekrar edilmemesi gereken hataların kaynağı; müzelerdeki resimleri ise neden müzelere uğramadığı sorusuna cevaben Pascin'in dediği üzere "*les morts*"* olarak görmek demektir.

Bence modernite, kişinin kendi kültürünü belirleyen anlatıya duyduğu inancı kaybetmesiyle başlar. Anlatı egemen konumdayken ve olagelenin izahıyken başka bir kültürden etkilenmek neredeyse imkânsızdır. Ne de olsa Doğu'dan sanat eseri ithalat faaliyeti, ticaret yollarının ilk ortaya çıktığı zaman dilimine denk gelir. Çin porseleni, Hollanda natürmortunda 17. yüzyılda boy göstermeye başlamıştır; fakat resmedilen bu meyve kâselerinin amacı sadece işlevseldir. (1700'lerde Delft çömlekçileri tarafından sıkça taklit edilmeye çalışıldığından Çin porselenine ayrılan ciddi bir pazar payı olduğunu belirtmek gerekir.)

Kültürel rehavetin dayanaklarını adamakıllı sarmadan da tüm bu taklit ve ithalat sürecini devam ettirmek mümkündür. Odette'in konuk odasındaki egzotizm/erotizm atmosferini kim unutabilir? Japon fenerleri, Çin saksıları, Japon ipeğinden yastık, paravan ve

* *Nature Morte*'a (ölüdoğa) yapılan göndermeyi de aklımızın bir köşesinde tutarak, bu tabiri ölüler olarak çevirebiliriz. (ç.n.)

yeller, porselen vazolardan (ve Türk boncuklarından) devşirilmiş lambalar vb. Tabii ki Proust, Odette'in ipek kordondan sarkan lambasının gaz aleviyle çalıştığını, "böylece ziyaretçilerinin Batı medeniyetinin sunduğu münhasır nimetlerin eksikliğinden şikâyet etmeyeceklerini" ekleyerek okuyucusunu ters köşeye yatırır. O noktada Batı medeniyetinin üstünlüğü elbette ki şüphe götürmez bir konudur. Öyle ki, Victoria dönemi antropoloji anlayışının dayanaklarından biri, evrimde olduğu üzere tarihte de bilfiil ahlaki bir yönelim olduğu, toplum ve türlerin optimuma doğru evrim geçirdiği ve şayet *Homo Sapiens* doğanın şaheseriyse Batı Avrupa'nın da tarihin şaheseri olduğuydu.

Mensupları için Çin medeniyetinin üstünlüğü de bir o kadar kendiliğinden barizdi. Dış dünya ile ilişkileri, esasında meraka dayalıydı: Harici dünya, Çinliler için acayiplik kavramının iki anlamını da içeriyor, hem "tuhaflık" anlamında bir merak hem de "bilme isteği" anlamında bilimsel bir merak çağrışımı yapıyordu.

Fakat harici dünya kati surette yaşam için örnek alınan bir yer değildi. Güney Denizi'ni muhtemelen Kaptan Cook'un *Seyirler*'inden duyup öğrenmiş olan Kant, buraları sefahat ve miskinliğin en azami raddede hüküm sürdüğü ve akla sadık kalırsak kendimiz adına dileyemeyeceğimiz yerler olarak görür. Kant için aynı şekilde etnografların 19. yüzyıl başında keşfetmeye ve kaydetmeye başladıkları yaşam şekillerinin aynısını yaşamayı dilemek de akla uygun değildir. Varsayımlar, bu insanların yaşayan fosiller ve "bizim" çoktan ardımızda bıraktığımız basamaklar olduklarına dayanıyordu. Böylece Afrika ve Okyanusya vahşilerine toplumsal evrim merceğinin öte tarafından bakıldığı ("onlar" merceğe kendi taraflarından baktıklarında kendilerini bizim suretimizde görür) karmaşık bir anlatı benimsendi. Beyaz Adam'ın külfeti "onları" gütmekse, erek bizdik.

Bu insanların içinde bulunduğu toplumsal gelişim evreleri ile zekâ seviyeleri arasında bir mütekabiliyet ilişkisi olmadığına dair "deney ve gözleme dayalı" kuşkular mevcuttu. Yani bulundukları konumda hedefledikleri yaşam tarzına *sahip olmaları* imkânsızdı; tek seçenekleri o hedefe doğru *evrilmekti*. "Bizim" görevimiz ise onlara bu yolda çobanlık etmek, kendileri için yararlı (bizim içinse bir hayli kârlı) birtakım beceriler edinmelerini kolaylaştırmaktı. Sonuç olarak Avrupai bir yaşam stilini yaşamaya heveslenen

Afrikalı, esasında bir güldürü nesnesi haline gelecekti. Bu zihniyet, Joyce Cary'nin *Mister Johnson*'ı gibi romanlar vasıtasıyla neredeyse 1950'lerin ortalarına kadar aktüelliğini korudu. Batı sanatında, cidden de ister Pompeii'deki resimlere konu olmuş pigmeler, ister Hotantolar, isterse de 18. yüzyıl Fransız resimlerinde resmedilen Çinliler olsun bahsi geçen "öteki", resim çizmeye ya da çalgı çalmaya çalışan maymunlar ya da flört eden küçük şirin çocuklar gibi, (hayvanat bahçesinde maymunların insan taklitlerini izlerken hissettiğimize benzer şekilde) düşündükçe kendi üstünlüğümüzü öne çıkaran gülünç şekillerde resmedilmiştir. Öte taraftan, bu yaklaşımın bir benzeri Çin sanatında da görülebilir.

Bana göre Batı'daki esas değişim ve modernizmin doğuşu, Japon baskı desenlerinin merak konusu olmaktan çıkıp, itibar nesnesi haline geldiği zaman dilimine tekabül eder. İtibar nesnesi olana kadar bu baskıların kaçının sahtesinin üretildiğini bir düşünün! Afrika maske ve heykelciklerini toplayan Matisse ve Derain gibi, Monet de Japon baskı desenlerini biriktiriyordu. Fakat Palais du Trocadéro Etnografya Müzesindeki bir geleneği *Avignonlu Kızlar*'ın arka planı olarak seçen Picasso gibi, Van Gogh ve Gauguin de *ukiyo-e* baskı ustalarını kendi öncüleri olarak *seçti*.

Japon sanatı söz konusu olduğunda olan biten, eserlerin artık cazibe, merak ve egzotizm nesneleri olarak kabul edilmemesi ile sınırlı değildi. (İlkeli ve yüksek sınıf bir metres olduğundan, etrafındaki ahlak düzeninin tüm yasak arzularının tecessüm ettiği burjuva dekoru ile arasına mesafe koymaya can atan Odette'in konuk odasının ziyadesiyle sıcak tasarımını hatırlayalım.) Baskı sanatı, sanatta temsil faaliyetinin nasıl *doğru şekilde* işlemesi gerektiğini göstermekteydi. Şayet bu baskıların ima ettiği şey doğruysa, bir sanat geleneğinin bütünüyle yanlış olduğu ortaya çıkıyor, bununla ilişkili sanatsal gelişimin tamamen anlamsız olduğu gözler önüne seriliyordu.

Bunun nedeni kısmen mekân kavramına yaklaşımla, kısmen de üç boyutlu mekânı yanılsama olarak ifade edebilme imkânı ile alakalıdır. Zira üçüncü boyutun fethi Batı sanatında her zaman bir ihtişam kaynağı olmuştur. Gauguin dikkati yüzeye çekiyor, ışık-gölge oyununu oynamayı reddediyor, formlarını kalın çizgilerle yassılaştırıyordu. Odette, odasını aydınlatan lambadaki gazın

değerini hafife alıyor; Gauguin ise renkleri saflaştıran ve neredeyse "tüpten çıkma" hale getiren yapay pigmentleri cepte sayıyordu. (Bu kimyasal pigmentler ileride Japon baskı sanatının sonunu getirecekti.)

Batı sanatsal temsil stratejilerinin Çin üzerindeki bütün ters etkilerini burada tartışmamız mümkün değil; fakat Ellsworth Koleksiyonu, Çin'i bize –muhtemelen ülkenin aynı dönemde geçirdiği geniş sosyoekonomik dönüşüm yüzünden– sürekli sert değişimler geçiren bir sanat dünyası olarak sunar. Ancak Çinli sanatçıların Batı temsil stratejilerini kullanmaya başlaması, şüphesiz kültürel üstünlük varsayımının büyüteç altına alındığını simgeliyor, kültürel bir eleştiri örneği teşkil ediyordu. (Ni Tsan bu dönemde Çinli sanatçıların benzerlik idealine yönelmelerine, yanılsama mekânını ve ışık-gölge oyununu kullanmalarına, gölge ve aydınlatma kaynaklarını işlevselleştirmelerine ve sanatın ilgi alanındaki konu nizamına çeşitli katkılar yapmalarına muhtemelen "kabalık" der geçerdi.) Ellsworth Koleksiyonu'nu ilk gezişimde, Çin sanatının esrarengiz biçimde bir anda –"modernlik" bir tür tarih reddiyesiymişçesine– *modernleştiğini* düşünmüştüm.

Şüphesiz ki modernlik böyle bir şeydir. 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyıl başında Çin ve Batı sanatı, taraflardan birinin ötekinin kendinde en sevdiği şeyi feda etmek zorunda olduğu O. Henry'nin meşhur hikâyesindeki ironik ilişkinin bir benzerine hapsolmuş gibidir. Bu hikâyede komedi, Çinli sanatçının bir Batılıya göğsünü gere gere ideal bir perspektif örneğini sergilemesi, ötekininse Doğu'nun kusursuz sadeliğini ve resimde mükemmel yassılık becerisini edinmesiyle sonlanır.

Anlatı açısından, Batı tarihinde aralarındaki tek ortak nokta hiçbir yönü ile birbirlerine benzememeleri olan üç dönüm noktası bulunur. Bu noktalarda şu ânın başka bir şey ifade etmesinin nedeni, bağlı olduğu geçmişin birden başka bir şey ifade etmeye başlamasıdır. Bunlardan ilki elbette aslında bir telafi anlatısı olan –konunun sahip olmak, kaybetmek ve tekrar keşfetmek olduğu– Rönesans'tır. Buradaki esas tarihi soru, kaybedilenin *neden* "kaybolduğu" ve tekrar keşfedilenin *nasıl* "tekrar keşfedildiğidir"

Gibbon'un bunlara cevabı –sırasıyla "Barbarlık dönemi" ve "Hıristiyanlık"– bu tür bir anlatıyı ön şart olarak kabul etmesidir. Tabii ki bu anlatı ile Hıristiyanlığın cennet, düşüş ve kefaret sonrası cennete geri dönüş hikâyesi arasında tekinsiz bir benzerlik olduğu gözden kaçmaz. Bu anlatı, tarihçiler arasında yaygınlaşmasını muhtemelen hikâyenin düşüş kısmına borçludur. Arşa eriştiğimizde bir daha düşmeyeceğimizi ima eden bu anlatı, mecburen bu noktada sona erer. Yani bir manada, *tarihin kendisi son bulur* ve uygarlık olarak hep beraber akademi çağına geçeriz.

İkinci anlatı değişikliği ise Victoria dönemi antropolojisinin mantıksal zeminini tesis edecek olan Aydınlanma dönemidir. Kant'ın etkileyici tabiriyle bu dönemde "insanlık, rüştünü ispatlıyordu" Dönemin tarih anlayışı, büyüme evreleri üzerinden izi sürülebilen progresif bir sürece dayalıydı. Güncel kültür gerçekten de olgunluğa erişmişse, ancak ya tarihin sonlandığına ya da gelecek tahayyülümüzün "üstinsan" beklentisine dayalı olduğu bir evreye ulaştığımızı söylemek mümkün. Nitekim Aydınlanma mantığını kabul edip, sadece *Homo sapiens europaensis*'in zirve noktası olduğu rehavetini reddederken bu mantığa aykırı davranan Nietzsche, bir anlamda Aydınlanmacı anlatıyı devam ettirir. "Beyaz Adamın Külfeti"ni hissedenlerimiz, günün tarihteki son telafi ânı (tüm bunların yapılmaya değer olduğu an) olduğu inancıyla sürüden ayrılanları toplama zorunluluğunu üstlendiklerinden, Zerdüşt bizleri bir sonraki safhaya geçirmeye hazırdır.

Anlatının değiştiği üçüncü nokta, bana göre 1800'lerin ortalarında sanatsal geçmişlerinin tümünü reddedip ilhamı başka yerde; –refleksif biçimde kıyaslandıkları Batı sanatına nazaran, Gauguin'e göre sanatları daha "ussal", Picasso'ya göreyse daha "*raisonnable*" olan– Japonya, Mısır ya da Polinezya'da arayan Van Gogh ve Gauguin'in başlattığı modernizmdir. Her iki sanatçı da uzaklara giderek inançlarının izini sürmüş; gerçekliğin görsel temsillerini Japon baskılarında arayan Vincent, Arles'e, Gauguin de kendi Polinezya heykelciklerini oymaya Tahiti'ye gitmiştir.

Bana göre modernliğin esas sorusu (ya da tarihsel sorunu diyelim); ne oldu da yukarda bahsettiğimiz sanatçılar, kendi geçmişlerinden ziyade uzak kültürlerin muhayyel geçmişlerini temsil ettiler? 1850'deki Crystal Palace Sergisi'yle 1889'daki Exposition Universelle arasında, bu sanatçıların kendilerine biçtikleri değer-

de meydana gelen değişim nasıl açıklanabilir? Eldeki açıklamaların mantıksal ifadesi felsefi açıdan sorunludur. Tarihsel nedensellik analizi sonucu, sebep sonuç ilişkisindeki sonuçların, doğruluğundan emin olamadığımız anlatılar şeklinde temsil edilmesi bir diğer felsefi sorundur. Etten kemikten bir Ni Tsan var olmasaydı bile Wan Shang-Lin'in Ni Tsan'dan "etkilendiğini" haklı şekilde iddia edebiliriz. Aynı şekilde, gerçekte olmamış bir sanat türünden "etkilenen" Gauguin örneğini de kullanabiliriz. (Aradığı sanatın hiçbir zaman var olmamış olduğunu keşfetmesi Gauguin'in Tahiti seyahatinde yüzleştiği önemli hayal kırıklıklarından biridir.) Bu örneklerde âdeta sonucun ardında herhangi bir sebep yok.

Maalesef ne modernist anlatıya tarihsel bir açıklama getirebilirim ne de bu tarihsel açıklamaları mantıksal bir şekilde ifade eden felsefi bir analiz sunabilirim. Fakat sanatta modernizmin nasıl gerçekleştiği üzerine bir iki şey söyleyebilirim. Modernizmi *entartete Kunst* –sapkın sanat– olarak kabul eden görüşü destekleyen politik anlayışın zaferi, Sovyetler Birliği'nde ve Nazi Almanya'sında olduğu gibi, Çin'de de modernist sanatsal gelişimi neredeyse durma noktasına getirmişti.

Braque ve Picasso ortaklaşa kübizmi icat ederken, Braque o günden sonra müzelere gitmeyeceğini yazdı. Braque 1902'de Paris'e geldiğinde Louvre'un Mısır koleksiyonlarını neredeyse saplantılı şekilde sık sık ziyaret ediyordu. Picasso'nunsa Trocadéro'ya duyduğu hayranlıktan zaten bahsettim. Braque'ın karısıyla beraber yaptığı bir İtalya gezisine dair meşhur bir anekdot var: Arabayı gözüne kestirdiği bir müzenin önüne park eden Braque, müzeye girip kendi başına gezmek yerine, karısına: "Marcelle, gir içeri de bak bakalım içeride iyi bir şeyler var mıymış?" der. François Gilot'ya göre Braque, eski resimlerle zaman kaybedip göz zevkini bozmamaya özen gösteriyordu. Modernist anlatının merkezinde bulunan geçmiş anlayışını izah etmek için Braque'dan daha uygun bir örnek bulmak zor. Picasso, François Gilot'ya yazdığı mektubunda bu konuya parmak basar:

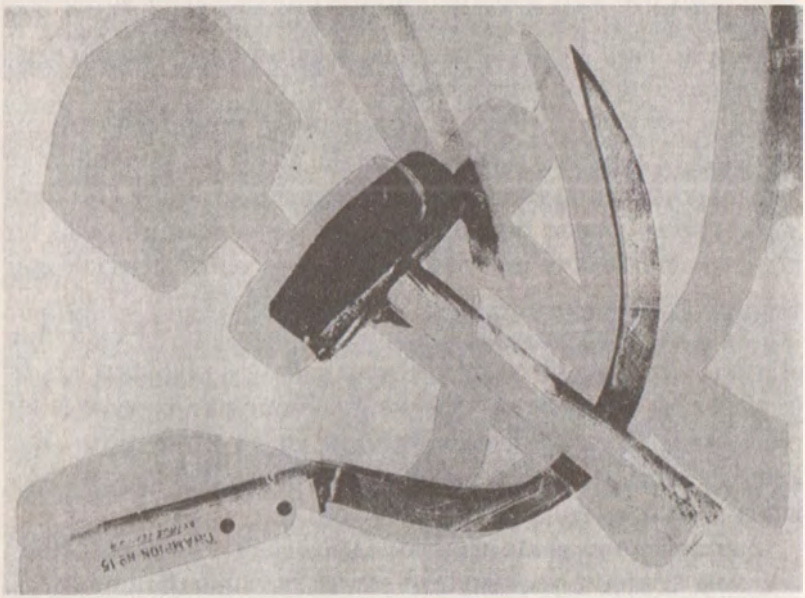
> Van Gogh'dan sonra hepimiz kendi kendini yetiştiren ressamlar haline geldik; dilerseniz buna ilkel ressamlar da diyebilirsiniz. Ressam artık kendine ait bir gelenek içerisinde yaşamıyor, bu yüzden de her birimiz baştan yeni bir dil icat etmek zorundayız. Zamane ressamı her yönüyle A'dan Z'ye yeni bir dil icat etmekte serbest. Eskinin katı standartlarına

inancımız kalmadığı için, ressama *a priori* olarak belli kıstaslar dayatmak imkânsız. Bu durum bir açıdan özgürleşme, bir açıdan da muazzam bir kısıtlama. Zira sanatçı, ferdiyetini ifade ettiğinde bir bedel karşılığında özgürlüğünü kazanır. Ödenen bedelse ait olduğu düzendir. Şayet sanatçı, belli bir düzenle aidiyet ilişkisi kurma imkânından yoksunsa, en sıradan tabirle bu kötü bir durumdur.

Kişi bu sözleri iki şekilde yorumlayabilir: Ya Ernst Gombrich'in etkileyici sanat tarihçesinde çıkardığı sonuca bağlı kalıp "Sanat yoktur, sadece ferdi sanatçılar vardır" diyecek ya da sanatla geçmiş arasındaki bağın koptuğunu bilhassa göz önünde bulundurarak, sanatın doğasına ilişkin felsefi sorunun aciliyet kazandığını ve elde kalanın "şu *değil*; bu *değil*" tarzında, değillemeye yönelik bir estetik anlayış olduğunu savunacaktır.

Bu açmaza bir çözüm olarak zamandan münezzeh olan bir modernist estetik öne sürülür. Yapısalcı analiz ise, tüm kültür ve zaman ayrımlarının ötesine geçerek her müzeyi bilfiil "Modern Sanat Müzesi" yapar. Bu anlamda sanat, sadece samimiyetsiz bir haz kaynağı olarak ve teşhir edilmek için var olur. İzleyici ile eser arasında ise estetik bir uçurum bulunur. Sanat eseri –Dogon'un heykelcikleri, Wan Shan-Lin'in suluboya çalışmaları ve Picasso'nun eserleri– içinde sergilendiği düz beyaz galeriyle, muhafaza edildiği pleksiglas kafeslerle ve hapsolduğu alüminyum çerçeveyle bir olur, sıradan hayatın dışında, kendine ait bir yerde durur. Kişi kendiyle sanat arasında bundan daha derin bir bağ aramaya başladığı anda modernizmin büyüsü bozulur.

Bulunduğumuz nokta şu şekilde özetlenebilir: Postmodernizmin geçmişle ilişkimizi yeniden tesis ederek hayata bağlanma çabası içler acısıdır. Yapısalcılık ise son kertede tatmin edici değildir. Sanatın insan amaçlarına duyarlı olduğu bir sanat felsefesi ihtiyacı, tamamıyla göreceli bir öncelik meselesidir. Gelecekle yüzleşirken günümüze ait bir anlatıdan yoksun olduğumuz gerçeği, tarih ötesi bir zaman diliminde yaşadığımızın kanıtıdır.



Andy Warhol, *Hammer and Sickle* (*Still Life*)

Soyut Ekspresyonist Coca-Cola Şişesi

Sherlock Holmes'a göre köpeğin havlaması değil, sessizce yatması şüphe uyandırıcıdır; bazen bir şeyin varlığı değil, yokluğu önemlidir. Günlüklerinden öğrendiğimiz üzere Andy Warhol, Ocak 1977'de Leo Castelli Galerisi'nde *Çekiç ve Orak*'ı sergiye açtığında, bu açılışı herhangi bir diğerinden ayırmak zordu: Beklendiği üzere geceye, pop kültür imgeleriyle süslenmiş gösterişli simalar akın etmişti. Çekiç ve Orak'ıyla Warhol da onlardan biriydi. Fakat en az Amerikan bayrağı ya da Hıristiyan haçı kadar bilindik olan çapraz çekiç ve oraklı o politik imge karşısında kimse beklenen yaygarayı koparmadı. Köpekler havlamıyordu. Siyasi paranoyadan eser yoktu. Şayet o imge 50 ya da 60'lı yıllarda sergilenseydi vatansever güruhların sokağa dökülmesi, galerinin polis tarafından basılması ya da günümüzde konu müstehcenlik oldu-

ğunda ortaya çıkan sanatsal özgürlük tartışmalarını alevlendirmesi kesindi. Amerikan tarihinin belli bir diliminde komünist sembolü deri pantolonlu, zincirler içindeki eşcinseller ya da sanatçının idrar birikintisinde sergilenen plastik İsa heykelciği kadar tahrik edici ve bir o kadar da cüretkâr bir hareketti. Kısacası komünizmin logosunun Amerikan toplumunun kalbine bir zamanlar zerk ettiği korku unsurunu kaybettiği ve detant dönemi* anlayışının yerleşip esinlediği hayal gücü ve korku tellallığı sayesinde tehditkâr, gizemli bir siluet haline gelmiş olan "Gomünist" figürünün yok olduğu artık bariz, belki de öngörülmüş olması gereken bir gerçekti. Rusya'nın kısa zaman önce komünizm bayrağını indirip kendi ulusal renklerini göndere çekmesi, Warhol'un ileri görüşlülüğünün kanıtı değilse nedir?

Dünyaca meşhur bu sembolün unsurlarını sahiplenip eserinde benimseyen Warhol'un aklından tam olarak neler geçtiğini bilemeyiz. Warhol'un biyografisini kaleme alan Victor Bockris'e göre, sanatçı Roma'da çekiç ve oraklı bir grafiti görmüş ve sembolün "görünüşünü beğenmiş" Warhol'un bitmez tükenmez servet arzusunu göz önünde tutarsak, izahın çok daha dallı budaklı olduğunu söylemek mümkün. 1975'te Ferrara'da siyahi ve Latin transeksüelleri konu alan birtakım portreler sergilediğinde, Warhol İtalyan solunun gözbebeği haline gelmiş, "siyahi ve Latin erkek çocuklarını transeksüelliğe ve seks işçiliğine mecbur eden Amerikan kapitalist düzenine mündemiç olan zalim ırkçılığı teşhir ettiği" için siyasi sempati çekmişti. Oysaki o dönem Warhol'un kıdemli yardımcılarından Bob Colacello'ya göre, dönemin basını Warhol'a cidden de komünist olup olmadığına dair sorular yönelttiğinde Warhol, "Söyle bakalım Bob, komünist miyim ben?" diyerek dalgasını geçer. Colacello, sanatçıya kısa zaman önce Willy Brandt'in bir portresini yaptığını ve Imelda Marcos'u resmedebilmek için yanıp tutuştuğunu anımsattığında ise, Warhol eleştirmenleri ağızları bir karış açık bırakarak "İşte aradığınız cevap" der. Paranın "kokusunu almak" Warhol'un tipik özelliğiydi. Öyle ki Colacello'ya, "Belki de gerçek komünist resimler yapmalıyım. Epey satar gibi bence" der. O sırada İtalya'da bir dolu varlıklı komünist

* Soğuk Savaş döneminde, özellikle 1970'li yılların ilk yarısından itibaren Doğu ve Batı Blokları arasındaki görece politik yumuşamayı belirten uluslararası ilişkiler kavramı. (y.h.n.)

bulunduğundan Colacello, Çekiç ve Orak'ın bu piyasayı hedeflediğine yürekten inanıyordu. Keza 1977'de Daniel Templon Galerisi'nde bu eserlerin gösterime çıktığı sergi yok satmıştı. Fakat olağan müşterilerden –baştan aşağı bir kapitalist olan– Gianni Agnelli gibileri bu eserleri albenileri için değil, muhtemelen bir zamanlar dehşet verici olan bu sembolleri estetikleştirip –savaştan zaferle çıkan kabile reislerinin, düşmanlarının kuru kafataslarını övünçle sergilemeleri gibi– yadigâr olarak saklamak için satın almıştır.

Warhol'un Çekiç ve Orak'a yorumlarında özel bir yer vermemesi olağandır, fakat işin ilginç yanı kimsenin Çekiç ve Orak'ın ciddi ciddi üzerinde durmamasıdır. Warhol orak ve çekiçli resimler yapıyor, Paulette Goddard aynı desenli bir broş yaptırmak istiyordu. Belli ki bir zamanlar korkulan o sembol ölmüş ve gücünü kaybetmişti. (Aksesuar ya da süs olarak gamalı haç takan ya da aynı sembolü konu eden resimler yapan birinin şimşekleri kendi üstüne çekeceğini belirteyim. Bu örnekte gücünü kaybeden bir sembolle hâlâ korkulan bir sembol arasındaki fark açıktır.)

Komünizm logosu, zamanında başlı başına muazzam bir grafik tasarım örneğiydi. Çekiç endüstriyel, oraksa zirai işçiyi simgeliyor, çaprazlama duran aletler emeğin ideal ittifakını temsil ediyordu. Buna rağmen logo, çapraz silahlı hanedan arması çağrışımı yaptığından güç çağrışımı da yapar; çapraz çekiç ve orak, yerine geçtiği kesici silahların enerjisini miras alır. Kısacası ihtiyaç durumunda cebre hatta vahşete dönüşebilen bir barış durumunu ifade eder. Kılıcın, İncil'deki gibi eritilip saban demiri, mızrak, keski ve budama bıçağı olarak dövülme ihtimali varsa, bunun tersi de mümkündür: Durum kontrolden çıkarsa sabanlar kılıç, keskilerse mızrak olmak üzere geri dövülebilir. Devrimin kaba gücünü yankılayan üretim araçları öteki ihtimali hep canlı tutar. Araçların kendileri modern toplumun endüstriyel ve zirai gelişimini simgelemeye yönelik görevlerini kaybetmelerine rağmen, ima ettikleri görsel mesaj yok olmadı. Sovyet tarzı Marksist kuram nasıl 1989'da güncelliğini yitirdiyse, dünya komünizminin simgesi de 1977 yılına gelindiğinde güncelliğini yitirmişti. Bundan sonra insanlar kendilerini Marksist olarak adlandırsa da onlarınki, adı "geç kapitalizm" konan sistemin uysal, entelektüel bir eleştirisiydi: Zamanı geçmiş sınıf bilinci, Marksist ekonomi teorisi ve emek-değer

kuramlarıyla pek alakası kalmamış, mavi üniformaları ve şapkalarıyla, ellerinde orak ve çekiçlerle Enternasyonal'i söyleyen işçi kitlesi imajıyla hiçbir benzerliği bulunmayan, şiddet içerikli toplumsal reform amacı olmayan, bunun yerine Warhol'un transeksüel eleştirisi, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımı gibi incelikli konularla ilgilenen bir Marksizm... 1977'ye gelindiğinde, zamanında Warhol New York'un önde gelen ticari sanatçısıyken her sene kazandığı türden yaratıcı tasarım ödüllerine layık bir sembol olan çekiç ve orak Amerika'daki gücünü yitirmişti. Öyle ki Amerikan şehirlerinin duvarlarında çekiç ve orağı grafiti tarzında görmek bile kafa karıştırıcı ve yersizdi.

O sıralarda grafiti, getto gençliği tarafından kendi alametifarikası olarak benimsenmiş, 1977 yılına gelindiğinde bağımsız bir sanat hareketi olarak kendi içinde üst-Barok safhasına geçmişti. Boyut ve incelik açısından kendi başına muazzam bir yazım evrimi geçiren duvar yazısı üslubunu bir kenara koyarsak, Güney Bronx'a has grafiti imgelemi büyük ölçüde medya tarafından gettoya yayılan Pop Art'tan esinleniyordu. Manhattan'dan New York banliyölerine giden yeraltı trenlerinin vagonlarında Mickey Mouse, Donald Duck, Dick Tracy ve Nancy'lere rastlamak olağandı. Elbette bu figürleri Pop kültür nezaretinden kurtarıp itibarlı konumlarına yerleştiren grafiti değil Pop Art'tı. "Duvar yazarı" diyelim ki Amerikan bayrağını konu ediyorsa, bunun dolaylı sebebi Jasper Johns'un bunu onlardan evvel zaten yapmış olmasıydı. Aynı şekilde çekiç ve orak duvara dökülseydi, bunun sebebi Warhol'un eserinin getto bilincine nüfuz etmesi olurdu. Her halükârda, 1977'ye gelindiğinde grafiti doruk noktasına ulaşmıştı, önde gelen "yazarlar" ise sanat dünyasına adım atmaya hazırlanıyordu. New York kültürü farklı yaşam tarzları arasında bile bir hayli homojen olmasına rağmen, getto üst kültüre nüfuz edebilmek için zamana ihtiyaç duyar. (Mesela break dansın ya da rap müziğin bale camiası tarafından kabul edilmesi ve ticari kültüre ayak uydurması zaman almıştır.) Bu durum, aksi durumda da geçerliliğini korur. Nitekim Irving Penn'in ya da Richard Avedon'un *Vogue* dergisinin karakteristiği olan o bir hayli yapmacık pozlarının Doğu Harlem'de "Vogue yapmak" şeklinde bir dans türü olarak ortaya çıkması için de uzunca bir süre geçmesi gerekmişti. Her halükârda Warhol'un çekiç-orağa tehdit ve itirazın dilini kullanan bir duvar

yazısı olarak Harlem'de değil de Avrupa'da rastlaması olağandışı bir durum sayılmaz.

Bu resimlerde Warhol'un kullandığı teknik, özünde portre yaparken kullandığıyla aynıdır: Sonrasında ipek şablonlara dönüştürülecek olan fotoğraflarla başlar ve konuyla ilgili ifade etmek istediklerini daha fazla belirginleştirmek için bunları kendi boyama işleminden geçirir. Çekiç ve Orak resimlerinin bazısı oldukça (takriben birkaç yıl önce yaptığı 1,8'e 2,2 metrelik *Mao* resimleri kadar) büyüktür. Üstelik Çekiç ve Orak'ın boyutunun Kızıl Meydan'da 1 Mayıs'ta açılan poster ve pankartlara benzerliği tesadüf eseri değildir. Warhol söz konusu olduğunda tesadüf diye bir şey olmadığına inanıyorum. Bu yüzden resimlerin bazısında çekicin orağa temas etmemesi fazlasıyla dikkat çeker. Bunlarda çekiç ve orak çapraz durmasına karşın âdeta birbirinden tamamen ayrı iki nesne gibidir. Orijinal sembolün birliği ve birlikten doğan gücü ifade ettiğini düşünürsek Warhol'un yaklaşımının proletaryanın çözülmesini vurguladığını kesin bir şekilde söylemek mümkün. Warhol güzel sanatlarla uğraşan sıradan bir sanatçı olmanın aksine, resimlerini anlamla dolup taşma noktasına gelene kadar yoğunlaştırma ihtiyacı duyan ticari bir sanatçıydı. Bundan hareketle Warhol'un olağanüstü eserlerindeki aşırıbelirlenmiş* sembolizmin oldukça kapsamlı olduğunu söyleyebiliriz.

Warhol kullandığı çekiç ve orağı semtin hırdavat dükkânından alıp, etiketlerini bile çıkarmadan oldukları gibi fotoğraflamıştı. Orağın üzerinde, üretici ismi "True Temper" (Hakiki Tav), onun hemen altında ise italik harflerle "Champion No. 15" yazar. Warhol bu ibareleri aletlerin çizdiği eskizlerinin üzerine bile geçirme ihtiyacı duymuş, bunun yanı sıra sapların ahşap kaplamasını da çizimlerine dahil etmeyi ihmal etmemiştir. Romantik bir sanatçı, bu detayları ticari kültüre ait "kırmızı noktalar" olarak görüp örtbas edebilirdi; fakat Warhol bunları tabiri caizse kendi "ederleri" üzerinden yargılayıp bağrına basar. Aletlerin etikleri de sanatsal denkleme dahil edildiğinde yaklaşımımızın ne denli değiştiğini de göz önünde bulundurmak lazım. Üretici firmanın adını üzerlerin-

* Freud, *Düşlerin Yorumu*'nda Überdeterminierung (aşırıbelirlenmişlik) kavramını nedensel ilişkilerde aynı sonucun ardında birden –ya da gereğinden– fazla sebebin bulunduğu durumlar için kullanır. Danto'nun gayet yerinde benzetmesi ise Warhol'un eserlerinde aynı nesneye birden –ya da gereğinden– fazla simgenin etki etmesi durumu üzerine kuruludur. (ç.n.)

de taşıyan aletler bir anda kapitalist sistemin simgeleri ve piyasadaki diğer çekiç ve oraklarla rekabet içinde olan serbest girişimcilik ürünleri oluverir; çim kesmek ya da garaj atölyelerinde demir çekiçlemek için kullanılacak bu naçizane el aletleri artık özel mülktür. El aletleri ile onları imal etmekte kullanılan endüstriyel devleri bir mukayese edin: Bir yanda mütevazı çekiç ve orak, diğer yanda kâr marjı yakalandığı sürece piyasanın talep ettiği miktarda, her biri üretici firmanın adı altında kalite standardında çekiç ve oraklar üreteduran demir presleri ve şahmerdanlar. Komünizm sembolünde kullanılan bu aletler, imalat *neticesi* ürünü değil, üretim *araçlarını* temsil ediyordu. Fakat Warhol zamanında bu aletlerin güncellik açısından ok ve yaydan bir farkı yoktu. Çekiç, sosyalist bir posterde bir erkek işçinin güçlü ellerindeyken etkileyici bir şey oluverir; orak, çavdar tarlalarının ortasında yöresel eteği ve başörtüsüyle, yüzü aydınlık geleceğe dönük resmedilmiş kadın işçinin elinde bir o kadar çarpıcı bir simgedir. Fakat komünist ekonomiler orak ve çekiçle yürümüyordu; aksi takdirde taş devrinden çıkmaları bir hayli güç olurdu. Çekiç ve orak, komünizmin sembolik düzleminde çoğu değerin kaynağıdır. Warhol'un temsilinde ise bu aletler değer üretme imkânından yoksundur; sahip oldukları değer Canal Caddes'indeki hırdavat dükkânında ihtiyaç sahibi birileri tarafından birkaç dolar karşılığı satın alınmayı beklerken sahip oldukları ile sınırlıdır. Bu noktadan itibaren bunlar hoş ev araçlarıdır; konserve çorbalar, Brillo marka süngerler, mısır gevrekleri ve ketçap şişeleriyle aynı anlam boyutunda, aynı yaşam düzeyinde bulunurlar. Paulette Goddard ola ki çekiç ve orak şeklinde bir broş yaptırsaydı, bu broşu takmak küçük elmas bir süpürge ya da altın bir fare kapanı takmaktan farksız olurdu. Warhol çekiç ve orak imgesini sindirmiş, bir zamanlar tehdit ettiği dünya düzeninin en anlamlı sembollerinden birine çevirmişti.

1977 yılının çekiç ve orak resimleri ustalıklı ve derinlemesine siyasi teşhislerdir. Resimler logonun ve ona hayat veren sistemin geçmiş bir çağa, insanoğlunun içinde kendini yersiz hissettiği kayıp bir mitolojiye ait olduğunu, zamanında kaleme alınmış çoğu siyasi metinden çok daha net bir biçimde ifade eder. Altı üstü üretici firma etiketi deyip geçmemek lazım! Bockris, Warhol'un resme yaratıcı ve çocuksu bir edayla yaklaştığını aktarır: "İşe gerçek nesnelerle, semtin nalburundan aldığı bir orak ve çekiçle

başladı. Cutrone da 'True Temper' etiketi açıkça görünecek şekilde bunların fotoğrafını çekti." Sonraki yıllarda ünlü bir eleştirmen "True Temper"* ile "çağımızın gerçek mizacı" ifadesi arasındaki bağlantının tesadüf eseri olamayacağına kanaat getirmiş, grafik sanat düşünürü Saul Steinberg ise laf arasında bana, kıskandığı ve "keşke ben yapsaydım" dediği tek eserin Warhol'un Çekiç ve Orak'ı olduğunu söylemişti. "Düşünebiliyor musun?" demişti Steinberg, "Siyasi natürmort!" Fakat bir anlamda Warhol'un bütün eserleri siyasidir. Warhol'un Jimmy Carter ve George McGovern için hazırladığı seçim posterlerinden ya da IRS (ABD vergi dairesi) tarafından yakın takibe alınıp denetlenmesine sebep olan sert içerikli "yeşil Nixon" resminden bahsetmiyorum. Eserleri, Warhol'un inandığı yaşam tarzını yüceltmesi açısından siyasidir. Warhol'unki o denli tutkun bir inançtır ki, sanatçı eskinin tüyler ürpertici komünist amblemini sindirmiş ve kendisini bir zamanlar tehdit eden bu amblemi yaşam tarzına dahil etmiştir. Hasmın siyasi sistemine ait bir sembolü parçalarına ayırarak natürmort şeklinde tekrar tesis etmek, onu tüm gücünden mahrum bırakmaktır. Buna kıyasla Brillo kutuları ve Campbell konserve çorbaları bu tarz bir işlemden geçirilmemiştir. Warhol bunları temsili düzleme taşımış, hatta neredeyse yıldızlaştırmış, fakat hiçbir surette "natürmortlaştırmamıştır"

Kişi, dini vecibeler gereği komünyon şarabı içip rahibin elinden ekmek yiyebilir; yapılan bu eylemi hem formunda hem de esasında bir başkalaşım olarak görmesi gerekmez. Ekmeği, sadece ekmeğin kendisini temsil ettiği için yiyor, şarabıysa yine sadece şarabın kendisini temsil ettiği için içiyor olabilir. Kısacası bunları, İsa'nın etini ve kanını değil sadece *kendilerini* sembolize ettikleri için tüketir. Feuerbach buna "dünyevi hakikati takdis etmek" der. Günlük yaşantılarımızın sıradan öğünü olan ve Warhol'un kendisinin de yediği konserve çorbaların resmini yapmak da dünyevi hakikati takdis etmektir. Şayet daha önce hiç kutsanmamış olanı, estetik olarak hor görüleni, ticari ürün diye bir kenara atılıp sanatın esirgeyici dokunuşundan mahrum edileni sanatının orta noktasına koymaya Warhol'u ikna eden şey, eşyanın ayinsel biçimde kendine dönüşüyse, Warhol'da Feuerbachçı takdisin nesnesi

* "Temper" kelimesi İngilizcede hem su verilmiş ya da tavlanmış demir/çelik hem de mizaç ya da huy anlamına gelir. (ç.n.)

bağbozumu şaraplar ve gurme ekmekler değil, masa şaraplarının en aleladesi, günlük ekmeklerin en sıradanı olacaktır. Fabrikalarda üretilen konserve çorbaların esası budur. Üretilen True Temper el aletlerinin her biri kalite standardında, her bir kutu çorba ise bir diğeri kadar öngörülebilir ve şaşırtıcılıktan uzaktır. Kişi, tavuk suyunda yapılmış şehriye çorbasını erişteli domates çorbasına tercih etmekte serbesttir; fakat kabul etmek gerekir ki her bir tavuk suyuna şehriye çorbası bir diğerinin tıpatıp aynısıdır. Eşitlikçiliğinden taviz vermeyen Warhol'a göre, şehriye çorbası şehriye çorbasına, insan da insana benzer; "on beş dakikalığına şöhret olmak" herkesin hakkıdır. Warhol'un Amerikan mutfağının en beğendiği yanı herkes için her daim aynı olmasıdır; kişi ister İngiltere kraliçesi olsun, benim yediğimden daha lezzetli bir sosisli sandviç yiyemez. Warhol'a göre; "Kola, koladır. İnsan istediği kadar zengin olsun, köşedeki ihtiyarın içtiğinden daha iyi bir şişe kola içemez. Her kola diğerinin aynısıdır ve tüm kolalar iyidir. Bunu Liz Taylor da, ABD Başkanı da, köşedeki ihtiyar da bilir; sen de bilirsin." Warhol'un sanat tasavvurunda tekerrürün önemi tartışılmazdır; nesneye duyulan aşinalık tamamen yok olup "olağanın olağanüstülüğü" hissedilmeye başlayana kadar, çorba üstüne çorba, Marilyn üstüne Marilyn...

Warhol bir zamanlar, "Pop Artçı, kişinin Broadway'de yürürken gördüğü anda rahatlıkla tanıyacağı şeyleri resmeder [...] bunlar Soyut Ekspresyonistlerin ısrarla görmezden geldiği modern şeylerdir" demişti. Yani Warhol'un kullandığı üretici firma etiketlerinin bir işlevi de süpermarket ve nalbura giden, "kültürü yaşayan" insanlar için alışıldık olmasıydı. Öyle ki bu etiketlerden bihaber olmak, kişinin tüm bunlara yabancı olduğunun bariz bir göstergesiydi. Meşhur bir aktör için "Kim ki o?" sorusunu sormak olsa olsa aktörün şöhretinin söndüğünün habercisidir. Öte yandan Amerikan bayrağı ya da çekiç ve orak için "O da neymiş?" diye soran kişi, hangi galaksiden geldiğini açıklamak zorunda kalır. Benzersizlik her zaman arzu edilen bir durum olmayabilir. Zira bir tür meçhullük –dolayısıyla da– gerçekdışılık çağrışımını beraberinde getirir. Bu durumun bir benzerine Picasso'da rastlamak mümkün. Picasso, François Gilot'ya kendisi ile Matisse arasındaki ayrımı şu sözlerle açıklar:

> Matisse tarafından resmedilme şerefine nail olan nesneler alelade, eski püskü şeyler değildir. Aksine, bunların her biri kendi içinde fevkaladedir. Kendi resimlerimdekilerse tam aksine herhangi bir yerde karşıma çıkabilecek sıradan nesnelerdir: sürahiler, bira bardakları, tütün paketleri, kâseler, kamış sırtlı bir mutfak sandalyesi ya da düz bir masa; en sıradan haliyle nesne...

Yani Picasso'nun sanatında da nesnelerin –mesela Suze likörü, bir paket Gitanes sigarası, günün gazetesi– etiketlerini üzerlerinde taşımaları tuhaf değildir. Picasso sıradanlığın bariz göstergelerini resminden dışlamamasına rağmen, Picasso açısından nesnenin sıradanlığı tek başına yeterli değildir. Kullandığı etiketler, Picasso'nun etrafına bakarken fark ettiği şeyler, toplanıp kolaja çevrilebilecek eşyaların üzerlerine yapıştırılmış sıradanlıklar olmakla sınırlıdır. Etiketleri topyekûn sanata hariç tutmak, bilhassa da onları sansürlemek evrensellik güdümlü bir sanat anlayışının ibaresidir; benzersizliğin merkezi bir konumda olduğu portreyi buna istisna olarak kabul ediyorum. Warhol hem portreyi hem de sanatta evrenselliği reddeder. Ona göre, kendi yüzümüz aynı zamanda hem marka ismimiz hem etiketimiz hem de tanıtım ilanımızdır. Bu bağlamda Ethel Scull'ın "ürün tanınırlığını" güvence altına almak için tam *otuz* kere fotoğrafının çekilmesi gayet doğaldır.

Soyut Ekspresyonistlerin kutsalı boyadır ve boyanın onlar için simgelediği tek şey boyanın kendisidir: Boyanın "boyasallığı", akışkanlığı, yapışkanlığı; nasıl ten rengi oluşturduğu, çok kalın sürüldüğünde nasıl da kırışıp kuruduğu, nasıl gizleyip nasıl açığa vurduğu, nasıl döküldüğü, nasıl saçıldığı, etrafa nasıl sıçradığı, fırçanın her bir telini nasıl da belli ettiği, nasıl damladığı vs. Rahipler resmi suyla ya da yağla, Soyut Ekspresyonistlerse boyayla takdis ediyor, üzerine boya düşen her tuval sanat eseri oluveriyordu. De Kooning, Amagansett'te kalırken bir defasında tahta bir klozet oturağına Pollockçu usulde boya sıçrattığında evin sahipleri oturağın değerinin altı haneli rakamlara fırladığını düşünmüştü. Pollock'un Springs'teki stüdyosunun ahşap döşemesi ve sanatçının yer tuvalinin kenarlarından taşan boyalar günümüzde bile yarı sanat eseri, yarı kutsal emanet statüsüyle muhafaza edilmektedir.

İnsanın yönlendirimi ne olursa olsun boyaya boya olduğu için hürmet etmiyorsa 1950'lerde New York'ta ressam olması mümkün

değildi. O sıralar bir sanat devrimi başlatmakta olan Rauschenberg, itibar kazanmak için her resmine boya sıçratıyordu. Hedef tahtalarını, bayrakları, el fenerlerini ve bira kutularını sanata dahil eden Jasper Johns, günümüzde bile boyanın *marrano*su* olarak anılır. Warhol'un üzerine kasten leke ve boya bulaştırılmış erken dönem çizgi romanlarıysa, çizgi romanın doğası ve içeriğiyle tutarsız biçimde resimsel eserlerdi. Sanırım, Pop'a geçtikten sonra boyayla ilişiğini tamamen kesen tek ressam Lichtenstein'dı. Oldenburg tam anlamıyla bir Pop Artçıydı ve Soyut Ekspresyonistlerin "ısrarla görmezden geldikleri" şeylerle en az Warhol kadar ilgileniyordu. Öte yandan eline fırsat geçtiğinde Oldenburg, gazete sayfalarını boyayla kaplayan De Kooning ya da telefon rehberi boyayan Kline gibi boya kullanmaktan çekinmiyordu. Keza Oldenburg'ün 1961'deki meşhur "Store" enstalasyonundaki eşyalar –ayakkabılar, turta dilimleri, genç kız kıyafetleri, dondurma külahları– üzerine boya damlatılmış ve sıçratılmış gayet resimsel çalışmalardı; üzerinde şu ya da bu şekilde boya bulunmuyorsa eserin sanatsal bir çalışma olamayacağı algısı mevcuttu. Kısacası hem Warhol hem de Oldenburg'ün, olağanı ayinselleştirmek ve boyayı sadece boya olarak görmek için öncelikle kendi geçmişlerinden –"gerçek boya" akımının tutuculuğundan– kurtulmaları gerekiyordu.

Warhol'un kişisel devrimi çoğu yönüyle destansı nitelikler taşır; haliyle yıllar boyunca sıklıkla birçok ağızdan anlatıldı. Bunlardan biri de ünlü film yapımcısı Emile di Antonio'ydu. Antonio başından geçenleri şu sözlerle aktarır:

> [1960 yılının yaz aylarıydı] Bir gece, [Andy'nin] evine gittim, birkaç içki içtikten sonra duvara yan yana iki resim astı. Genelde resimlerini daha gayri resmi şekilde gösterdiğinden bu seferkinin ciddi bir sunum olduğunu anladım. Yaklaşık iki metrelik iki kola şişesi resmetmişti. Bunlardan biri, sıradan, siyah-beyaz bir kola şişesiydi. İkincisi ise Soyut Ekspresyonizm belirtileriyle doluydu. "Yapma Andy, soyut olan bir halta benzemiyor, fakat diğeri tam bir sanat harikası. Toplumun ta kendisi, bizim ta kendimiz, çırılçıplak ve her yönüyle güzel. Bence ilkini çöpe atıp, insanlara ikincisini göstermelisin."

---

* Zorla Hıristiyanlık dinine geçirilen ve Yahudiliklerini Hıristiyanlık kisvesi altında gizli şekilde yaşamak zorunda bırakılan topluluğa atfen kullanılır. Arapça *haram* kelimesinden İspanyolca'ya geçmiştir; mühtedi ya da dinden dönme anlamına gelir. (ç.n.)

Coca-Cola, "ta kendimiz"dir; Di Antonio'nun coşkulu sözlerinde meşhur Feuerbachçı söyleyişin yankılarını duymamak elde değil: İnsan ne yerse odur. Biz meşrubatız, konserve çorbayız, hamburgeriz, patates cipsiyiz, turşuyuz, dondurma külahıyız... Biz Pop'uz, boya değiliz. İnsanı kola şişesini dev aynasında görmeye iten güdünün nereden çıkageldiği sorusu, modern zamanın toplumsal tarih anlayışının en önemlilerindendir. Kola şişesi modern duyarlılığın yarattığı en tipik formlardan biridir. Eminim ki geleceğin arkeologları şişenin dış hatlarının zarif, ince belli bir kadını andırdığını anında fark edecek, şişenin formundan, içinde içeni tahrik ve tatmin eden tatlı bir iksir olduğu sonucunu çıkaracak ve sıradan bir "boyacının"* anlam açısından bu denli zengin bir şey yaratamayacağını düşüneceklerdir. Erken dönem eserlerinde içgüdüsel olarak kola şişesi formunu gasp eden Rauschenberg, yine de çalıntı eşyaya "sanat ruhsatı" almak için üzerine boya sıçratmak zorundaydı. Warhol bize sanatın aradığı şeyi sunmak için gerçekliğin ürünlerini kullanmaktan daha ideal bir yol olmadığını sezmişti. Dolayısıyla eşyayı olduğu gibi, gölgesiz, perspektifsiz, gölge ışık oyunu, ince dokunuşlar ve boyalar olmadan sunmak gerekiyordu.

Pop'un dünyayı arındırma biçimi bir hayli baş döndürücü ve sarhoş ediciydi. Bir Amerikan şehrinin kavşağında araba beklerken tecrübe ettiklerimi hâlâ capcanlı bir şekilde hatırlıyorum. Tam önümdeki iki köşede karşı karşıya duran ikinci el araba pazarları vardı. Havalı naylon flamaları rüzgârda uçuşuyor, koca tabelaları "çılgın fiyatlar", "zararına satışlar", "kişiye özel pazarlık fırsatları" vaat ediyordu. Üçüncü köşede self servis bir benzin istasyonu, dördüncü köşedeyse camlarındaki tabelalarıyla Del Monte, Cheerios, Land O'Lakes tereyağları, Long Island ördekleri, Velveeta, Sealtest, Chicken of the Sea gibi envai çeşit markanın satıldığını bildiren bir süpermarket vardı. Yanlarında çeşitli şirketlerin logoları bulunan devasa kamyonlar gürültüyle yanımdan geçiyordu. Işıklar parlıyor, vızıldayan arabaların camlarından dışarı boğuk

* Danto, ressam ile sanatçı arasındaki ayrımı –sırasıyla– *painter* ve *artist* sözleriyle ifade eder. Fakat Soyut Ekspresyonizm ve boya (*paint*) bağlamında ressam kelimesi Danto'nun ayrımını karşılamadığı için tabiri bu defalık "boyacı" olarak çevirmek uygundur. Türkçede boyacı ile ressam arasındaki uçurum, İngilizcede bu denli keskin olmasa da Danto'nun *painter* ve *artsist*'i farklı konumlara koyduğu gayet açıktır. (ç.n.)

müzik sesleri taşıyordu. Sanat terbiyem tüm bu tabloyu hakir görmemi gerektiriyordu. Zira birkaç yıl önce estetik eğitimi alırken muhtemelen bunların kaba saba şeyler olduğunu düşünürdüm. Bizim dönemimizde sanat bile hâlâ, George Santayana'nın ifadesiyle "Hayat dolu bir mevcudiyet ya da gece gündüz acı veren bir gıyap[tı]." Clement Greenberg ve Hilton Kramer gibiler için Santayana'nın sözleri halen geçerliliğini koruyor olabilir. Fakat o kavşakta aklımdan tek bir şey geçiyordu: "Aman Tanrım, muhteşem!"

Bundan birkaç sene sonra San Diego'nun incisi La Jolla kentinde bulunan California Üniversitesi'ne konuk profesör olarak çağrıldım. İş arkadaşlarımdan birisi Herbert Marcusse'dü. Tüm Frankfurt Okulu Marksistleri gibi Marcusse de konu sanat olduğunda bir hayli muhafazakârdı ve 60'lara gelindiğinde olabildiğince kötümser bir hayat tarzı geliştirmişti. Marcusse'ün kişiliği ütopizm ve dengesiz bir asosyallik karışımıydı. Fakat 60'ların sonlarına doğru Marcusse kısa bir süreliğine de olsa insan ürünü şeylere ilişkin kötümserliğini askıya almıştı. Dönemin Amerikan gençliğinin politik ve erotik yüceliğin çağını başlatmakta olduğuna inanıyordu. Marcusse için "Gün, Cennet Günüydü." 1973'e gelindiğinde bu hava kaybolmuştu, ben de kendisine solculuğundan eser kalmadığını söylüyordum. O vakit Marcusse, Cézanne ile beraber kendi açısından sonu gelmiş olan modern sanat üzerine yazılar kaleme alıyordu. Marcusse, Caspar David Friedrich'ten sonra baş aşağı giden bir sanat anlayışından geldiği için bu birlikteliğin epey cüretkâr bir taviz olduğunu düşünüyordu. Üniversitenin bünyesinde çok kapsamlı bir sanat bölümü bulunuyordu. Henüz geçen sene Martha Rosler'a üniversitenin sanat galerisinin neredeyse tümünü işgal eden *Garage Sale* isimli tezindeki başarısı için lisansüstü diploması verilmişti. Rosler'ın çalışması, hafta sonları California'da insanların maddi yaşantılarının artıklarını satışa sunduğu garaj satışlarına birebir benziyordu: eski giysiler, artık küçük gelen bebek malzemeleri, hırpalanmış spor ekipmanları, kimsenin istemediği düğün hediyeleri, açılmamış yılbaşı kartpostalları, çatlak yemek takımları; kısacası kişinin başka bir yere taşındığında ardında bıraktığı ve yeni yerleşeceği yerde benzerlerini diğer garaj satışlarında bulduğu eşyalar. Herbert, *Garage Sale*'den nefret etmişti. Sergi, sanatın esas görevi olarak gördüğü

burjuvazi değerlerinin eleştirisini yapmak yerine, bu değerleri göklere çıkarıyordu. Sonrasında bu konu üzerine kendisiyle uzunca tartıştık. Herbert, *Garage Sale*'in oldukça etkileyici bir sanat eseri olduğuna yönelik görüşlerime hak vermekle birlikte, görüşlerimi sanatın ahlak vasıtası olarak işlevsel bir rol oynadığı kendi Ruskinci sanat görüşüne uyduramıyordu. Bense estetik güzellik yoluyla toplumun Marcusse'ün inandığı siyasi ütopyaya nasıl dönüşeceğine akıl sır erdiremiyordum. Zira tanıdığım çoğu estet, aynı zamanda ahlaktan nasibini almamış "ahlak canavarlarıydı" Estetik güzelliğin bilhassa bu insanlara ahlaki açıdan yararlı olması gerekmez miydi?

Herbert Marcusse, Warhol'un çekiç ve orağından ve eserin aleni devrim-yıkım tasavvurundan kolay kolay etkilenebilecek bir Marksist değildi. Sembolü parçalarına ayırırken Warhol'un kafa tuttuğu şeye dair hislerini kestirmek güç değil. Sanırım sıradan yaşamın kendince güzel ve bu yaşama ait nesnelerin sanatsal ürüne kıyasla çok daha anlamlı olduğuna içtenlikle inanıyordu. Şüphesiz bu yaşamın eleştirilmesi gereken yönleri de vardı. Keza, The Factory* ekseninde gelişmesine aracı olduğu yaşam türü, çoğu veçhesiyle bir burjuvazi eleştirisiydi. Fakat netice itibarıyla The Factory, menfur, fırsatçı, raydan çıkmış bir dünyanın, Warhol'un duygusuz çalışma ortamında hayat bulmuş haliydi. Marcusse içinse sanat, o kadar yoğun bir estetik gerçeklik imkânı sunuyordu ki, metalaşmış yaşamın ticari değerleri kendi eleştirilerinin ağırlığı altında bel veriyordu: İnsanın müzeye gitme sebebi, gerçekliğin ahlaksızlığından bir nebze arınmaktı. Gelgelelim her yönüyle iğrendiği bir sanatın temsilcisi olan genç bir sanatçı, Marcusse'ün kendi kampüsünde, tabiri caizse burnunun dibinde havasını ata ata utanmadan gezebiliyordu!

Warhol ve Oldenburg, Lichtenstein ve Rosenquist'in, kısacası Pop Artçının söylemeye çalıştığı, netice itibarıyla o isimsiz dört yol ağzında bir anda aklımdan geçen şeydir: Muhteşem! Soyut Ekspresyonist Coca-Cola şişesi, sıradan formlardan sanat yaratma çabasının eşsiz bir simgesi olmasına karşın Di Antonio'nun da gözlemlediği üzere bir sanat garibesiydi. Şişenin üzerindeki Ekspresyonist boya damlacıkları ve fırça izleri ile kola şişesinin ken-

* Andy Warhol'un çalışmalarını gerçekleştirdi atölyesinin adı. New York'ta bulunan bu stüdyo, 1962-1984 yılları arasında üç kez yer değiştirmiştir. (y.h.n.)

dine has formu ve ikonografisi çelişkili hikâyeler anlatır. Çelişkiye yol açansa iki sanatsal itkinin eritilip tek bir itkiye dönüştürülme çabasıdır. İlk itki, sanatla yaşam arasındaki farkı öne çıkarmayı zaruri kılıyor, ikincisi ise iki kavramın özde tek ve bütün olduğuna vurgu yapıyordu. Oldenburg, ünlü manifestosunun bir yerinde şunları kaleme alır:

> Müzelerde kıçının üzerinde keyif çatmaktan başka şeyler de yapabilen [...] bir sanatın taraftarıyım. Sanat olduğunun bilincinde dahi olmayan, yarışa sıfır çizgisinden başlama fırsatı verilmiş bir sanatın yanındayım. Gündelik ıvır zıvırla haşır neşir olabilen ve buna rağmen günün sonunda galip çıkabilen sanatın yanındayım.

Oldenburg'ün sanatı, Soyut Ekspresyonist Coca-Cola şişesinin sebep olduğu çelişkilerin ötesine tam olarak geçemez. Elbette ki Oldenburg, eserlerine *Lebenswelt*'ten aşina olduğumuz nesneleri konu ettiği için soyutlamadan –hem de bir hayli erken bir dönemde– kurtulmayı başarabilen sanatçılardandır. Üstelik galeri anlayışını bir kenara itip, sanat eserlerinin ticari mallar gibi sergilendiği ve satın alınabildiği Store'u kurduğu için tam anlamıyla "gündelik ıvır zıvırla haşır neşir olan" bir sanatla uğraşıyordu. Buna rağmen Oldenburg, eserlerinde boyayı hiç olmazsa New York boyacıları kadar ayinsel biçimde kullanmış ve üst sanatın ruhundan hiçbir zaman tam anlamıyla kurtulamamıştır. Oldenburg'ün çizimleri bir ustanın –hatta büyük ustalardan birinin– çizimleridir: Göz alıcı ama soluk ve dürtüseldir; tarzı Fragonard esintileri taşır; ama ister termoslar, şamandıralar ve beyzbol sopaları isterse de Mickey Mouse şapkaları, buz torbaları ve cep çakıları olsun gündelik, şapşalca eşyalar için müsrifçe kullanılmıştır. Oldenburg aslında bir şair ve bir hayalperesttir; dahası çizimin en titiz kıstaslarına göre bile sanat tarihinin gelmiş geçmiş en iyi çizerlerinden biridir. Buna kıyasla benekli lekeli çizgileriyle ancak "Van Gogh'tan Guston'a ayakkabı çizimi" isimli bir antolojide yer alması beklenebilecek türden ayakkabılar çizen Warhol'un ticari sanatçılığı üst sanatçılığına her daim ağır basar. Warhol ancak alt sanatı üst sanat yapma hevesinden kurtulduğunda ayakkabı çizebilmeyi başarır. Kabul, o ayakkabılar sıradan ayakkabılar gibi görünmüyordu; bunun yerine reklamlarda görmeye aşina olduğumuz –atik, şık, cezbedici ya da ağır işlere uygun, rahat ve koru-

yucu– ayakkabılardı. Bu çizimlerin hedef kitlesi, ayakkabılara bakıp takdir etmeyi değil, onları satın alıp giymeyi içlerinden geçiren insanlardı. (Belki de insanı insan yapan şey ne yediği değil, ne giydiğidir.) Warhol, Di Antonio'ya kola şişeleri yerine biri ticari resmin altın çocuğu olduğu zamanlar I. Miller isimli müşterisi için Soyut Ekspresyonist tarzda çizdiği ayakkabı resmiyle, diğeri ise Roebuck kataloğunda ya da Sears mağazasında bulabileceğimiz kadar sade olan bir ayakkabı resmi de sunabilir; ama sonuç yine aynı olurdu. (Bu arada Warhol'un ayakkabı üzerine seksenlerde yaptığı pek tutulmayan bir çalışması bulunur. Colacello 1982'de işten ayrılmadan hemen önce kendisinden Noel hediyesi olarak "büyüklerinden" bir Çekiç ve Orak istediğinde, Warhol resmi vermeye yanaşmamıştı: Zira *Çekiç ve Orak*'lardan sadece iki tane kalmıştı ve paraya ihtiyacı olduğunda bunları satabileceğini biliyordu: Warhol çocukluğunda tecrübe ettiği Büyük Buhran'ı ömrünün sonuna kadar karakterinin bir parçası olarak taşıyacaktı. Warhol, Colacello'ya bunun yerine büyük bir *Ayakkabı* resmi vermeyi önerdi. Ayakkabıların neden kullandığı diğer nesneler kadar başarılı olamadığını bilemiyorum. Zira ayakkabılar gayet etkili sembollerdir; Van Gogh'un kendi ayakkabılarını resmetmesi bunun bariz bir kanıtıdır. Keza Heidegger'in "On the Origins of the Work of Art" isimli makalesinde Vincent'ın resmi üzerine yaptığı etkileyici analiz, ayakkabıların önemini şüpheye mahal vermeyecek biçimde ortaya koyar. Modern Sanat Müzesi'nin "High and Low" sergisinde ise ayakkabı popüler sanat kültürünün bilfiil tecessümü olarak bütünleyici bir rol oynamıştı.)

Oldenburg, ince zekâsı, komediye yatkın mizah anlayışı, mecaz ustalığı ve kural tanımazlığıyla bilinirdi. Cinsiyetlerin savaşında ruju silah olarak kullanmayı akıl edip, ruj ile yüksek kalibreli toplar arasındaki görsel mukayeseyi Oldenburg'den başka kim yapabilir? Bariz benzerliği daha da abartmak için ruju dev gibi yapmak, bununla da kalmayıp ruju koskoca obüs paletlerine oturtmak ancak Oldenburg'e mahsus bir meziyettir. İçinden bin bir çeşit aparat fırlayan İsviçre çakısıyla gümüş kürekli Venedik gondolları arasındaki benzerliği Oldenburg'den başka kim görebilir? İsviçre Donanması'nın sancak gemisini seyir halinde görmek gülünç olduğu kadar emasküle edici bir durumdur. Oldenburg, aidiyet ilişkilerini tezatlar üzerinden kurar. Herkesin gözünden kaçan

mecazları fark etme konusunda doğal bir yeteneği; devasa tişörtler, daktilolar ve elektrik fişleri gibi boyutlarıyla oynanması kimsenin aklına gelmemiş olan nesneleri abartıp şişirme ve abideleştirmeye yönelik tükenmez bir azmi vardı. Oldenburg'ün sırrı herkesin değişmez gördüğü nitelikleri; ölçeği, sertliği ve rengi –hatta bazen üçünü birden– kurcalamasında yatıyor; bunun sonucunda da yumuşacık bembeyaz daktilolar, yumurta çırpıcıları, telefonlar ya da banyo küvetleri ortaya çıkıyordu. Oldenburg, terminolojisini Amerikan usulü mübalağalı ürün pazarlama jargonundan ödünç alıyordu: "Devasa", "süper", "çılgın", "sınırsız"... Dolayısıyla eserler de sıradan yaşamın şişirilmiş bir taklidi içerisindeki –kelimenin tam anlamıyla– devasa, süper, çılgın, sınırsız vb. şeylerdi. Amaç ciddi bir biçimde yüceltmek değil, güldürüydü; Oldenburg yaptığı eserlerle sıradanlığı sululaştırıyor, tiye alıyordu. Okuduğumuzda Amerikalının aşina olduğu vitrin sloganlarının etkisini şiddetle hissettiğimiz 1961 yılı manifestosunun sonuç bölümünde Oldenburg şunları dile getirir:

> ABD federal hükümeti tescilli sanatın taraftarıyım, A Sınıfı sanatın, Aile Bütçenize Uygun sanatın, Dalından Sofraya sanatın, Ekstra Süslü sanatın, Aç-Paketi-Götür sanatın, Ucuz ama Kaliteli sanatın, Şipşak sanatın, Mis Kokulu sanatın, Paran-Cebinde-Kalsın sanatın, Çünkü-Sen-Daha-İyisine-Layıksın sanatın, jambon sanatın, domuz sanatın, tavuk sanatın, domates sanatın, muz sanatın, elma sanatın, hindi sanatın, pasta sanatın, kurabiye sanatın taraftarıyım.

İşte bu, Amerika'nın Büyük Rüya Makinesi'nin –Düşük Kalorili, Yüksek Enerjili, 2 haftada Kilo Verdiren, Ağız Sulandıran– dili; Amerikalının kalbinin derinliklerindeki maddi hoşgörüyü tüm çıplaklığıyla dışavuran "İste, senin de olur, fiyatı neyse o!" ruhudur. Fakat Warhol'un bu zihniyetle çalıştığını sanmıyorum. Grooms gibi Oldenburg de bir çeşit Shakespeareyen soytarı figürüydü. Warhol'un kendine çizdiği yazgı; yıldız, meşhur, tanıtım ürünü olmak; çağdaş Amerikan kültüründe tanrısallığa en yakın mertebe ve kendi icadı bir unvan olan "sanat idolü" haline gelmekti.

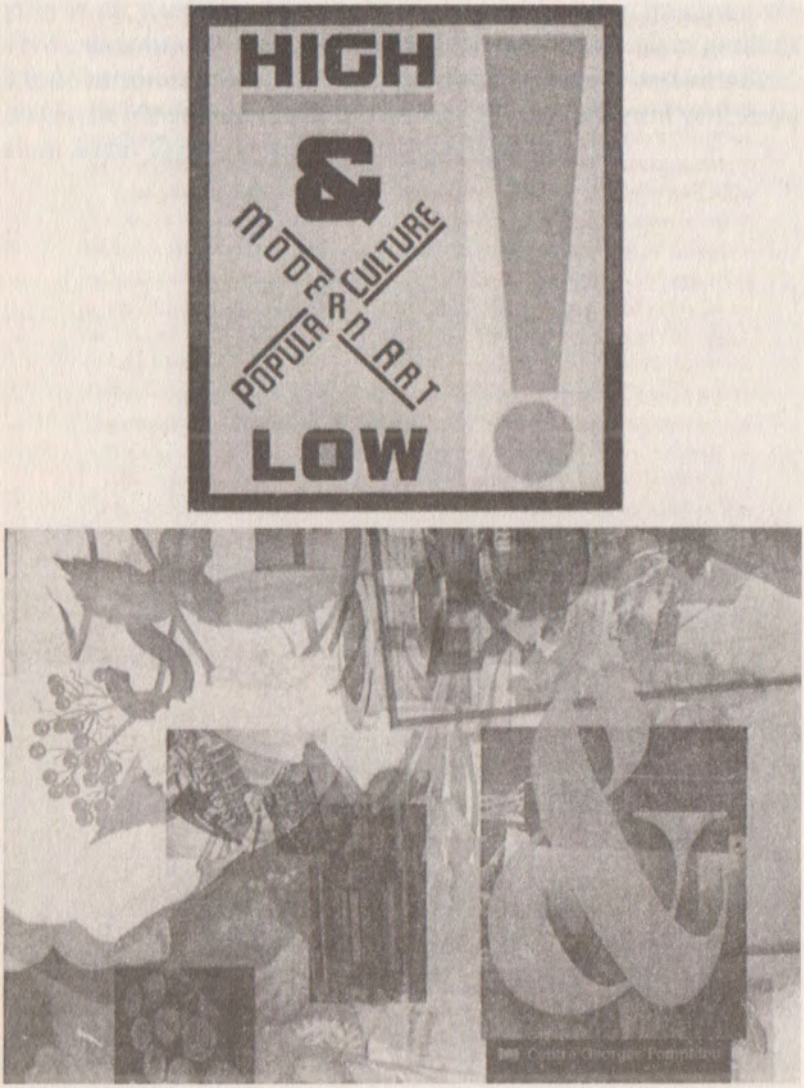
Warhol'un son eserlerini, bilhassa eski ustaların *Son Akşam Yemeği* ve *Sistine Madonna* gibi yapıtlarını basit siyah beyaz çizgilerle çizdiği boyama kitabı tarzındaki taklitlerini pek anlamıyorum. Dergilerden koparılmış sayfa parçalarının birbirlerine

yapıştırıldıktan sonra renklendirildiği bu resimler sanatçının çocukluğa dönüş dönemini temsil ediyor olabilir. Warhol, bu eserlere herkesçe bilindik bazı ürünlerin logolarını yerleştirir. İşin ilginci, bunları resmin genel bağlamında kutsal biçimde sunar. Kabul edelim, Dove marka sabunun üzerindeki kuğu figürü ile Kutsal Ruh arasında sembolik bir bağlantı kurmak yaratıcılık gerektirir. (Ek olarak, esas çağrışımı temizlik olan sabunu "manevi temizlik" sembolü ya da "insandan günah lekesini çıkarma" vasıtası olarak kullanmak da bariz olanın ötesini görmek ve yaratıcılık gerektirir.) Işığın maneviyatın asıl mecazlarından biri olduğu düşünülürse, General Electric logosunu gösterişli bir ışık halesi olarak kullanmak da o denli yaratıcı bir şeydir. Ampulün arınma ve aydınlanma çağrışımlarını Süpermarket logoları dolayımıyla aslında üst sanatın başlıca "logosu" olan *Son Akşam Yemeği*'ne yüklemek, tartışmasız dâhiyane bir buluştur. Fakat bu eserlerin altmışlı yılların muhteşem Campbell çorba konservelerinde ve Brillo kutularında göremeyeceğimiz dönüştürücü ve mecazi işlevleri bulunur. Dolayısıyla Warhol'un son eserleri, 60'lardaki kendi eserlerinden ziyade Oldenburg'ün sanat anlayışına daha yakındır. Bunun ötesinde indirim mağazalarında görmeyi beklediğimiz, üzerlerinde 59 cent yazan devasa fiyat etiketleri –ya da *Raphael I*'in sol üst köşesindeki $6,99 etiketi– üzerine söyleyecek hiçbir şeyim yok. 1985'te 6,99 dolara satılmak... Merak ediyorum, o vakitler 6,99'a ne alınabilir ki? Kim bilir, Warhol'un etiketlerindeki rakamlar belki de son dönem eserlerinin başarısızlığını yansıtır.

Soyut Ekspresyonist Coca-Cola şişesi resminin hangi kaderi paylaştığını ben de bilmiyorum. Belki de Warhol, genelde gayet usturuplu ve yapıcı eleştirilerde bulunan Di Antonio'nun tavsiyesine uyup resmi çöpe atmıştır. Ölümünden sonra, Modern Sanat Müzesi'nde 1989'da kurulan o meşhur serginin açılışında, belki de çöpe atmamıştır umuduyla o resmi aradım. Onun yerine, 1960'tan kalma, tuvalinin sağ tarafı pastel boya izleriyle kaplı olan büyük bir Coca-Cola resmi buldum. Resmin geneli çiziktirmelerle dolu olmasına rağmen, şişenin kendisi gayet düzgün bir şekilde çizilmişti. O açıdan 1962'de yapılanı, çekiç ve orak resimlerine benzer biçimde "Reg. U.S. Pat. Off."* yazılı etiketi kasten üzerinde bırakılmış *Large Coca-Cola* resmine benziyordu; tabii 89'da gördüğüm

* "ABD Patent Bürosu'nda Tescillenmiştir." (ç.n.)

resim *Large Coca-Cola*'ya kıyasla çok daha küçüktü. Gördüğüm o resim daha çok Oldenburg'ün 1961'de kendi Store'u için yapmış olabileceği dev bir kola şişesini andırıyordu. Netice itibarıyla 20. yüzyıla ait istediğim herhangi bir esere sahip olma imkânım olsaydı, seçimim iki sanat, iki de hayat felsefesi arasındaki gerilimi içinde barındıran ve fizikötesinin şafağında Platon'la başlamış olan, olağan ile idealize edilen dünya arasındaki mücadelenin yeni savaş alanı Soyut Ekspresyonist *Coca-Cola Şişesi* olurdu.



Press Invitations, Museum of Modern Art and Centre Pompidou

Üst Sanat, Alt Sanat ve Tarihin Ruhu

New York'taki Museum of Modern Art'ın sanat dünyasına yolladığı tehlike işaretlerini pekâlâ okuyabiliyorum. Fakat Paris kültürünün işleyiş mekanizması ile aramda bulunan hem fiziksel hem de entelektüel mesafe yüzünden Museé National d'Art Moderne'in Centre Pompidou bünyesinde açtığı sergilerin satır aralarını okumakta zorlanıyorum. Bu yüzden Centre Pompidou'nun "*Art et Publicité*"* konulu bir sergiye ev sahipliği yapması ile MoMA'nın aynı zamanda diliminde yeni yöneticisini göreve getirirken açtığı ve sanatla reklamcılık arasındaki ilişkinin hatırı sayılır

* (Fr.) "Sanat ve Tanıtım" sergisi. Danto, Fransızca *publicité* ya da İngilizce *publicity* sözcüklerini bazı yerlerde "reklamcılık-tanıtım sektörü", bazı yerlerdeyse "tanınırlık-şöhret" anlamında kullanır. (ç.n.)

bir öneme sahip olduğu "High & Low"* isimli sergi arasında herhangi bir mütekabiliyet ilişkisi olup olmadığını kesin olarak söylemem. MoMA yöneticilerinin halefiyet zinciri, kralların geçit törenine benzer: Alfred H. Barr Jr., James Johnson Sweeney, William Rubin ve şu anda görevde bulunan Bourbon Hanedanı'nın devlet anlayışımızı yeniden şekillendirdiği gibi modernizm anlayışımızı sil baştan yaratan Kirk Varnedoe... Öte yandan Museé National d'Art Moderne yöneticilerinin Paris'in kültürel politikası kapsamında MoMA yöneticileriyle boy ölçüşebilecek bir mevzuat belirleme yetkisine sahip olduklarını sanmıyorum. Sergilerin satır aralarını okuma kabiliyetinden bağımsız olarak, iki ayrı kurumun birbirine bu denli yakın olan iki sergiyi neden neredeyse eşzamanlı olarak açtığı konusunda da net bir fikri olan kimseyi tanımıyorum. Zaten bu bölümde tartışacaklarımız, kurumların dili, üslubu ve bunların okuması değil, derin düzlemde gerçekleşen kültürel değişim mekanizmalarının harici yanları olacak. Eski Yunan'da retorik, felsefeyle kıyaslanırdı; günümüzdeyse propaganda, hakikate cepheden karşı olarak kabul ediliyor. Bu mukayeselere benzer biçimde kültür merdiveninin erken basamaklarında sanatla kıyaslanan bir faaliyet olan ve modernizmin çok katmanlı yapısında sergi dolayımıyla sanatın bir alt kategorisi olarak yüzeye çıkan tanıtım dediğimiz şey nedir?

Bu soruya ileriki kısımlarda elbette yanıt vermeye çalışacağım; fakat konuya biraz daha fazla hâkim olduğum bir şeyle, sergileme eyleminin ifadesi olan dil üzerinden giriş yapmak istiyorum. Dahası iki kurumun basın davetiyelerinde karşımıza çıkan ayrı *publicité* tarzları üzerinde de durmam gerekiyor. Roland Barthes, bize tanıtım faaliyetinin hiçbir yönüyle masum olmadığını savunur. Bunu akılda tutarak, kısaca iki kurumun davetiyelerinden çıkarımlayabileceğimiz görsel imalar üzerinde duralım. Pompidou davetiyesine görsel ağırlığını veren, bir yanında ART diğer yanında PUB kelimeleri ile kuşatılmış olan neon pembesi kocaman bir ampersan [&] işaretidir. Davetiyenin üzerindeki ART ve PUB kelimeleri, kökeni Robert Rauschenberg'e kadar uzanan bir seksenler çizgisiyle çeşitli görüntü ve formların üst üste bindirildiği bir kolaj şeklindedir. Bu montaj-kolaj –veya bunun büyük şirketlerin genel merkezlerinde veya uluslararası iş seyahatlerinde yö-

* (İng.) Alt ve Üst. (ç.n.)

neticilerin dinlendiği pahalı otel odalarında karşılaşabileceğimiz sayısız muadili– kişinin yüzüne karşı "SANAT!" diye bas bas bağırır. İster kurumsal bir toplantı odasında, ister otelde yatak odamızda, isterse de sanat galerisinde karşımıza çıksın Pompidou davetiyesi kültürel sembollerin dünyasına aittir ve bariz bir kültürlülük göstergesi olduğu herkesçe bilinir. Dahası, davetiyenin sahibi kim olursa olsun o kişinin kendini mevcut üst kültürle iç içe tanımladığı konusunda kuşkuya mahal bırakmaz. Göz zevkine hitap eder. Doğal formlarla beraber sanayi ve seri üretim öğelerinin iç içe bulunduğu davetiyenin imgelemi eserin izleyicisini her bir noktayı tek tek yorumlamaya davet eder. Yapraklar, meyveler, kelebekler, bulutlar, bir kadının sol eli, elektronik malzemeler, kablolar, demir bilyeler ve silindir gibi gözüken fakat "şöyle bir bakınca" reçel kavanozu olan şeyler kolajın imgelemi içerisinde üst üste, iç içe bulunur. Bunun yanı sıra –korkarım çoğu Amerikan markalarının isimleri olan– oraya buraya serpilmiş harf dizileri de karşımıza çıkar. Mesela "Saf kabartma tozu" ya da "Applejacks" ve "ELVI" (Eksik olan S harfi ise yaşamının son safhasında Kral'ın kendi gibi şişip koskocaman olmuş, etrafına dolanan iki dal sayesinde bir dolar işaretine [$] dönüşüp resmin sağ kenarına kaymıştır.) Son tahlilde, görüntünün bütünü bize doğanın, endüstrinin ve ticaretin ahenk içinde bulunduğu, göz zevkine hitap eden, anlamla yüklü, güven tazeleyici bir resim sunar.

Benim ilgimi çeken nokta ise dev ampersan işaretidir; daha doğrusu ART ve PUB ilişkisinde görsellerle beyan edilen şeyin *ayrışma* değil birleşme olmasıdır. Oysa kişinin ya "sanatçı olma" ya da ticarete atılıp "satılık adam" oluverme ve zenginleştikçe kendinden gitgide nefret etme ihtimali arasında bir seçim yapmaya mahkûm edildiği yirmi yıl önce, ART ve PUB ilişkisi sadece *ayrışma* kavramı üzerinden tesis edilebiliyordu. İngilizcenin noktalama işareti haznesinde birleşmeye tekabül eden bir sembol bulunur; fakat kuru sembolik mantığı hesaba katmazsak İngilizcede ayrışma için kullanabileceğimiz herhangi bir sembol yoktur. Yine de sembolik mantığın birleşik önermeleri ele alma biçimi bize kısmen yardımcı olabilir. Birleşik bir önerme ancak bileşenlerin her ikisi de doğruysa, yani önermenin her bir kısmı diğerine semantik açıdan eşitse geçerlidir. Pompidou sergisindeki davette yer alan birleşme ifadesini bu açıdan ele alırsak, ART ve PUB kelime-

leri birbirlerine eşit konumda kabul edilebilir. Dahası –sanırım bu noktada davetiyenin görsellerinin çizgisi, mantığın çizgisinden ayrılır– birleşme kavramı komütatiftir, değişmelidir: P & Q, Q & P'nin mantıksal eşitidir. Fakat davetiyenin ve serginin tasarımcıları, PUB & ART'ın verdiği mesajla ART & PUB'ın verdiği mesaj arasında ciddi farklar olduğunun muhtemelen bilincindeydi. Benzer biçimde "Baylar ve Bayanlar" ifadesi, cinsiyetlerden hangisinin imtiyazlı olduğunu ve iktidar ibresinin hangi tarafa eğildiğini gösterir. İki kelime de görsel olarak eşit resmedilmiş, aynı büyüklükte ve –herhalde tesadüfen– birbirlerinden aynı uzunlukta olmalarına rağmen davetiyede egemen konum atfedilmiş kelime ART'tır. Dahası, iki kelimenin paylaştığı boyutsal eşitliğin *publicité* kelimesinin ortasından kesilip ilk hecesine indirgenmesi sonucu meydana geldiğine dikkat çekmemiz gerekir. Tahminimce bu kısaltma, asıl kelimenin anlamını gizleme, hatta bunu tanıdık bir kelimeye* dönüştürerek hor görme amacına da hizmet ediyor olabilir. Diğer yandan iki kelimenin de artikelsiz kullanıldığını belirtmek lazım. Bu durum, tarihi süreç içerisinde reklamcılık sloganlarının yazım kurallarına karşı verdikleri mücadeleden muzaffer ayrıldıklarının göstergesi olarak sayılabilir. Coca-Cola, Fransız kültürüne yıllar önce, ben savaş sonrası Paris'te öğrenciliğimi yaparken girmiş, anında öngörülebilir ciddi bir dirençle karşılaşmıştı. Gazetelerde Coca-Cola'nın kansere yol açtığına dair haberler çıkıyor; halk arasında Fransızlar şayet *le bon vin*'den** vazgeçip Coca-Cola'yı seçerlerse Amerika'ya karşı verilen kültür savaşının kaybedileceğine inanılıyordu. O yıllarda Académie Françoise'nın Coca-Cola reklam sloganlarının Fransızcayı yozlaştırdığı yönünde bir iddia ortaya attığını gayet net olarak hatırlıyorum. Sloganların üzerinde "BUVEZ COCA COLA" yazıyordu; oysa her akademisyen aslında "BUVEZ LE COCA COLA***" yazması gerektiğinin pekâlâ bilincindeydi. Bu yüzden ART ve PUB'ın artikellerinin tarih sahnesinden silinmesini, tanıtım sektörü önceliklerinin zaferi olarak kabul edebiliriz.

Diğer yandan MoMA'nın basın davetiyesinde de *High* ve *Low* kelimeleri arasında bir ampersan işareti bulunur. Fakat serginin

* Türkçeye ve Fransızcaya geçmiş olan İngilizce kökenli *pub* (taverna, bar) kelimesi kastediliyor. (ç.n.)

** (Fr.) Kaliteli şarap. (ç.n.)

*** (Fr.) COCA COLA İÇİNİZ. (ç.n.)

katalog kapağından kopyalanan New York ampersanının, Paris davetiyesinin üzerindekiyle boy ölçüşebilecek mantıksal ve retorik öneme sahip olduğunu sanmıyorum. New York davetiyesinin üzerinde, taşıdığı önem açısından Pompidou ampersanıyla kıyaslanabilir olan tek şey o şahane ünlem işaretidir. Üzerine basıldığı davetiyeyle nerdeyse aynı boyda, krem üzerine kırmızı renkli ünlem işaretinin hem heyecan verici hem de buyurgan bir tınısı vardı. New York davetiyesindeki ünlem işareti, Pompidou ampersanından daha eski bir görsel geleneğe aittir (Pompidou ampersanını, köşeli ve gürbüz Amerikan kuzeni ile kıyaslarsak bunu daha net olarak görmek mümkün. Fakat birleştirdiği HIGH ve LOW kelimelerinden tesadüfen boyca büyük de olsa New York ampersanının, ötekinin muazzam cüssesiyle boy ölçüşemeyeceğini de eklemek gerekir). Ünlem işareti aslında 1920'lerin sanat geleneğinden ödünç alınmıştır. Davetiyedeki formu ve abartılı boyutlarıysa dönemin Konstrüktivizminin unsurlarındandır. Nitekim MoMA davetiyesi de Mayakovski'nin bir şiir kitabının, Aleksandr Rodchenko'nun 1923 yılında tasarladığı kapağından esinlenmiştir. Fakat New York davetiyesi de ilk bakışta göründüğü kadar masum değildir. Amerikan davetiyesi, gücünü gönderme yaptığı tasarımdan alır. Bu tasarım ise uygulamalı sanat eserleri üretmekten çekinmeyen usta bir sanatçının ürünüydü. High & Low'un kurucuları, modernizm standartlarını reddetmek yerine erken modernizme dönüş niteliği taşıyan serginin eleştiri oklarının hedefi olacağını bildiklerinden, Aleksandr Rodchenko'yu tarihsel bir emsal olarak göstererek sergilerini sanatsal açıdan meşrulaştırıyordu. Kısacası, davetiyelerin görsel düzenlerinden yola çıkarak, Museum of Modern Art'ın yönlendiriminin Pompidou'nunkilerden az çok farklı olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Bu arada New York davetiyesinde LOW kelimesi olduğu gibi bırakılırken, HIGH kelimesinin altınının kırmızıyla çizildiğini de belirtmem gerekir. Altı çizili HIGH kelimesi, Fransız ART & PUB sloganında ART'ı başa koymakla aynı mesajı verir. Fakat Amerikan eserinin neden bir Rus eserine, Fransız eserininse neden önde gelen Amerikan değerlerine gönderme yaptığı konusunda net bir cevabım yok.

MoMA'da sergi öncesinde basın mensuplarına üzerinde ünlem işareti bulunan rozetler verilmişti. Bu rozetler kısa zaman içinde serginin resmi logosu haline geldi. Fransız cephesinde de buna

mütekabil bir jest yapılmış, fakat ünlem işaretli değil, pembe ampersanlı rozetler dağıtılmış olabilir. Bu noktalama işaretlerini logolar olarak ele alırsak, aralarındaki muazzam farkları analiz edebiliriz. Centre Pompidou, mevcut kültürün iki kolunu birleştirmiş, bu zamana kadar birbirlerine katlanmayı ucu ucuna başaran bir çifti evlendirip kurumsal "hayır duasını" bahşetmişti: "Ampersan işaretinin bana vermiş olduğu yetkiye dayanarak sanatı ve reklamcılığı karı koca ilan ediyorum!" Amerikan ünlem işaretiyse Kültür Bakanlığı tescil damgasını andırır ve güçlü iktidar çağrışımları içerir. Yazı tipiyse kişiye 1923 Moskova'sında yayınlanan bir devrim fermanını çağrıştırdığından, davetiyenin anlamını başka bir boyuta getirir. Malum, devrim ve evlilik birbirinden farklı kavramlar ve faaliyetlerdir. Bu farklar, ele aldığımız iki sergi, bu sergilerin kuruluşuna önayak olan iki kurum, hatta sergilenmelerine imkân veren iki kültür arasındaki farkları anlamamızda bizlere yardımcı olabilir. Fakat bu yazdıklarımı, Fransız sergisini ziyaret etmemiş biri olarak kaleme aldığımı belirtmek zorundayım. O yüzden yorumlarımın konusu şimdilik, üzerinde bir hayli fazla kafa yormuş olduğum Amerikan sergisi ile sınırlı kalacaktır.

Bu konuya geçmeden evvel davetiyelerin –renkli, çekici, hepsinden önemlisi de kısa ömürlü olan– tanıtım tarzlarının, tanıtmakta oldukları sergilerin ana iddialarını yansıttıklarını belirtmek isterim. Centre Pompidou davetiyesinin tasarımcıları, sanatı hem sergi konseptini hem de serginin sanattan faydalanma tarzını konu alan bir sergi için tanıtım aracı olarak *kullanmışlardır*. Amerikan davetiyesinin mesajını açıklamaksa du denli kolay olmayabilir. Amerikan davetiyesi zaten daha önce büyük bir sanatçı tarafından ve sanatçının kendi kaygıları ön planda tutularak, ticari bir sanat eserinde –bir kitap kapağında– kullanılmış olan propaganda posterlerine ve gazete manşetlerine özgü *sans serif* yazı tipiyle yazılmıştır. Davetiye, bu bariz göndermeyle tartışmasız biçimde postmodernleşir. Güncel olmadığı için günceldir. Bir ucu alt sanat, diğer ucu üst sanat olan bir döngüye işaret eder. Peki, bu bağlamda kendini nasıl sınıflandıracaktır? Alt mı? Üst mü? Yoksa her ikisi de mi, hatta hiçbirisi mi? Amerikan davetiyesi muhtemelen sanat tarihinin, Fransız davetiyesi ise –sanat *uğruna* tanıtım da olsa, sanat *yoluyla* tanıtım da olsa– tanıtım tarihinin ilgi alanına

girer. Yine de Amerikan davetiyesi teliflidir, üzerinde açık ve net şekilde: "© The Museum of Modern Art, New York" yazar.

Profesör Derrida'nın sadece telif hakkı sembolü üzerinden kapsamlı bir felsefi tartışma başlatabileceğini biliyorum. Fakat kendimi frenleyip, Derrida'nın meşhur "sporcu kemeri" argümanını tekrarlamaktan kaçınacağım. Zira modern sanatın iki esas kurumuna ait ilk esas *fin de siécle** sergilerinin davetiyeleri üzerine öndeyiş niteliği taşıyan tartışmamı bu noktada sonuca bağlamak istiyorum. Fransa'da 20. yüzyılın sonu, orijinal *fin de siécle*'in yüzüncü yıldönümüne tekabül eder ve aynı zamanda sanat-tanıtım sektörü ilişkisinin de yüzüncü yıldönümüdür. Sanatla tanıtım sektörü arasında üç ana ilişki bulunur. Bunlardan ikisi Pompidou sergisinde doğrudan olarak konu edilmişti. Konuya, tanıtım sektörüne ilk adım atan öncü sanatçılarla başlayalım. Dekoratif, basitleştirilmiş, tek katmanlı-tek düzlemli renkleri kullanmak üzerine kurulu *fin de siécle* stili bu sanatçılar için biçilmiş kaftandı. Toulouse-Lautrec, üslubunu reklamlarda görsel heyecan uyandırmak üzere tanıtım sektörüne uyarlayan sanatçıların başında gelir. Esas önemli kısımsa kimsenin Toulouse-Lautrec'in yeteneğini ticari amaçlar için kullanmasını "harcanmak" olarak görmemesiydi. Nitekim 1890'lar, üst sanatla uygulamalı sanat arasındaki sınırın şeffaflaşması ve zaman zaman da yok olması üzerinden tanımlanan bir dönemdi. Sanatın mobilya, kumaş, seramik, demir ve cam işçiliği ve hepsinden önemlisi de grafik tasarım alanında uygulanmasına imkân vermek Yeni Sanat'ın asıl amaçlarından biridir. Toulouse-Lautrec imzası taşıyan davetiyelerin günümüzde sanat müzelerinde sergilendiğini biliyorum. Sanat galerileri kapılarını mobilyaya 1890'larda açmıştı. Oysa bundan sadece bir yüzyıl önce mobilya, Jacques Louis David tarafından resme, heykele ve mimariye kıyasla açık ara ikincil bir sanat olarak kabul ediliyordu. Bu iki duruma anlam kazandıran, açıklaması zor birtakım tarihsel sebepler olduğuna eminim.

Paris sergisinde konu edilen ikinci ilişki ise tanıtım sektörünün, kendi reklamlarına sanatsal bir hava katmak için insanların aşina olduğu üst sanat eserlerini benimsemesiyle alakalıdır. Bu yolla hedef kitlenin zihninde, tanıtılan ürüne dair belirli birtakım yargılar oluşması beklenir. MoMA sergisinin kataloğunda Young and

* (Fr.) Çağın ya da yüzyılın devri. (ç.n.)

Rubicam reklam şirketinin 1959 yılına ait iç yazışmalarından biri konu edilir: "*Life* dergisinin herhangi bir sayısından Miró, Mondrian ve Bauhaus esintili tüm reklamları kaldırsaydık, derginin içeriğini ve okur oranlarını ciddi anlamda azaltmış olurduk." O yıllarda MoMA her türlü tasarımcının tanıtım da dahil olmak üzere her türlü pratik amaç için ilham alabileceği muazzam bir esin kaynağıydı. Uğruna kullanıldığı ürüne eserin sanatsal itibarını ödünç vermek dışında, bu kişilerin sahiplendikleri sanatla sanatın olası kullanım alanı arasında herhangi bir doğrudan bağlantı olması beklenmiyordu. Mondrian'ın, resimlerinin "işe yaradığına" dair görüşlerini takdir edebiliriz, fakat bu yararın ancak spritüel ve ütopik nitelikli olduğunu da belirtmeden geçemeyiz. Resimlerine kıyasla Mondrian'ın *tasarımlarıysa,* 50'lerde gerek *Life* gibi dergiler, gerekse müzelerin artan ziyaretçi sayısı sayesinde sanat üzerine gitgide daha tahsilli hale gelen bir toplum tarafından geniş ölçekte itibar kazanmaya başlıyordu. Öyle ki 50'li yılların sonunda bir Mondrian eserini tanıyabilme kabiliyetinin kültürel ve sanatsal okuryazarlık açısından farz haline geldiğini söylemek mümkün. Buna rağmen Mondrian desenlerinin kumaş tasarımlarına uyarlanması sonrası imal edilen elbiselerin, bu desenlerin kökeni hakkında muhtemelen pek fikri olmayan kadınlar tarafından giyildiğini de kabul etmeliyim. 1954'e gelindiğinde Mondrian –veya Miró veyahut da Bauhaus– modernliğin ilk akla gelen simgelerinden biriydi. Tanıttıkları ürünleri modernlik fikriyle ilişkilendirmek isteyen reklamcılarsa kendilerini bu fikirle bağdaştıran tüketicilere hitap edebilmeyi umuyordu. Dönemin reklam sloganları muhtemelen şöyleydi: "Eğer modern olmak istiyorsan, X içeceği içecek, Y arabasını sürecek ve Z markasını giyeceksin!" Yine de kendi cezbediciliğinin bir kısmını yanında poz verdiği ürüne aktaran çekici kadınların ve "yeminli beyan" vererek ürüne kendi "aurasını" yansıtan ünlülerin durumlarına kıyasla, reklamlardaki sanatsal unsurla ürün arasındaki ilişki daha kesin ve daha yakındır. Bana kalırsa Pompidou davetiyesi, kendi ürününü davetiyenin üzerinde yeniden üretilen eserle ilişkilendirmeye çalıştığı için ilk bahsettiğimiz değil, şu anda üzerinde durduğumuz ilişkinin bir örneğini teşkil etmektedir. Zira kısmen avangard, kısmen de dekoratif olan davetiyenin üzerindeki kolaj belki tanıtım ruhuyla değil, salt sanat icra etme ruhuyla çalışan bir

sanatçının eseri olabilir. Şayet eser, davetiye üzerine basılı bir kolaj yerine, diyelim taş ya da ipek tuval üzerine baskı bir resim olsaydı durum değişmez, eseri satın alanların sanatsal hassasiyetlerine zarar gelmez, izleyicinin de göz zevki bozulmazdı.

Yalnızca görsel açıdan bakıldığında, Pompidou davetiyesinin bu görselliğin üzerinde olduğu tartışılmaz bir konudur. Fakat bunların kullanımı daha çok Picasso'nun *Still Life with Poster* resmindeki KUB kelimesinin işlevine daha yakındır. Bundan hareketle sanat ve reklamcılık arasındaki üçüncü ilişkiyi inceleyebiliriz. Bu ilişki bağlamında sanat eserleri, daha üretilirken herhangi bir sanatsal amaca hizmet etmeyen tanıtıma ilişkin bazı kelimelerden yararlanır. Picasso, halk arasında yaygın şekilde kullanılan bir küp bulyon markasının logosu olan KUB harflerini işte bu yüzden 1907'deki kolajında kullanır. Belki de mükemmel bir marka ismi olan bu harfler, kolaylıkla akılda kalıcıydı. Simgeledikleri ürünü isabetli şekilde tasvir etmelerine ek olarak muhtemelen kendilerinden sonra gelen tüm bulyonların küp şeklinde piyasaya sürülmesine önayak olmuşlardı. Fakat KUB kelimesi tek başına sanat eseri olamaz. Ya da şöyle diyelim: EAT ve LOVE kelimelerinin kullanımından ibaret olan Robert Indiana kelime/eserleri zamanla kendilerine geniş kitlelerin beğenisini ve sanat eseri statüsünü kazanana kadar, tarihin tek başına KUB'u sanat olarak kabul etmesi imkânsızdı. Şimdi biraz hız kesip konumuza geri dönelim.

Tanıtım ürünüyle görsel olarak ilişkilendirilen sanat eserinin, ürünün kendisiyle –hatta büsbütün ticari sektörle– arasında hiçbir doğrudan bağlantı olmaması ikinci ilişkinin en can alıcı noktasıdır. Hafızam beni yanıltmıyorsa, Hindistan'da reklam panolarında, logonun üzerinde içeceğin isminin yanı sıra Tanrı Krishna'nın bir resminin de bulunduğu "Krishna Kola" isimli bir içecek vardı. (Yine yanlış hatırlamıyorsam, Jesus Jeans ismiyle tanıtılan bir ürün de zamanında Amerikan piyasasına sürülmüştü.) Krishna'yla ilişkilendirebileceğimiz bir sürü şey mevcuttur; örneğin, cinsel iktidar bunlardan biridir. Kim bilir belki de bu isim tercihi, içeceğin afrodizyak etkilerine üstü kapalı bir göndermedir. Burada önemli olan, Tanrı Krishna'nın kutsallığının getirisi olan mesafe yüzünden isminin ve imajının teşvik uğruna kullanılmış olduğu ürün ile Tanrı Krishna arasında doğrudan bir ilişki bulunmama-

sıdır. Söz konusu sanat olduğunda da bu durum geçerlidir. İkinci bahsettiğimiz reklam-sanat ilişkisi içerisinde sanat, saflık ve bir nevi kutsiyetle bağdaştırılıyordu. Sanatı "ticari" diye nitelemek söz konusu bile değildi. Bence bu durum sanata –bilhassa da MoMA'nın saf form ve soyut güzellik mabedi olduğu 50'lerde modern sanata– dair esas yaklaşımın temelini teşkil eder. 50'ler –hiç değilse sanatçı adına– sanat ve reklam arasındaki ilişkinin birleşme değil ayrışma üzerine kurulu olduğu bir dönemdi. Reklamcılık ve ticari sanat, kişinin yaşamını geçindirmek için yaptığı şeylerdi. Sanatsa yaşam geçindirme derdi değil, yaşamın ta kendisiydi. O dönemin Brillo kutularını tasarlayan James Harvey, aslında sanatta başarı elde edemeyince son çare olarak ticarete atılan ikinci nesil bir Soyut Ekspresyonisttir. Şayet Harvey'ye sorsaydık, sanat ile saatliğine ya da parça başına bir ücretle yaptığı kendi Brillo kutusu tasarımları gibi şeylerin arasındaki kesin farkı görmenin çocuk oyuncağı olacağını söylerdi. Warhol'un Brillo kutusunu 1964'te (1894'te sanatçıların sanatı sıradanlığa taşımasıyla kolaylıkla ihlal edilen ve 1954'te Harvey'nin tutkuyla inandığı) sanat-sıradanlık sınırının ötesine rahatlıkla taşıması Harvey için gerçekten de feleğin acı bir oyunudur. Üst sanatla alt sanatın arasındaki sınırı öte tarafından yok eden Warhol, bu yüzden değinmek istediğim üçüncü ilişki türüne mükemmel bir örnek teşkil eder. Kutunun tasarımcısı Warhol'a dava bile açmıştı, fakat Warhol'un yaptığı şey Harvey'nin kapasitesinin çok ötesindeydi. Warhol, orijinal tasarımcısının bile sanattan ayrı tutacağı bir şeyi alıp sanat haline getirmişti. Tasarımcının yapmış olduğu şey hakkında birden fikrini değiştirip onu sanat olarak kabul etmesi ise imkânsızdı. Warhol, Martin Heidegger'in *Zuhanden*, "el altında olan" kategorisine mensup bir şeyi sanata dönüştürmüştür. *Zuhanden* alet edevata ya da –bir araçlar sistemi olarak düşünülürse– dünyaya atfen kullanılabilir. Heidegger, *Zuhandenheit*'ın karşısına *Vorhandenheit* kavramını koyar. Kelimenin tam manasıyla "el değmemiş" ya da "elden önce" anlamına gelen *Vorhandenheit*, maksatlar ya da anlamlar sistemi olarak kabul edilen bir dünyaya ait olan şeylere atfen kullanılır. Warhol, eline geçirdiği her şeyde olduğu gibi Brillo kutusunda da aracı manaya dönüştürmüştür. Warhol, araçsal kullanımlarından ötürü başkaları için sanatsal açıdan önemsiz olan şeylerin insanlık açısından hayati öneme

sahip olduğunu öngörmüştür. İşte bu, sanat ile reklam arasındaki üçüncü ilişkidir.

Bence sanatın anlamı ve sanatçının rolü Warhol sayesinde ciddi bir değişime uğramıştır. Warhol'un başarısının sanatsal bir atılımdan ziyade bir kültür devrimi olduğuna dair görüş doğruysa, Warhol'un sebep olduğu bu değişimler sanatla tanıtım arasındaki ikinci ilişkide varsayılan bu görüşle çelişki içerisindedir. Warhol gerçekten de kariyerine ticari bir sanatçı olarak başlamış, zamanla çağının en önemli ticari sanatçısı haline gelmişti. Warhol'un I. Miller ayakkabıları için yaptığı ünlü tasarımlar ilk ilişkiye, tanıtımda sanattan faydalanma durumuna örnektir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, ayakkabılar kasıtlı bir şekilde düzensiz ve lekeli çizgilerle çizilmişlerdi. Bunun yanı sıra çizimler karalama izleri içeriyor, bir monotip ya da gravür görüntüsü veriyordu. İnsanlar bu tekniği görür görmez, çalışmaları Amerikan kültürü içerisinde yaygın biçimde bilinen, zamanının ünlü sanatçılarından Ben Shahn'ın eserleri ile bağdaştırmıştı. Shahn zaten bu amaca elverişli olan stilini sadece siyasi posterler yapmak için kullansa da Warhol bu stilin, popüler ismi "gelişmiş sanat" olan sanat akımıyla benzerliklerini bahsettiğimiz ilk iki ilişkinin bir sentezi olarak kullanmış, karalama izlerini Pollockçu sıçratmalarla boy ölçüşebilecek kadar anlam yüklü hale getirmiştir. Fakat sanat açısından getirdiği asıl yenilik, bu stratejiyi tersyüz etmesi, yani ucuz reklamlardaki ayakkabı resimleri gibi hiçbir sanatsal iddiası olmayan form ve çizgileri kullanıp bunları sanata dönüştürmesidir. Lichtenstein'ın topla oynayan küçük bir kızın acemice çizilmiş resmini Catskill'deki bir otelin tanıtımı için kullanması ile Warhol'un ayakkabı çalışmaları arasında yöntemsel paralellikler kurulabilir. Warhol'un boş Coca-Cola şişesi resimleri, ön sayfa kapakları, "öncesi ve sonrası" reklamları, sanatçıların eserlerini yüceltmek için ihtiyaç duydukları ve kendilerini saflık üzerinden tanımladıkları dönemden kalma o sınırı paramparça eder. Viktor Bockris, Warhol'u konu aldığı biyografisinde, Larry Rivers'ın East Hampton'da verdiği bir partide Warhol ile içkiyi biraz fazla kaçırmış olan De Kooning arasında geçen tatsız bir karşılaşmayı aktarır. Warhol dost canlısı davranıp, mevzuu tatlıya bağlamak istemesine rağmen De Kooning ona karşı: "Sen sanat katilisin, güzellik katilisin, adamı gülmekten öldürürsün. Senin çalışmalarını görmeye

bile dayanamıyorum" şeklinde acımasız sözler sarf eder. İki sanatçının kişilikleri hususunda gayet net ipuçları veren bu karşılaşma, kısa zaman içinde sanat dünyasının diline düştü. Bu vakada günümüzde bile devam eden bir sanat yaklaşımının izlerini görebiliriz. Söz konusu bu yaklaşım yüzünden, bahsettiğimiz ilk iki ilişkiden herhangi birinin odak noktasına alınacağı bir sergi ne ses getirir ne de önemli kültürel bir hadise olabilir. Sanatçıların *Zuhandenheit* sanat yaptığı bir sergi, toplumun genel algısında ikinci sınıf sanatın göstergesidir. Bu çerçevede Toulouse-Lautrec'in davetiyeleri veya yemek menü kartları da bu kategoriye girer. Biraz daha "büyük" örneklerden bahsedecek olursak Picasso'nun *Parade* için hazırladığı kostümleri ya da Hockney'nin *Sihirli Flüt* için tasarladığı sahne düzenlerini de bu kategoriye ekleyebiliriz. Son ikisi, sırasıyla bale ve opera olmak üzere sanat olduğu tescilli faaliyetler için kullanıldıklarından "geçer" sayılmıştır. Sanatın hayatı taklit ettiği bir sergiyse kısmen ilgi çekici olabilir, fakat sanat ve yaşam arasındaki sınırın varlığına göz yumarak sanatçı ve müzelere derin bir oh çekme imkânı verdiği için son tahlilde gayet muhafazakâr olur. Malum, dalkavukluğun en samimi yolu taklittir. Üçüncü ilişkinin odak noktası konumunda bulunacağı bir sergi, derli düzenli dünyamızın ahlaki ve estetik rehavetini üstümüzden atma, ikincil sayılanı birincil konuma getirme, tartışmasız biçimde sanata kıyasla ast görülen şeylerden sanat yapma imkânı verir. Bu tarz bir sergi olduğu düşünüldüğü için MoMA'daki "High & Low", saldırılara maruz kalmıştı. Saldırıların ardındaki sebeplerinse serginin temsil ettiği değerlerle hiçbir alakası yoktu. Diğer yandan Paris'teki ART & PUB sergisi sanat-tanıtım ilişkisinin üç kolunu birden vurguladığı için üzerine tartışmayı geniş düzleme yayma fırsatı yakalamış, New York'taki mukabiline kıyasla günü ucuz atlatmıştı. Belki de sebep, sanatsal kişiliklerini tesis etmek uğruna dişiyle tırnağıyla çabalamak zorunda kalmış olan ve başından beri Fransızları kendilerine model olarak kabul eden Amerikan sanatçılarına kıyasla kendilerine daha fazla güven besleyen Fransız sanatçıların 50'lerde Amerikan sanatçısının yapıtaşı olan yüceltilmiş sanat yaklaşımını benimsememesiydi. Konuyu bu noktada bırakıp kendi *fin de siécle*'mizin müjdecisi olan kültürel etkinliğe, MoMA sergisine dönelim.

Bir felsefeci olarak "yapılacaklar listemin" üst sıralarında, Hegel'in böbürlenerek kullandığı Tin ya da *Geist* kavramıyla eşan-

lamlı, kalıcı bir muadilini bulmak yer alır. Kişinin kendi yaptıklarıyla tezahür eden benlik kavramı gibi, kültür üzerinden kendini ifade ettiği ve harici okumaya açtığı şeyleri karşılayan bir kavram olmalı. Hegel'in felsefesinde Tin, kendini tarih dolayımıyla açığa vurur, çeşitli kültürel eylemlerle, kendi yönlendirimlerinin ve imkânlarının bilincine varır ve maddi âlemde tahakkuk eder. Sık sık hayalini kurduğum şeylerden biri, sanat dünyasının da bu şekilde işlemesidir. Sanatı bazı sergilerde sanat tutkunlarına kendi doğasından kesitler sunan ve yönlendirimlerinden bazılarını belli eden bir şey olarak düşünürüm. MoMA eskiden sanatçılar arasından birinin modern sanata dair kendi kişisel perspektifini sunmak üzere seçildiği ve müzedekiler arasından bu perspektifi en iyi şekilde yansıttığına inandığı eserlerle kendini ifade ettiği "Sanatçının Tercihi" isimli sergiler açardı. Bu görevle onurlandırılan sanatçılar seçtikleri eserlerle sanatın en canlı halini izleyicinin beğenisine sunuyordu. Bu görev 1989 yılında Scott Burton'a düşmüştü. Burton, ısrarla heykel olduklarını savunduğu fakat fark etmeden kendinizi üzerlerinde otururken bulabileceğiniz kadar işlevsel olan taş mobilyalar yapmakla ünlüydü. Bu "mobilyalar" granit ya da mermerden yapılan epey ağır şeyler olduğundan, akşam yemeğinden sonra arkadaşlarına oturma odasını yeniden düzenlemeyi teklif etmeden önce kişinin konuyu etraflıca bir daha düşünmesinde yarar vardır. Burton'ın sergisi sanat dünyasında kayda değer bir kargaşa yaratmıştı. Zira Brancusi'nin heykellerini kaidelerinden söküyor, heykelsiz kaideleri tek başlarına sergiliyordu. Mobilya ve heykel arasındaki ayrıma meydan okurcasına sergilediği heykellerle Burton, Brancusi'nin başlattığı bir devrimi bir adım öteye taşıyordu. Fakat Brancusi de mobilya yapıyordu. Öyle ki sanatçının başyapıtı olarak meşhur alçı masalı stüdyosu gösterilebilir. Üstelik mobilya, mimari ve sanat arasında geçişli *Endless Column* gibi belli bir form birlikteliğine sahip eserleri, Brancusi'nin bilhassa heykel kaideleri üzerine kafa yormuş olduğunun kanıtıdır. Fakat Brancusi bir modernizm ikonuydu. Öyle ki, Brancusi'nin meşhur gösterişli formlarından hareketle modernizm dersi verilebilirdi. Şayet heykel üst, kaidesi de alt sanatsa, üst sanatı kaidesinden indiren Burton, çağın Tin'inde ciddi bir kayma olduğunu etkin bir mecaz kullanımıyla ispatlar. Burton'ın yakaladığı Tin, üst ile alt arasındaki ayrımın ötesine geçmeye çabalayan,

çizgi romanlara sınıf atlatan ve galeri kapılarını ticari ürün logolarına açan Pop sayesinde altmışlarda kısmen de olsa tahakkuk etmişti. Bana göre, *Mona Lisa*'ya bıyık çizmek ya da Malcolm Morley'nin Vermeer'in bir kartpostalını taklit etmesi de devrimlerle dolu bu tarih döneminin parçalarıdır. Tüm bunlara rağmen, Burton'ın sergisi fazla ileri gitmekle suçlanmıştı.

Bu insanların gözünde Burton'ın gösterisi "mabede" saygısızlık olarak görülmekteydi. Zira genel algıda MoMA, anlamdan arındırılarak estetik saflık ilkesiyle inşa edilmiş bir kurum, üst sanatın kutsal topraklarıydı. Sanatın saflığına dair modernist anlayış, sanat eserinin kusursuzlukla eşanlamlı olduğu 50'li ve 60'lı yıllarda etkili olan modernizm tarih teorisinin ürünüdür ve günümüzde bile sanat anlayışları o yıllarda şekillenen eleştirmenler tarafından savunulmaktadır. Bu düşünceler Pollock, Frankentahler ve Morris Louis gibi sanatçıları herkesten önce keşfetmiş olan ünlü eleştirmen Clement Greenberg'in çabaları sayesinde kabul gördü. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* isimli eserinde şunları dile getirir: "Görünüşe göre modernizm, yeni bir pratiğin keşfedildiği durumda mecranın devamlılığına esas itibari ilişkisi yoksa onu gözden çıkarmayı gerektirir." Son derece fizikötesi olan esas ve pratik arasındaki bu ayrım, modernizmin hedefinin esasa, öze ulaşmak olduğunu gösterir. Bu konu, Burton'dan sonraki Sanatçının Tercihi sergisinde "Parçalanma ve Tekil Form" adı altında ünlü Minimalist Ellsworth Kelly tarafından ele alındı. Kelly için modern sanat, geleneksel formları parçalarına ayırmak ve her seferinde daha basit yöntemlerle bir araya getirmek demekti. Kelly'nin monoform-monorenk resimleri bu yaklaşımın neticesidir. Hem Burton hem de Kelly kendi gösterilerini tarihin anlamını açıklamaya aday gösteriyordu. Fakat Kelly, zamanın ruhunun kendi devasa simsiyah tuvalinin temsil ettiği şeye dönüşümünü tasvir etmek için Arp, Picasso, Matisse, Braque ve Léger gibi modernizmin usta sanatçılarının eserlerini kullandı. Kelly'nin gösterisi tarihin sonu, nihayete ulaşan bir birikim süreci ya da bir matem eylemi olarak okunabilir. Esasa ilişkin olmayan her şey parça parça aşınıp gitmiş, geriye sadece sanatın esası kalmıştı. Bu bağlamda Kelly'nin gösterisi siyah kanvasın taşıdığı iki mesajı birbiriyle buluşturan bir çıkmaz sokaktı. Sergi 15 Eylül 1990'da, bir yüzyılın –hatta milenyumun– sonunun başlangıcını simgeleyen

bir tarihte son buldu. "High & Low" bundan üç hafta sonra kapılarını öfkeli eleştirmenlere açacaktı. Eleştirmenlerin gözünde modernizmin ön şartları MoMA'nın estetik prensipleri esasını oluşturuyordu. MoMA'nın yeni yöneticisi, niyet göstergesi niteliğindeki bu sergiyle bunlara meydan okuyordu. İzninizle bu konu üzerine birkaç şey söylemek istiyorum.

Modern Sanat Müzesi, müze-eser ilişkisini gayet açık ve net biçimde tanımlar. Eserler döşemeleri cilalı, çıplak duvarlı beyaz galerilerde solgun, soğuk ışıklar altında sergilenir. Altlarındaki açıklamaları ser verip sır vermeyen eserler, olası müşterileri cezbetmek için "bayramlık kıyafetlerini" kuşanmış sanatçıların gözetimindedir. Galeriler harici dünyadan tümüyle tecrit edilmiştir. Sanat eserleri saf sanat çatısı atlında, bir sanat dünyası içindedirler. Doğrusu, Cesar Pelli 1983'te MoMA'yı yeniden tasarlarken binanın Elli Üçüncü Cadde tarafına bakan duvarına birkaç pencere eklemişti. Fakat galerinin gereksinimleri ağır basmış, dış gözlere açıldığında harici dünyanın sanat dünyasının saflığını bozacağı inancıyla pencereler nadiren kullanılmıştı. (Zamanında MoMA'nın tanıtım departmanında çalışan genç bir kadına bu pencereler hakkında bir soru yönelttiğimde cevap olarak işe giderken her gün önlerinden geçtiğini, fakat o ana kadar pencerelerin farkında bile olmadığını söylemişti.) "High & Low" sergisinin bir kısmı sanat ve tanıtım (ART & PUB) ilişkisini bilhassa konu almıştı. Serginin tasarımcıları, Oldenburg'ün Store'unun pencerelerine atfen MoMA'nın pencerelerden birini kullanıp, bu pencerede Store'da satılan birtakım eserler sergiledi; durumun en takdir ettiğim yanıysa eserlerin sokaktan görülebilen şekilde düzenlenmesi olmuştu. Tasarımcılar açısından bu gayet net bir niyet göstergesiydi. O pencere elbette içerisi azıcık hava alsın diye açılmamıştı. Tasarımcıların niyet göstergesi bu sayede devamlılık kazanmış, MoMA'nın kişiliğine işlemişti. Bilgim dahilinde New York'taki tek pencereli müze örneği, önünden geçerken insana hasetle tepeden bakan penceresiyle Whitney Amerikan Sanatları Müzesi'dir. Sanat dünyasının, girdabın bir parçası olmak isteyen Whitney'i penceresi yüzünden geri çevirmesi tesadüf eseri değildi; öyle ki yöneticisi Yom Armstrong, tam da bu yüzden işinden oldu. Fakat mimarisi binanın kaderini belirler. Harici dünya kaçınılmaz olarak pencerelerden içeri girecek, sanatsa damla damla dışarı sızacaktır. Kirk

Varnedoe pencerelerle kalmamış, müzenin kapılarını ardına kadar açmıştı. Bilhassa da sanat-tanıtım ilişkisine sadece yüzeysel olarak değinen sergilerin bulunduğu galerileri açmıştı. Ne bu durum ne de genç bir sanatçı ve eleştirmen olan ve Vernedoe'nun yardımcısı olarak atanan Robert Storrs'un sergi için hazırlamış olduğu, Clement Greenberg'i topa tutan makaleleri basit bir rastlantı olarak kabul edilebilir.

"High & Low"un kendine ait kusurları olmasına rağmen "kusurlu" tabiri, gösteriye yöneltilen negatif eleştirilerin yanında devede kulak kalır. Duyulan öfke kısmen Varnedoe'ya karşı beslenen kişisel duygulardan kaynaklanıyor olabilir. Gel gör ki Varnedoe MoMA'daki yöneticilik görevine başlamadan önce, lüks kadın ve erkek giyim tedarikçisi olan Barney's mağazasının reklamlarında Armani takım elbiselerinin mankenliğini yapmıştı. (Öte yandan kimine göre bu reklamların başarısı, Vernedoe'nun işi kapmasının ardındaki esas sebeptir.) Bu yakışıklı beyaz erkeğin yansıttığı imtiyaz havasının, aynı imtiyazlardan yoksun bırakılmış kadın ve azınlıklardan müteşekkil bir sanat dünyası alt sınıfı üzerindeki etkisi azımsanamaz. Varnedoe'nun reklamlara çıkma cüreti göstermesi, Pompidou gösterisinin ampersanınca reddedilen, sanatla tanıtım arasındaki ayrışmaya dayalı ilişkinin ihlaliydi. Üst ve Alt'a atfedilen konumun üçüncü ilişkide bahsettiğimize benzer olması MoMA tarafından Varnedoe'ya yöneltilen bir diğer suçlamadır. Zira "High & Low", Greenbergçü anlayış gereği esasa ilişkin olmayan pratikleri keşfedildikleri anda gözden çıkarmak yerine gücünü popüler kültürden alıyordu. Her biri Greenbergçü anlayışın üvey evladı olan eleştirmenler için bu anlayışa karşı çıkıp Varnedoe'yu desteklemek, kişiliklerini ve itibarlarını kaybetmekle eşdeğerdi. Varnedoe onların bağnazlık damarına basmış, eleştirmenlerse onu Euripides'in *Bakkhalar*'ındaki gibi lime lime etmişti.

Buna ilişkin benim de söyleyeceklerim var: Bana göre Greenbergçü anlayışın kendine kullanım alanı bulduğu sanat türü sona ermiştir. Bu sonun simgesi Ellsworth Kelly'nin tekil formunun kara saflığıdır; ulaşılan sonun ruhu ve kalbi de bir o kadar karanlıktır. Açılan pencere aslında sanatı ve Pop ustalarınca estetik bilince yükseltilen harikalarla dolu gerçek yaşamı birbiriyle buluşturma çabasıdır. Gerçek yaşam, enerjinin kaynağıdır. Şayet

Tin tarihte bu noktadaysa, tahminimce kendini eşzamanlı olarak hem Paris'te hem de New York'ta benzer şekillerde ifade etmiştir. Modernizmin sonunun kutlandığı yerin aynı zamanda modernizmin başladığı yer olması gayet manidardır.

Modernizmin sonu ne üst sanatın sonudur ne de "alt" ile "üst" kavramları arasında kurduğum benzerlikler ve köken ilişkileri sonucu üst sanat kendinden bir şeyler kaybeder. Son bulan sadece, üst sanatın neden üst olduğunu açıklamaya çalışan bir teoridir. Bu teorilerin sonlarına ulaşmalarıyla, sanatın üst olması için gerekli zemin yeniden tesis edilmiştir. İmkânsız kılınan tek şey belli bir sanat tarihi anlayışıdır. Hegel'in deyimiyle, günümüzde Tin işte bu noktadadır.



The Arts

The New York Times

C13

The Cincinnati Case: What Are the Issues And the Stakes?

Review/Art

Johnson Collection of Sacred Art in Warsaw

An heiress lends 80 works to raise money for her native country.

The Arts Page of *The New York Times*, 24 Nisan Salı, 1990

Sanatta Sansür ve Devlet Desteği

Ulusal Sanat Yardım Vakfı'nın* kurulduğu 1965'te sanatın mutlak manevi iyi olarak sahip olduğu konumundan, yirmi beş sene sonrasında vakfın süresini uzatmaya yönelik kanun tasarısı tartışılırken eser kalmayacağı kimin aklına gelirdi? Fakat kabul edelim, kimse ne seks devrimini ne de bu devrimi siyasi düzleme taşıyacak özgürleşmeci talepleri öngörebilmişti. Sanat yoluyla kendini ifade etmek isteyen ve giderek daha çok açılıp saçılan bir eşcinsel özbilincin ya da 1965'te marjinal ve yeraltı sayılan sanatsal ifade biçimlerinin 1990'lara gelindiğinde anaakım olacağı, o yıllarda hiç kimse tarafından tahmin edilememişti. Sanat desteği konusu siyasi arenada görüşülürken tartışmalara hâkim olan hır-

* (İng.) National Endowment for the Arts. Bu makalenin devamında kısaca Vakıf olarak söz edeceğiz. (ç.n.)

çınlık, bir düş kırıklığı, hatta sanat tarafından ihanete uğramışlık hissine dayandırılabilir. Sanat dünyası tarafından takdir edilen sanat türleri ile seçmen kitlenin kendi manevi duyarlılıklarına aykırı bulduğu sanatsal ifade biçimleri arasında bir gerginlik ortaya çıktı. Oysa bir zamanlar sanat, dünyevi şeyler arasında en yücesi sayılırdı. Kısacası, tüm bunların 1965'te hayal dahi edilmesi mümkün değildi. Vakıf'ın süresinin kerhen üç yıl daha uzatılması, ne gerginlikler sonucu ortaya çıkan siyasi ve ahlaki sorunlara çözüm üretiyor ne de sansür konusunun ihtiyaçlar, insan hakları ve demokratik bir siyasi yönetim içerisinde dağınık bir seçmen kitlesinin menfaatleri gibi karmaşık konulardan bağımsız olarak tartışılmasına olanak veriyordu. Elbette 1965'te tüm bu sorunların demokratik bir ortamda gündeme gelmesinin absürt olacağı varsayılıyor, sansürün –doğası gereği– çok daha baskıcı devlet yönetimlerine ait bir mekanizma olduğu düşünülüyordu.

Elimizde sansür ve devlet desteği (ya da yardımı) olmak üzere iki denklem unsuru bulunduğuna göre, bunların oluşturabileceği dört ayrı kombinasyonu tespit edip tek tek tanımlamakta fayda var. Dahası malum olduğu üzere her bir kombinasyonunun kendi destekçileri bulunur. Yani sansür ve devlet desteği tartışmasında duyarlı bir şekilde taraf seçip fikir beyanında bulunsak bile, kaçınılmaz olarak öbür üç görüşün muhalefetine maruz kalacağız.

1. Sanat, ne devlet desteği almalı ne de sansürlenmelidir. Bu, hükümetin kendi hakları kapsamında destekleyebileceği şeylerin azami ölçüde kısıtlandığı liberalist bir görüştür. Liberalist görüş, insanların kendilerini özgürce ifade etmelerine karışırsa, hükümetin kendi yasal yetkisini ihlal ettiğini savunur.

2. Sanat devlet desteği almamalı, fakat yine de sansürlenmelidir. Bu da ancak köktendincilerin savunacağı bir görüş olabilir. Bu görüş, ahlaki yükümlülüklere sahip bir hükümetin duyarlı olması gereken diğer insani ihtiyaçlar göz önünde bulundurulduğunda, devlet desteğinin sanattan çok daha önemli şeyler için ayrılması gerektiğini savunur. Yine bu görüşe göre, söz konusu ahlaki yükümlülükleri yerine getirmek için hükümet, ahlaki açıdan sakıncalı bulduğu sanat eserlerine fiilen müdahale edip –bunları desteklememiş olsa bile– sansürleyebilir. Bu görüşe daha ılımlı bir biçimde yaklaşan kişi, hükümetin sanat eserlerini desteklemese bile sansürlemeye hakkı olduğunu savunabilir. Nitekim Cincin-

nati bölge savcısının 1990'da benimsediği görüş de bu yöndeydi. Bu görüşün ılımlı biçimi bazı örgütlenmelere, devlet desteği alsa da almasa da bazı sanatsal ifade biçimlerinin sansürlenmesini talep etme hakkı verir. Dahası, bu ifade biçimleri sansürlenmeye uygun bulunduysa, bunlara ayrılmış olan devlet desteği de tartışmalı hale gelir. Bir şeyin hem pornografik olup hem de sanatsal statüsünü koruyabileceği varsayımı üzerinden konuya yaklaşırsak, pornografi üzerine bazı feminist yaklaşımlar bu görüşü benimser. Tabii bu konuda herkesin aynı fikirde olması beklenemez. (Sanatsal herhangi bir niteliği olmayan pornografiyi sansürleme ise benim ilgi alanımın dışında kalan bir konudur.)

3. Sanat devlet desteği almalı ve sansürden muaf olmalıdır. Bu, benim de savunduğum özgürlükçü görüştür. O halde liberalist görüşe karşı benimsediğim tutum, köktendinci görüşe karşı benimsediğim tutumdan farklı olacaktır. Bunun sebebi ise köktendinci görüş kapsamında hükümetin en azından belli bir yardım mekanizmasına erişiminin bulunması ve daha önemli bir öncelik bulunmadığı takdirde sanata destek vermenin imkân dahilinde bulunmasıdır.

4. Sanat devlet desteği almalı, fakat aynı zamanda sansüre tabi olmalıdır. Bu, aslında Meclis'in teşvik ettiği müstehcenlik karşıtı bir yasayı uygulamaya geçirmek isterken Ulusal Sanat Yardım Vakfı'nın benimsediği görüştür. Belli ki Vakıf, "İlk Anayasaya Değişikliği" kapsamındaki özgürlükleri savunmaya kıyasla kültürlü duruşunu korumaya daha çok önem atfediyordu. Bu durum, dönemin zihniyetini gayet isabetli şekilde tasvir eder.

Bu çelişki, vatandaşın ifade özgürlüğü hakkı ile ilişkisinin, vatandaşın –haktan ziyade bir ihtiyaç olarak addedilebilecek olan– sanat ile ilişkisinden farklı olması gerçeği yüzünden daha da karmaşık hale gelir. Özgürlüğün ihtiyaç olup olmadığı tartışmaya açıktır, buna karşın özgürlüğü koşulsuz temel haklardan biri olarak kabul ederiz. Özgürlükle aramızdaki ilişki, ulusumuzu; sanatla aramızdaki ilişki ise kültürümüzü tanımlar. Kısacası kişi, taraftarı olduğu görüşü ele alırken ayrı, kalan diğer görüşleri ele alırken ayrı tartışma biçimlerine başvurmak zorunda kalır. O yüzden bu zorlu mücadele alanı içinde yolumuzu bulmaya çalışırken maalesef izleyebileceğimiz düz bir çizgi yoktur.

Konuya çarpıcı bir gerçekle başlamak istiyorum. Amerikan Müzeleri Derneği'nin* raporuna göre 1960 ve 1963 yılları arasında, her üç dört günde bir yeni bir müze açılmış. O yüzden, 80'lere gelindiğinde her bir milyon Amerikalı başına neredeyse yirmi iki müze düşüyordu. Bu aşırı büyüme yılları, sanatsal değişim açısından en dikkate değer dönemlerden birine tekabül eder. 1984'te Whitney Amerikan Sanatları Müzesi, 1957 ile 1965 arasındaki sanatsal dönemi konu eden "BLAM!" isimli etkileyici bir sergiye ev sahipliği yaptı. "BLAM!", Roy Lichtenstein'ın aynı zamanda 50'li ve 60'lı yılların klasik çizgi romanları tarzında yaptığı bir resme vermiş olduğu isimdi. Lichtenstein'ın eserleri dönemin ruhunu içinde barındırıyordu. Yani enerjilerini popüler kültürden alıyor, resme taşıyor ve üst sanat ile alt sanat arasındaki sınırları yok ediyordu. O dönemi simgeleyen sanat türü, popülerlik kavramının her iki anlamını da içinde barındıran Pop Art'tı. Yani Pop Art hem geçmişte sanatın seçkinci bir uğraş olduğunu ve sıradan insanı ilgilendirmediğini farz etmiş olan kitleler tarafından takdir edilmeye başlandığı için, hem de alt ya da üst kültüre mensup hemen hemen herkesin anında tanıyacağı ve genel kültürü şekillendiren şeyleri konu ettiği için popülerdi. Bunların arasında John Kennedy gibi siyasi yıldızlar, Campbell çorbaları ve Heinz ketçapları gibi süpermarket yıldızları, Mickey Mouse ve Dick Tracy gibi medya yıldızları ve Amerikan bayrağı, dolar banknotu ya da S&H Green kuponları gibi simgesel yıldızlar bulunmaktaydı. Warhol, zamanında bunlara "kişinin Broadway'de yürürken gördüğü anda rahatlıkla tanıyacağı şeyler" demişti. Alt sanat, "BLAM!" öncesinde de bir yolunu bulup üst sanatı içerik olarak kullanıyordu. Rembrandt'ın *Syndics of the Drapers' Guild* tablosunun daha şık bir hava katmak için puro kutuları üzerine işlenmesi bunun örneklerinden biridir. Fakat Pop'un durumunda bu geçiş aksi yönde ve çok daha büyük ölçekte gerçekleşiyor; Pop kültürü, mesajı "sanat her yerdedir" olan duvarsız bir müze haline geliyordu. Üstelik bu, popüler logo ve amblemlerin görsel-biçimsel niteliklerinden ziyade anlamlarına dikkat çekmeye yönelik bir çabaydı. Pop kültürün, modern kadın ve erkeğin yaşadığı şekliyle modern hayatı ve bu hayata dair anlamları yoğunlaştırıp içinde barındıran devasa bir sembolik sistem olduğu anlaşılmıştı. Sıradanlık, başkalaşım geçiriyordu...

* (İng.) American Association of Museums (AAM). (ç.n.)

İki olay da sanatı yaşamın odak noktasına taşıdığı için, Pop'un getirdiği yeniliklerle müzelerin uğradığı ziyaretçi akımını birbirleri ile bağlantılı olarak görüyorum. Dahası, şayet birbiriyle bağlantılı bu iki hareketi izah edecek tatmin edici bir açıklama bulunuyorsa, bu açıklamanın 1965'te bu hareketlerin önayak olduğu devrimi güvence altına almak için ortaya çıkan Vakıf'ın kuruluşunu da izah edeceğine inanıyorum. Hükümet, Pop sayesinde göz zevkleri tescillenen insanların menfaati için, şaşırtıcı bir duyarlılıkla müzeleri sanat eserleriyle doldurma gereği duymuştu. Pop Art, ziyaretçi akınına uğrayan sanat müzeleri ve Vakıf'ın kuruluşu tek bir tarihsel kesitin üç ayrı yüzüydü. "BLAM!" yıllarındaki Amerika'yı konu alan bir toplumsal tarih çalışması, kaçınılmaz olarak sanatın neden o dönemde toplumsal bir ihtiyaç haline geldiği sorusunu cevaplamak zorundadır. Mesela Henry James'in *The Golden Bowl*'da okuyucuyla tanıştırdığı karakterlerden biri olan Adam Verver, Amerika'da bir araya getirdiği nadide sanat eserlerini kendince "sanat açlığı çeken milyonlar" olarak adlandırdığı insanlarla buluşturmak için "müzeler müzesini" kurmak ister. Tahminimce "BLAM!" Verver'in pek hoşuna gitmezdi. Buna rağmen ortaya attığı *sanat açlığı* kavramı 1965'te fazlasıyla gerçek ve geçerliydi.

Bu tarihsel kesitin mimari yönünün gelişimini, katedrallerin 11. yüzyılda Avrupa'ya yayılışına benzetiyorum. (Bu dönemde inşa edilen tüm müzeler, aynı zamanda günümüzün en önemli mimarlarından çoğunun ilk önemli projeleridir.) Fakat müzenin bu noktada Kilise'nin yerini aldığını hiçbir şekilde ima etmiyorum –yine de müzeyi Kilise'nin varlığı açısından bir tehlike olarak gören zihniyet, günümüzde sanata karşı beslenen köktendinci korkuların kaynağı olabilir. Kim bilir, belki de o dönemde müzelerde eşit sayıda –hatta daha da fazla– kilise inşa edilmiştir. Bu doğruysa bile, kilise artışı cemaatleşmeyi, cemaatleşme de ayrımcı-dışlayıcı zihniyeti beraberinde getirir. Öte yandan müzeler halkın tamamına açıktı. Benzer şekilde, okyanusun öte yanındaki Avrupa'da katedraller toplumun bütününü temsil ediyor, kapılarını herkese açıyordu. Bu bağlamda müzeler, cemaatleşmiş Amerikan kiliselerinden ziyade katedrallerin dünyevi muadilleri, toplumsal ruhun merkezleri, halkın gurur kaynakları, maneviyatın desteklendiği bir yaşam tarzının sembolleri, hatta haccedilecek

yerler sayılabilir. Her halükârda müzeler sadece nadir, tuhaf ya da öğretici nesnelerin muhafaza edildiği yerlerden çok daha fazlasıydılar. Bu dönemde müzeler, kendilerinin ve çocuklarının sanat faaliyetine katılımda bulunması uğruna kişisel zamanlarından ve maddi imkânlarından ödün vermeye razı olan kesimler için anlamla yüklü bir yaşam biçimini ifade ediyordu.

Birkaç sene önce Kanada'nın muhteşem bir şehrini ziyaret etmiştim. Karşılaştığım her insan ilk iş olarak "gurur ve neşe kaynağımız" dedikleri şehir müzesi hakkında ne düşündüğümü sormuştu. Müzenin kendisi Viktorya döneminden kalma muazzam bir binaydı. Zamanında Adliye Sarayı olarak da kullanılmış olan ağır kemerli, devasa taş merdivenli bu bina, klasik süslemelerinde hukuk ve düzeni aksettiren imparatorluklara özgü bir titizlikle inşa edilmişti. Kısacası eski ve önemli bir bina muhafaza edilmiş ve ona yeni bir işlev kazandırılmıştı. Giriş katında, üzerinde müzenin logosu bulunan, haftanın her bir günü için ayrı bir renkte olan ve dünya genelinde kültürlülük alameti kabul edilen bilindik metal müze rozetlerinin dağıtıldığı bir gişe vardı. İnsan, yüzünü gişeye dönerse sağında hediyelik eşya dükkânını, solunda ise kafeteryayı görebilirdi. Müzenin azametli merdivenlerini çıktığında ise kendini içinde pek fazla sanat eseri bulunmayan, Piranesi'nin çizimlerinden fırlamışçasına kasvetli ve geniş bir mekânda buluveriyordun. "Ne güzel işte, bir yanda hediye dükkânı, öte yanda rozetler ve kafeterya var; alışveriş yapmak ya da dışarda yemek yemek için iyi bir gerekçe olarak da kullanamayacaksam ne yapayım ben sanatı?" diye sorabilirsiniz. Ne diyeyim, sanat olmasa sanat müzeleri herhalde epey anlamsız yerler olurdu. Hediyelik eşya dükkânı, sanatla iyi giden, Mont-Saint-Michel'i ziyaret ederken hac yolunda alınanlara benzeyen, işin elle tutulur yanına hitap eden türden şeyler satar. Bunlar temsil ettikleri sanat eserlerinin özünün bir parçasını içlerinde barındırdıkları için satın alındıklarında dolaylı olarak bu eserlerin özünü ev/yaşam ortamına taşırlar. Aynı şekilde müze kafeteryası insanların "tıkınmaya" gittikleri bir yerden ibaret değildir: Müze yemeği, müzenin geçirmiş olduğu zevkte ve algıda başkalaşım sürecinin bir parçasıdır. Ciddi anlamda ayinselleştirilmiş bir kurum olan müzenin eğitsel kanadında konuşmacılar müzenin varoluş sebebi olan sanat uğruna çeşitli konferanslar düzenler. Kısacası müzenin müze olma-

sı için sanatla dolup taşması ya da sanatı sıradışı bir biçimde öne çıkarması gerekmez. Azizin bedeninden kalma naçiz bir kemik parçası, uğruna kudretli katedraller dikmek için çoğu zaman yeterli bir sebeptir. Şayet o kemik olmazsa ne katedralin baş döndüren endamı, ne azizin hayat hikâyesini konu eden ve göz kamaştıran cam resimler, ne de azizin takvasını ve ruhunun ebediyetini temsil eden, nefes kesici Nuremberg işçiliği ürünü altın oymalar ve kilise mihrabı hayata geçirilebilir. Bunca emeğin ufacık bir kemik uğruna harcandığına inanmak güç. Kanada'daki o şehrin müzesi ve az önce tasvir ettiğimiz katedral söz konusuyken duruma estetik haz gözüyle değil inanç gözüyle bakılır; esas faktör göz zevki değil, anlamlılıktır.

"Estetik haz" adını verdiğimiz şey 18. yüzyıl ürünüdür. Sanatla doğrudan bir ilişki içerisinde olmasa da "estetik" kavramı bildiğim kadarıyla ilk olarak o dönemde kullanılmıştır. Nitekim Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nin ilk bölümünün başlığı "Aşkın Estetik"tir ve bu bölüm esasen akıl ile duygu ve tecrübe arasındaki zıtlığı konu eder. 1781'de durum genel itibarıyla bu yöndeydi. Bu kavram ancak 1790'da, Kant'ın güzellik ve yücelik konularını ele alan "Estetik Hükmün Eleştirisi" bölümünün yer aldığı *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni yayımlamasıyla günümüzde estetik olarak kabul ettiğimiz şeye ilişkin olarak kullanılmaya başlandı. Fakat Kant'ın bu kavramı kullanma biçimi, sıradan güzellikle ortak paydasının dışında sanata özel bir konum atfetmez. Kant, estetiği tarafsız tefekkür üzerinden ele alır. Kant için estetik hazzın doruğu, günbatımını izlemekten ya da Caspar David Friedrich'in fazlasıyla romantik tasvirlerinde sıkça karşımıza çıkan türde faaliyetlerden ibarettir. Öte yandan sanatın, büyülü ve güç sahibi bir olgu olarak görülmediği durumlarda tarafsız tefekkürün erişilebileceği bir kavram olması muhtemeldir. Kant'tan hareketle sanat eserini insanların sahip olmak ve koleksiyonunu yapmak istediği, sayesinde ulusal kimliklerini tecrübe ettikleri ya da gurur duydukları bir nesne olarak yorumlamak bir hayli güçtür. Kant'ın sanata biçtiği görev, estetik hazzın vesilesi olmaktan ibarettir.

Estetiği tarafsız tefekkür üzerinden ele almak ve sanatı derin, tehlikeli, anlaşılması zor ya da karanlık bir şey olarak kabul etmek insanla sanat arasına ciddi bir mesafe koyar ve tutku, korku, şefkat ya da umut duyguları yerine sanatı göz zevkine tabi kılar. Bu bağ-

lamda 18. yüzyılın sonlarında ortaya atılan estetik kavramının ve estetiğe dair kaygıların aynı yüzyılın önemli siyasi gelişmelerinde -dolayısıyla da ABD Anayasasında- yer edinememesi şaşırtıcı değildir. ABD Anayasası, hükümeti sanata karşı hiçbir şekilde yükümlü kılmadığı gibi, hükümetin sanatla ilişkisine de herhangi bir kısıtlama getirmez. Sanatın göz zevki, haz ve tatmin kriterleri üzerinden ele alındığı, dolayısıyla aslen önemsiz olmasa da bir hayli keyfi ve sübjektif bir konumda bulunduğu yıllarda, şu anda sözünü etmekte olduğumuz hususların gündeme gelmesi elbette yersiz olurdu. O yıllardan sonra kan kaybeden bu estetik yaklaşım, 1950'lerde Kant'ın sanatla neredeyse alakası bile olmayan üçüncü eleştirisini sanat üzerine yazılmış en ciddi felsefi eser olarak kabul eden Clement Greenberg'ün formalist teorilerinin itibar kazanması ile hayata dönmekle kalmadı, neredeyse resmi bir sanat görüşü haline geldi.

Sanata devlet desteği için, temel haklar kategorisi altında söz edilen "mutluluk arayışı" ibaresi haricinde anayasal bir gerekçe bulmak zordur. Şayet mutluluk arayışı bir hak olarak kabul edilse bile, temel haklar 18. yüzyılda hükümete getirilen kısıtlamalardan ibaret olarak görüldüğü için, bununla güvence altına alınan hak yalnızca mutluluk arayışı ya da sanatçılık ve sanatseverlik hususunda kişinin devlet müdahalesinden muaf olma hakkıydı. Devletin esas yükümlülüğü temel haklara erişimimizi güvence altına almak olsa da, bu yetkisi hak vesayeti ile sınırlıdır. Sanata devlet desteği ayrılmasına karşı olan liberal yaklaşım, kişinin sadece yaşam hakkını, hürriyetini ve bireysel mutluluğu uğruna çaba gösterme özgürlüğünü güvence altına almayı yeterli bulan bir devlet anlayışını savunur. Nitekim bu yaklaşımın sansüre karşı aldığı konum da özgürlük ve mutluluk arayışı hakkının ihlali üzerinden gerekçelendirilebilir. Son zamanlarda devletin yükümlülüklerine dair çok daha zorlayıcı görüşler ortaya atıldı. Bunlara göre, sağlık ve yardım gibi hususlar söz konusu olduğunda, insanların devlet desteği olmadan yararlanabilmeleri mümkün olamayan birtakım haklar mevcuttur. Bu görüşlerin müdafileri, 18. yüzyılda belirleyici kıstası "ölü olmamak" olan "yaşam" anlayışını dönüşüme uğratarak, yaşamı *yaşamaya değer* olan şey olarak yeniden tesis etmişlerdir. Kişinin sefalet ve bakımsızlık içinde şiddet mağduru olarak geçirdiği ya da tam potansiyeline erişme imkânı bulunma-

dığı verimsiz hayatlar, "yaşanmamış" addedilemez. Sanat, sadece bu yeni temel haklar tanımı üzerinden devlet desteğine aday olan ihtiyaçlardan biri olarak tesis edilebilir. Sanattan yoksun olarak yaşanılan hayatın çekilmez olduğu ispat edilirse, sanata erişim için devlet desteğinin gerekliliği tartışılabilir. Bu tarz fikirleri 18. yüzyılda tartışmak mümkün değildi. Şahsi kanaatime göre bu fikirlerin ortaya çıkışı, sanata müzelerce ifade edilen ve bu ihtiyaca cevaben kurulan Vakıfça tasdik edilen bir anlamlılık atfedilmeye başlandığı "BLAM!" dönemine rastlar.

Daha geniş kapsamlı olan bu yeni temel haklar anlayışı, zımnen de olsa köktendinci yaklaşım tarafından benimsenir. Zira bu cephenin sanata devlet desteği konusuna dair geliştirdikleri yaklaşım, ilkesellik değil, öncelik meselesine dayalıdır. Bu yaklaşıma göre söz konusu sorun, bariz biçimde sözde herhangi bir sanat ihtiyacından daha ciddi gereksinimleri bulunan insanlar mevcutken sanata destek vermenin ahlaken uygun sayılamayacağıdır. İhtiyaçlar ve temel haklar hususlarında 20. yüzyıla ait bir anlayışı benimsese de, sanatı varlıklı kesimin eğlencesi olarak kabul eden 18. yüzyıla ait bir zihniyete sahip olduğu için bu görüşe karşı bir tavır almak bir hayli çetrefillidir. Bu görüşün zımnen benimsediği ilke, daha önemli ihtiyaçlar mevcutken başka gereksinimlere ödenek ayrılmaması gerektiğidir. Yani yardım alma önceliği en dezavantajlı konumda olanlara mahsustur. Dahası, Mesih'in de buyurduğu üzere, aramızda daima düşkünler olacaktır. Demek ki bu öncelik insanlığın tek önceliği olmak zorundadır. Suçun, salgının, cehalet ve sefaletin hüküm sürdüğü bir dünyada düşkünlere kıyasla bir nebze daha iyi bir durumda olanların yaşam kalitesini yükseltmek adına ödenek sağlamak ahlaka uygun mudur? Öte yandan bu iddia, müdafilerinin bile ahlaken kusurlu yaşam sürdürdüklerini itiraf etmelerini gerektirdiğinden dönüp dolaşıp sahibine ihanet eden bir bumerangdır. Başka bir deyişle, ahlaki açıdan makbul bir hayat sürdürmenin yolu kişinin maddi kaynaklarını kendinden kötü durumda olanlara ayırmasını gerektiriyorsa, bu kaynakları başka yönde harcamak ahlaki açıdan kabul edilemez. İşin özü buysa, her birimiz ahlaki açıdan kusurlu hayatlar yaşamıyor muyuz?

"Ağır-basma" kavramı güncel ahlak felsefesinde ciddi bir araştırma konusu haline gelmiştir. Bu konuda Aristoteles, isabetli bir

öngörüyle, mevcut inancın aksine ahlâkın insan için yaratıldığını ve en kötü durumda olanlarımızın ihtiyaçlarının diğer tüm gereksinimlerimize ağır bastığını, azizlere özgü bir yaşam biçimini ahlaki açıdan makbul *tek* seçenek olarak kabul etmenin tartışmasız şekilde yanlış olduğunu öne sürer. Hem kendimiz hem de hükümetlerimiz için "azizlik barajını" daha makul bir seviyeye düşürüp, geniş kapsamlı bir temel haklar anlayışını benimsersek anlamlı bir hayat sürme imkânı doğar. Dahası sanat, modern insanın anlamlı bir hayat sürdürmesi için gitgide daha zaruri kabul edildiğinden, bu olasılık sanata devlet desteğini de mümkün hale getirmektedir. Demek ki tartışılması gereken, sanata ödenek ayırmanın gerekli olup olmadığı değil, *ne kadar* ödenek ayrılması gerektiğidir. Elbette ödeneğin kendisi çıkmadan miktarını *a priori* şekilde belirleme mümkün değildir. Bu durumda bile, ahlaki kusursuzluktan ödün vermek zorunda olan kesim, devlet yardımı hususunda bazı kısıtlamalar getirmek isteyecektir: Mesela, sanatın geliştirmeyi ve daha anlamlı kılmayı amaçladığı yaşam tarzlarına yönelik ahlaki değerlere saygısızlık etmemesi istenebilir. Sanata maddi destek vermek ahlaki açıdan makbul ise, sanatın kendisi de ahlaki açıdan makbul olmak zorunda değil midir? Sanatın yaşam kalitesini yükseltiyor olması, sadece yaşam kalitesini yükselten cinsten sanat icra edilmesini mi gerektirir?

Bizleri tam olarak hangi sonuçlara götüreceğini tahmin edemediğim bu çıkarımlara birazdan detaylı bir geri dönüş yapacağım. Fakat şimdilik, sanat hususunda devlet desteği talebini savunmanın en iyi yolunun, anlamlı bir hayat sürmek adına sanatın merkezi bir öneme sahip olduğunu kabul etmekten geçtiğini belirtmekle yetinelim. Ancak henüz kimsenin bu görüşün neden meşru ya da doğru olması gerektiğine dair ikna edici bir açıklama ortaya koymadığını da söylemek isterim. Bu konuda zımnen kabul edilen görüş, sanatın –aşktan sonra– dünyevi var oluşumuzun elverdiği en yüce değerleri içinde barındırdığı yönündedir. Bunun neden bu şekilde olduğuna dair ise kimsenin net bir fikri yoktur. Yakın zaman önce Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde* açılan Monet'nin "1890'lar Serisi Resimleri" sergisinde, ziyaretimin bir kısmını öteki ziyaretçilerin davranışlarını inceleyerek harcadım. Sergi çok popüler olduğundan, bu sergiyi ziyaret edebilmek için

* (İng.) Boston Museum of Fine Arts. (ç.n.)

epey uğraşmak gerekiyordu. Sergi için özel basılan biletleri önceden temin etmem, uzun kuyruklarda beklemem ve Rouen Katedrali'nin cephesinin, Gvierny'nin kavak ağaçlarının, Creuse'daki bir vadinin ya da tarladaki saman balyalarının bir resmini "azıcık daha" yakından görmek isteyen ziyaretçilerin iteklemelerine maruz kalmam gerekiyordu. Bundan nasıl bir zevk alınabilirdi? Kendi adıma bu resimleri bir sanat eleştirmeni gözüyle inceleyecektim. Fakat öteki ziyaretçilerin sergide bulunmasının ardındaki sebep bu değildi. Resimlerin bazısı zor anlaşıldığı, hatta birkaçı düpedüz çirkin olduğu için bu insanların görsel haz peşinde olma ihtimali epey zayıftı. Ziyaretçilerin hiçbiri estet değildi. Yine de tecrübe edebilmek uğruna zamanlarından ve maddi kaynaklarından ödün vererek kendilerinden daha yüce bir şeyin huzurunda olduklarını hissediyorlardı. Göğüslerine midye kabukları takan Santiago de Compostella hacıları gibi Monet sergisi ziyaretçileri de yüce bir faaliyet uğruna çaba gösterdiklerini ispatlayan yeşil ve eflatun renkte metal rozetler takıyordu.

Aşina olduğum hiçbir sanat felsefesi yaklaşımı –bilhassa da tarafsız hazzın tefekkürünü merkezine alan Kant'ınki– bu duruma bir açıklama getiremez. Hegel'in Mutlak Tin anlayışı buna istisnadır. Zira Hegel'e göre Mutlak Tin sanat, felsefe ve din olmak üzere –kendi tabiriyle– üç ana "andan" oluşur ve sanat, felsefe ve din üçlüsünden birini tanımlayan niteliklerin diğer ikisinde de bir şekilde yer alması gerekir. Sanat hakkında en aşina olduğumuz, fakat üzerinde pek de durulmamış gerçeklerden biriyle beraber düşündüğümüzde, Hegel'in görüşlerini doğrulamak için sürpriz bir fırsat doğar. Eğer sanatı, 60'lar boyunca ima edildiği üzere "mutlak iyi" olarak kabul edersek, zamanlarının çoğunu sanat üzerine düşünmekle geçiren insanların aramızdaki en iyi ve mutlu insanlar olması gerekir. Fakat gerçekler bunun aksini gösteriyor: Sanatla uğraşanlar genelde muazzam egolara sahip, her şeyi küçümseyen, hiçbir şeye tahammül edemeyen kişilerdir ve zamanlarının çoğunu neyin sanat olup olmadığı üzerine didişerek geçirirler. Bu sadece güzel sanatlar adını verdiğimiz şey için değil, bilgi alışverişinin zaman zaman sert ithamlar ve karşı ithamlar üzerinden gerçekleştiği akademik alanlar olan edebiyat ve filoloji için de geçerli. Sanatı değişik türde bir din olarak kabul edelim: Her şey daha açık hale geldi değil mi? Zira muhalefet, sapkınlık

suçlamaları, dayatma yoluyla bağnazlık, uzun vadeli düşmanlıklar ve mutlak, derin tahammülsüzlükler gibi olumsuzluklar din ekseninde gerçekleşir. Elbette felsefeyi bile en temel düzeyde çözümsüz husumetler ve paradokslar üzerinden tanımlamak mümkün. Tarihte Hegelcilerin pozitivistleri kazığa bağlayıp yaktığı bir vaka henüz gerçekleşmemiş olsa da, bu iki görüş arasındaki farklılıkları çözüme ulaştırmanın mümkün olmadığı konusunda hemfikir olabiliriz. İlk bakışta fark edilemeyecek bu sebepler yüzünden sanatın ahenksizlik, ayrılık ve ikilik üretmesi doğaldır. Dahası, kimseyi gücendirmeyen, muhalefet etmeyen ve ayrılık yaratmayan sanat, anlamlı bir yaşam biçimi içerisinde merkezi bir konuma sahip olamaz. Sanatın merkezi konumda olduğu anlamlı bir hayat sürmek her insanın temel hakkı ise başkalarının ahlaki duyarlılıklarını incitme ihtimali kaçınılmazdır. Sanat, tehdit ve anlaşmazlık imaları içermezse sahip olduğu ciddiyeti kaybeder. Estetiğin göz zevkine tabi olduğu düşünülürken, ister istemez göz zevkinin kişiden kişiye değişebileceği kabul ediliyordu. Fakat göz zevki kavramı üzerinden insanların yok etme, dışlama, suçlama, istismar etme, dalga geçme, başkaldırma ve sansürleme arzularını açıklamak imkânsız olduğundan şu anda üzerinde durmakta olduğum ayrılıklar basit bir zevk ayrımından daha derindir. Bu açıdan Pop'a yöneltilen ölçüsüz eleştiriler aslında sanatı teşvik ederken aynı zamanda çatışmayı da teşvik ettiğimizin bir kanıtı olarak görülebilir!

Monet sergisinde de olduğu üzere, sanatı genelde cevaplanacak yeni sorular ve keşfedilecek yeni anlamlar arayışı üzerinden ele alan bir sanat eleştirmeni olarak sergilere katılsam da, arada sırada sanattan, Monet sergisini ziyaret eden "hacılar" gibi ilkel ve derin bir düzlemde etkilenirim. 1988 senesinin yazında Whitney Amerikan Sanatları Müzesi'nde Robert Mapplethorpe'un fotoğraf sergisini gezerken başıma tam olarak bu geldi. O günlerde Mapplethorpe henüz şöhretinin doruklarına ulaşmamıştı. Ziyaret etmeden önce, sergiye özel bir yazı kaleme almayı düşünmüyordum. Fakat katıldığım bir partide arkadaşlarımdan biri, sergiye hâkim olan eşcinsel duyarlılıktan bahsetmiş ve birilerinin artık bu konuya eleştirel açıdan yaklaşması gerektiğini önermişti. Mapplethorpe'un AIDS dolayısıyla yavaş yavaş tüken-

mekte olduğu, bu sıralar sanat dünyası tarafından açıkça bilinmekteydi.

Serginin girişinin sağ tarafında üç resim vardı: Yakın zamanda ölmüş olan, alametifarikası beyaz pudralı yüzü ve gözlerindeki siyah halkalar nedeniyle resimde yaşayan bir ölü gibi görünen Louise Nevelson'un bir portresi; arkası kameraya dönük vaziyette otururken fotoğraflanmış çıplak bir erkek; son olarak da bir erkeğe ait olduğu belli olan bir meme ucu. Son fotoğrafta konu edilen meme ucu, etrafındaki derinin üzerindeki gözenekler, çatlaklar ve deriden çıkan kıllar açıkça görünecek şekilde yakın çekimle devasa boyutlara getirilmiş, bu da fotoğrafa virane bir hava katmıştı. Bu fotoğraf, Swift'in kahramanı devler ülkesindeki Gulliver'in gözünden tiksintiyle anlattığı –buna rağmen devlerin bir hayli çekici bulduğu– dev kadınların ciltlerini andırıyordu. Üç fotoğraf tek bir bütün olarak ele alındığında erotik optik bilimi üzerine bir ders niteliği taşır. Ölü sanatçıyı, savunmasız erkek kalçasını ve hassas cildin üzerindeki meme ucunu gördüğümde, bunların resimli bir bulmacanın parçaları ve ahlaki birer bilmece olduklarını fark ettim. Sergideki resimler dâhiyane biçimde yerleştirilmişti. Sergiyi gezen kişi, portrelerin, nü resimlerin ve natürmortların arasından yolunu bulup kapının çaprazında yer alan zorlayıcı resimlerle dolu odaya ulaşıyordu: Yolculuk, karanlık bir cehennem çukuruna giriş niteliğindeydi. Bu odada, cinsel kölelik ve aşağılama ritüelleri esnasında fotoğraflanmış, deri kıyafetler içinde sevişen erkeklerin fotoğrafları vardı. Bu fotoğraflar arasında sanatçının kendisinin de bir fotoğrafı mevcuttu. Fotoğrafta, kıçından dev bir fare kuyruğu misali kapkara deri bir kırbaç sarkan Mapplethorpe, omzunun üzerinden izleyicisine cüretkâr bir bakış atıyordu. Bu erkekler, yaşamımızın bir döneminde hepimizin rüyalarında tecrübe etmiş olabileceği fantezileri bilfiil hayata taşıyordu âdeta. Belki de, fotoğraflarda fantezi ile gerçeklik arasındaki sınır ihlal edildiği için odadan çıktığımda kendimi bir hayli sarsılmış halde bulmuştum. Fakat netice itibarıyla oradaydım, serginin en ücra köşesinde kapana kısılmıştım. Gördüklerimin tahmin ettiğimden çok daha tehlikeli çıktığını düşünüyor, hele de henüz görmemiş olduğum fotoğrafları düşündükçe daha da korkuyordum. Serginin son fotoğrafı sanatçının otoportresiydi. Mapplethorpe'un yüzünde yarı efemine yarı entelektüel bir ifadeyle attığı bakışın ardında,

aslında felsefi sorular gizliydi. Neredeyse tek bir bakışıyla sergiden çıkarken hepimizin kafasında oluşması beklenen o soruları soruyordu. O bakış, serginin başındaki o üç fotoğrafla da ifade edilmiş olan, bedenin ahlaki bir zemin olarak kullanıldığı bir durumda sanat, ölüm, seks ve şehvet arasındaki ilişkiyi sorguluyordu.

Mapplethorpe'un sayılı günleri kaldığı gerçeğini kimse bir kenara koyamıyordu. Açılışa katılanların birçoğu, Mapplethorpe'un salona tekerli sandalyesiyle geldiğini, fakat sergininin sonunu güç bela getirebildiğini anlatmıştı. Serginin sonunda minnettarlığının ifadesi olarak Mapplethorpe, Whitney Müzesi'ne yüzünün profilden çekilmiş bir fotoğrafını bağışladı. Bilhassa belirtmek istediğim şeyse, Mapplethorpe'un kendisi de dahil herkes onun ölüm döşeğinde olduğunu bilmesine rağmen eserlerini reddetmemiş olmasıdır. Aksine, insanlar eserlerini görebildiği için bu durumdan gayet memnundu. Bu eserler kendilerince özel bir konumda bulunsalar da, Mapplethorpe'un sanatındaki bariz eşcinsel duyarlılık, natürmortları ve çiçek çalışmaları gibi en masum fotoğraflarına bile yansıyordu. Richard Howard bu konuda Mapplethorpe'un fallusu estetikleştirdiğini söylemişti. Fakat bu falluslar bir yandan da ağır, vahşi ve kasvetli vücut çıkıntılarıydı. Bu yüzden gerçeklik Howard'ın dile getirdikleri ile çelişiyordu: Mapplethorpe estetiği falluslaştırmış, bildiğimiz her şeyi, cinsellikle güçlenen eril iktidarın en baskın simgesini kullanarak dönüşüme uğratmıştı. Kör irade Schopenhauer felsefesinin itici gücü ise, seks de Mapplethrope sanatının itici gücüdür. Tüm sergi, açılıştan bu yana büyük bir kargaşaya sebep olan bu fotoğraflarla şifrelenmişti. Her bir fotoğraf şifrenin bir parçası, bir anlamda da Mapplethorpe'un sanatsal vasiyetnamesiydi. Ölmekte olan insanlar, her insana nasip olmayan birtakım güçlere sahiptir. Mapplethorpe, kendi hayatına anlam katan ve bu anlam bulma çabası esnasında ölümü bile göze almasına sebep olacak şeyler üzerine düşünmemizi ve bunlara tepki vermemizi istiyordu. Bunları göz önünde bulundursak Mapplethorpe'un yaptıklarından pişman olduğuna inanabilmek mümkün değildir.

Bu gösteriyi aklımdan çıkarmakta bir hayli zorlanmıştım, hâlâ da zorlanıyorum. Sıcak ve güneşli bir ağustos günüydü ve gösteriye katılım azdı. Giriş için sırada beklemek gerekmiyordu. İçeri girdikten sonraysa ortama ve duruma uygun, hürmet dolu bir

sessizlik hâkimdi. İnsanlar ne öfkeyle burunlarını çekiyor ne de sessiz sessiz kıkırdıyordu; sadece aralarındaki fısıldaşmalar ve mırıldanmalar duyuluyordu. Mapplethorpe'un çalışmalarını aynı gözle görmek artık mümkün olmadığı için üzülüyorum. Günümüzde sanatçının eserlerinin sergilendiği bir gösteriye giden insanlar, fotoğrafların önünden tek sıra halinde itiş kakış geçmek zorundalar. Kendilerinden, müstehcen fotoğraflar için ayrılmış olan bir odaya geçmeleri, sonra da resimleri edebe aykırı bulup bulmadıklarına karar vermeleri bekleniyor. "Güzellik sadece/ güç bela katlandığımız dehşetin başlangıcıdır,/ ona hayran oluşumuzun nedeni tepeden bakıp bizi yok etmek istemesidir." Rilke'nin kaleminden çıkan bu mısralarda bir doğruluk payı varsa, Mapplethorpe'un sanatı da aşırı müstehcenliğinin yanında bir o kadar da güzeldir. Hakiki güzellik ile göze hoş gelme arasındaki manevi mesafe ancak ışık yıllarıyla ölçülebilecek cinstendir.

Mapplethorpe'un fotoğraflarını sergileme suçlamasıyla Cincinnati Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ne soruşturma açıldığında, bilirkişilerden ne kadar nefret ettiğimi fark ettim. Duruşmadaki uzmanlar, sanatçının sıradışı görsellerini formel yönleriyle ele alan kibirli Kantçılardı. Bunlardan biri, penise sokulmuş bir parmak resmini "merkeziyet duygusuna önem veren, çok simetrik, çok düzenli klasik bir yapıt" olarak tasvir etmişti. Kıçlarına çeşitli nesneler sokulmuş erkek bedenlerinin yer aldığı fotoğraflar ise "anatomik figür çalışmaları" olarak geçiştirilmişti. Bir erkeğin diğerinin ağzının içine işediği o bednam fotoğrafsa "klasik" olarak nitelendirilen bir diğer çalışmaydı. Bu garip tasvirler sayesinde ahlak anlayışları bir anda altüst olan jüri üyeleri, nihayetinde kendi gördükleri şeyden bile pek emin olamadıkları ve aslında sanattan da pek bir şey anlamadıkları kararına vardılar. Bu jüri kararı, halk ile sanat eseri arasına bir mesafe koyuyor, Sanat Vakfı'nın iki cepheyi birleştirme çabasına engel oluyordu. Şayet bilirkişi raporunun işaret ettiği üzere, uzmanların sanat anlayışlarıyla sıradan sanatseverlerinki arasında bu denli bir uçurum bulunuyorsa aradaki mesafeyi kapatmaya Sanat Vakfı'nın bile gücü yetmez. Bob Colacello'nun yakın zamanda basılan Warhol biyografisi de aşağı yukarı benzer bir durumu gözler önüne serer: Warhol'un stüdyosunda "kıllı bir kıça sokulmuş kıllı bir kolun" yanı sıra "daha aşina olduğumuz diğer cinsel faaliyetlerin" fotoğrafları bulunuyordu.

Colacello, bu resimlerin stüdyodaki kızlar tarafından hoş karşılanmayacağını belirttiğindeyse, Warhol riyakâr bir şekilde: "Bob, onlara bunların *sanat* olduğunu söyle. Onlar aslında manzara resimleri" der. İlk kıç resmi için ise yapmacık şekilde "Aman aman, baksana, ne kadar da [...] soyuuuut" der. Warhol'un lügatinde "soyuuuut" kavramı, insanları rencide edeceğini bildiği, soyutlukla falan da alakası olmayan şeylere tekabül eder. Cincinnati davasında bilirkişiler, başarılı bir hukuki strateji geliştirmek için işte bu yaklaşımı kullanacaklardı.

Tahmin edileceği üzere dava çoğu kesimce yanlış anlaşıldı. 24 Nisan 1990 tarihli nüshasında *New York Times*'ın –kendisine karşı getirilen suçlamalar arasında "çocukları çıplak halde göstermek" ve "fuhuşa teşvik" suçları da bulunan– Dennis Barrie'nin duruşmasına yer verdiği sayfada, haberin yanı başında, Barbara Piasecka Johnson'ın Polonya'daki uhrevi sanat koleksiyonu ile ilgili bir yazı yer alıyordu. *Times,* Johnson makalesi için Giovanni Bellini'nin *Madonna and Child with Donor* resmini kullanmayı tercih etmişti. Resimde bebek İsa anadan üryan biçimde gösteriliyordu. Leo Steinberg'in tabiriyle, Tanrı "her haliyle" insan suretinde ete kemiğe bürünmüştü. Elbette o resmi her dileyen, resmi kendi şartlarıyla istediği şekilde tasvir edebilir. Örneğin; "Kadının biri diz çökmüş bir herife çocuğunu gösteriyor, herif de çocuğun öylece sarkan pipisine bakıyor. Şöyle bir bakınca aslında adam da saçını biraz fazla mı uzatmış? Kadınlara mı özeniyor nedir?" İşin özü, resimde sanat eseri statüsüne uygun bir tasvir bulmaktadır. Bellini'nin resmini sadece "çapraz çizgilerden müteşekkil bir çalışma" olarak betimleyen formalist bir tasvir bana göre vasatlık açısından yukarıdaki uydurma sözlerle boy ölçüşür. Bellini'nin eserinin "mazeret niteliğinde toplumsal değer sahibi"* olup olmadığına karar vermeleri konusunda jüriye bu tasvirlerden ne ilki ne de ikincisi yardımcı olabilir. Haberi yapan *Times*'tan, en azından Bellini'nin resmini sipariş eden kişinin de resmin içinde, Kurtarıcı'nın karşısında dizleri üstünde resmedildiğini fark etmesini beklerdim. Sonuç olarak hepimiz türlü sebeplerden diz çöke-

* Amerikan Yüce Mahkemesi'nin geliştirmiş olduğu Miller Testi'ne atıfta bulunulmaktadır. Bu test, 1990'daki Ulusal Sanat Yardım Vakfı tartışmalarında, sanat eserlerinin müstehcen olup olmadığını belirlemek ve eserlerin "İlk Anayasa Değişikliği" –First Amendment– altında ifade özgürlüğü kapsamına girip girmediğine karar vermek için de kullanılmıştır. (ç.n.)

riz ve bunlar çoğunlukla sadece mecazi içerikli, masumane sebeplerdir.

Andreas Serrano'nun eseri Vakıf tarafından sakıncalı ilan edildiğinde, çoğu kişi, Serrano eserine *Piss Christ* (Sidik İsa) gibi saldırgan bir isim koymasaydı sanatçının fotoğrafının sakıncalı olarak kabul görmeyeceğini dile getirmişti. Zira saf estetik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, eser pekâlâ güzel sayılabilirdi. Fakat Serrano'nun amacının, sarımsı zarafeti haricinde gayet sıradan bir şey olan idrar gölcüğüne dikkat çekmek olduğunu sanmıyorum. Serrano'nun esas amacı, fotoğrafın *sadece* objektife yansıyan nesne –gerçek bir idrar birikintisi içindeki plastik bir İsa heykelciği– üzerinden ele alınmasıydı. Ne de olsa İsa, dinsel sanat geleneğinin en ünlü resimlerinde bile hakarete uğrarken, alay edilirken, birileri üzerine tükürürken veya üzerine pislik atılırken resmedilmişti. Bu açıdan idrar da en az bunlar kadar etkili bir aşağılama vasıtasıdır; aksi halde sadist-mazoşist cinsel aşağılama ritüellerinde bu kadar sıkça kullanılmazdı. Tüm vücut sıvıları gibi idrar da güçlü sembolik anlamlar taşır. Helms Önergesi'nin* mecliste tartışıldığı sıralar, "ahlaklı medya" taraftarı olduğu gayet açık olan dindar bir şahsa karşı *Piss Christ*'i savunmak zorunda kalmıştım. Konuk olduğumuz *McLaughlin Report* adlı bir televizyon programından limuzinle Manhattan'a dönüyorduk. Programın tartışma konusu ise şüpheyle yaklaştığım, mazeret niteliğindeki toplumsal değerdi. Limuzindeki rakibime, Yeats'in: "Aşk konağını dışkının temelleri üzerine kurdu" mısrasını hatırlattım. Beyefendinin "Kabul edelim, Yeats'in en iyi çalışmalarından biri değil" cevabı üzerine, kendisini mümkünse şairin daha iyi bir mısrasını örnek göstermeye davet ettim. Bu noktadan sonra yolculuğumuza neredeyse sembolik, tedirgin bir sessizlik hâkimdi. İsa'nın bedeninin kusursuzluğu çoğu için tartışılmaz bir gerçek olabilir, fakat aslında bedenler karman çorman, pis kokulu şeylerdir. Okuduğum 13. yüzyıla ait bir ilmi eserde insan bedenine ilişkin şu tasvir yer alır: "İnsan berbat kokan cerahatten, bir çuval pislikten, solucan ye-

* 1973'te Senato'dan geçecek olan ve ABD'nin dış ülkelere sağlık yardımı kapsamında kürtaj ve kürtajla ilgili tıbbi prosedürlere ayrılan ödeneği durduran yasa değişikliği. 1973'te Yüce Mahkeme'de görülen ve kürtaj yanlısı kararlarla sonuçlanan "Roe vs. Wade" ve "Doe vs. Bolton" davaları da göz önünde bulundurulduğunda, bu dönemde kürtaj gitgide daha tartışmalı hale geliyor ve Hıristiyan muhafazakâr kesimle özgürlükçü kesim arasındaki gerilim artıyordu. (ç.n.)

minden ibarettir... Yaşamı boyunca yegâne ürünü dışkı ve istifra, ölümünden sonra ise ufunet ve çürüme olacaktır." İsa bir yandan Tanrı olsa da diğer yandan hâlâ insandır. Kefaretin dünyevi sembolü olarak kullanılacaksa et, et olmak zorundadır, kemik de kemik. O yüzden Serrano'nun çalışmalarını dini sanat olarak nitelendirmesine hak veriyorum. Öte yandan din ve devlet işlerinin ayrı tutulması gerektiğini göz önünde bulundursak, Vakıf'ın Serrano'nun çalışmalarına destek verip vermemesi gerektiği sorusu elbette sorulabilir. Fakat bu sorunun ötesinde, sanatçının zorlayıcı eserlerini reddetmek için geçerli herhangi bir neden bulunmaz.

O gün televizyon programına konuk olan bir senatör, her insan gibi sanatçıların da devletten destek almaları durumunda eserlerinden mesul olmaları gerektiğini öne sürmüştü. Bu durumda benim sorum, mesuliyetle sansürü birbirinden nasıl ayırmamız gerektiğiydi. Bu soru ise sanat eseri açısından sanatsal içerik kavramını varsaymayı gerektirir. Zira sanata Kantçı formalistlerin bakış açısıyla yaklaşırsak, sanat eserlerine içerik açısından değil; simetri, orantı, kompozisyon gibi soyut kriterler üzerinden değer biçilebilir. Kantçı formalizmin benimsendiği durumda adli tıpta çalışan balistik uzmanına bir kıtalararası nükleer roket göstermekle estetik uzmanına sanat eseri göstermek arasında fark kalmaz. Böylece teknik gereksinimlerini yerine getiremeyen bir hayalet uçak projesinin iptalini "sansür" olarak tanımlamak mümkün olmadığı gibi, bir sanat eserini soyut kriterler üzerinden değerlendirip reddederken de sansürden bahsedemeyiz. Öte yandan içerik konusunu tartışmaya dahil edip formalist kriterleri "içerik unsurları" olarak kabul edersek, mesuliyet sansürle eşdeğer hale gelecektir. Senatörün sözleri gerçek bir çıkmaza işaret eder: Sanat söz konusu olduğunda devlet kefil olduğu temel haklardan ödün vermeden mesuliyet atfedemeyeceği bir şeye destek verir. Devlet, bu noktada sanata desteği kesme yolunu seçebilir; fakat bu, devletin sadece sanat söz konusu olduğunda müsamaha etmeyeceği bir hakkın savunucusu ve bu ikiyüzlülüğün bilincinde olan bir kurum olduğunun göstergesi olacaktır.

Şüphesiz kimileri bundan rahatsızlık duyabilir; ama ödenek ayırırken duyarlı azınlıkları gözetmek, toplumun en dezavantajlı bireylerini gözetmekle eşdeğerdir. Toplumun ıstırap çeken kesiminin ihtiyaçları karşılanmazken birilerinin vatandaşın vergisiyle

çiçek resimleri yapması eminim ki bazı insanları çileden çıkarabilir. Aynı şekilde ülke AIDS'ten kırılırken, lalelerle dolu vazo resmi yapan bir ressamın eserlerini de müstehcen bulan birilerinin eninde sonunda ortaya çıkacağını kestirebiliriz. Vatandaşların daha anlamlı hayatlar yaşaması için sanata destek verme yükümlülüğümüz bulunuyorsa –sanat ya da tefekkür yoluyla farkına vardığımız– bizi insan kılan niteliklerin epey korkunç ve iğrenç olabileceğini kabul etmemiz gerekir. İşlerin bu raddeye geleceği 1965'te henüz açık seçik görülmemiş olsa bile, bu bedeli ödemek zorunda olduğumuz artık aşikârdır.

Özgürlük sembolü olması amaçlanan umuma mahsus bir heykel hayal edin. Heykeltıraş, heykelin içeriği özgürlük olduğundan, bu mesajı iletmeye uygun semboller bulma arayışına girişecektir. Fakat heykeltıraş ile kabul kurulu arasında belli bir şartname bulunduğu için sanatçı bu arayışında tam olarak özgür değildir: İçeriği özgürlük olsa bile kurula karşı mesuliyet altındadır. Özgürlüğün ifadesi ise içeriği ne olursa olsun sanatı sorgusuz sualsiz kabullenmek, bunun da ötesinde maddi açıdan desteklemektir. Mapplethorpe'un siyah deri âleminin müstehcen fotoğrafları gibi cinsel kölelik içerikli eserler bile buna bir istisna teşkil etmeyecektir. Bana kalırsa, içerik gözetilmeksizin devlet tarafından desteklenen her bir sanat eseri özgürlüğün ifadesidir. Anlamlı yaşamlar sürdürme ihtiyacına çözüm üretmek adına mesuliyeti bir kenara bırakan Ulusal Sanat Yardım Vakfı, bu sistemin kendini ifade etme biçimidir.

Tüm bu zorunluluklar karşısında, Robert Mapplethorpe ve Andreas Serrano'nun tartışmalı eserlerini destekleyen Vakıf'ın ne kadar haklı bir tercih yapmış olduğunu görmek hayret vericidir. Elbette ki bu eserlerin temsil ettiği değerler "bizim" değerlerimiz değildi. Fakat ulusumuzu tanımlayan değerler –ki öncelikli olarak bundan kastım ifade özgürlüğüdür– her değeri kapsamayı gerektirir. Bu açıdan "bizim" değerlerimizin tamamen dışında kalan değerleri ifade eden sergi ve gösterileri desteklemek aslında kendi değerlerimizi muhafaza etmekten başka bir şey değildir.



Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings*

Tehlikeli Sanat

Glasnost'un* vaat ettiği soluk ve ürkek şafak bir zamanlar "Şeytani İmparatorluk" olarak adlandırılan toprakların üzerinde henüz ağarmamışken kültür elçiliği görevini üstlenerek Sovyetler Birliği'ni ziyaret eden Batılı yazarlara göre temel yazım faaliyetinin bile tehlikeli sayıldığı bir kültürü görmek gayet zihin açıcı bir tecrübeydi: Hortense Calisher bu durumla ilgili olarak "canlandırıcı" tabirini kullanacaktı. Belki de insanın sözlerinin de başkalarınca duyulur olması, insanın vazgeçtiği özgürlüklerin yerini kısmen doldurabilmektedir; hele de bu özgürlükler sanatta özgürlüğün

* (Rus.) Açıklık. Sovyetler Birliği'nin son dönemlerindeki ortodoks komünist yapısından kaynaklanan başta ekonomik sorunları gidermek için Mihail Gorbaçov liderliğinde ilan edilen ve daha liberal olmayı amaçlayan politik yönelim. 1985 yılında uygulamaya konulan bu politika, 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılışına kadar devam etmiştir. (y.h.n.)

nasıl ifade edildiğine önem verilmemesi pahasına kazanılmışsa... Özgürlük ve bağımsızlığı uğruna çile çekmek zorunda kalmış olsa bile, "kadın olmanın" ciddi bir şey ifade ettiği bir toplumda bulunduğunun bilincine varan bir feministin derin duygularını bir düşünün. Fakat tahminimce bu hislerle özgürlük arasında bu tür bir tercih yapacak insan sayısı bir elin parmağını geçmez. Organik, bütüncül toplumlarla, toplumsal yargının bireysel yaşamlara müdahalesinin asgari ölçüde olduğu liberal toplumlar arasındaki karşıtlığın geçmişteki örneklerini düşündüğümüzde, özgürlük diğer değerlere kıyasla çoğu zaman en kârlı seçimdir. Yine de o topraklarda sadece sanatın değil, özel hayatın hatta günlük konuşmaların bile tehlikeli sayıldığı ve kuşkucu, mizahtan yoksun, katı ve başına buyruk bir yargıç görevini üstlenen bir devlet mekanizması tarafından takip edildiği gerçeği üzerinde biraz kafa yorunca, başkası tarafından tehlikeli olarak görülmenin uyandırdığı canlandırıcılık etkisini yitirir.

Devletin sansür organları, her söz alışverişinde üçüncü kişi olarak yer aldığında, söz alışverişinde bulunanlar kuşkusuz, dolaylı ve çetrefilli yollarla gizleme ve gizlenme stratejilerine başvurmak zorunda kalır. Satırlar, bilhassa araları okunsun diye yazılacak, yazılmadan söylenenler metnin varoluş amacı olacaktır. Polonyalı bazı arkadaşlarımın bazı sözlerinin ardındaki katmer katmer ironi o denli yoğundu ki, sır tutma becerilerinin ardındaki formaliteler sistemine aşina olmayan biri için ne kastettiklerini anlamak, hatta onlarla basit bir sohbet edebilmek bile imkânsızdı. Bu tür konuşmalar üzerine düşünürken aklıma sık sık Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* eserinin Combray bölümlerinde anlatıcının büyük teyzelerine ait tasvirleri gelir: "Bitmez tükenmez dolaylı sözlerle kişisel imalarını gizlemeyi sanat haline getiren kadınlardı. Öyle ki kinayelerin öznesi olanlar çoğu zaman alay edildiklerinin farkında bile değildi." Yazar ile okur arasındaki ilişki üçüncü anlamlardan örülmüş bir ağ üzerine kuruluysa en önemsiz metnin bile yüzeysel okumasını yapmak imkânsızlaşır ve bu durumda en masum görünen şey bile tehlikeli olabilir; öyle ki çoğu zaman masumiyet, tehlikenin başlıca göstergesidir. İstihbaratçılar, "Jack ve Jill bayıra çıktı" gibi masum çocuk tekerlemelerinde bile gizli mesajlar arıyor ve devletin sansür mekanizmaları her şeyi en ufak detayına kadar irdeliyorsa, paranoya olağan prosedür haline gelmiştir. Bu bağ-

lamda, açık açık konuşulduklarında pek de tehlikeli sayılmayacak şeyler, sadece gizli olduklarından dolayı tehdit unsuru taşır.

Ocak 1986'da PEN, New York'ta "Yazarın Hayal Gücü ve Devletin Hayal Gücü" başlıklı bir konferansa ev sahipliği yapmıştı. Elbette hayal gücünden bir hayli yoksun olan bu konu başlığı, konferansa katılan yazarların ilgisini uyandırmakta da yetersiz kalmıştı. Tahmin edileceği üzere, henüz açılış konuşması bile bitmeden "Devletin hayal gücü yoktur" (yok artık!) kararına varılmıştı. Konferansın devamında tekrar tekrar beyan edilen bu görüş, anlamını giderek yitirmeye başlamıştı. Bana kalırsa bu konuya, yazarın hayal gücünün bürokrasinin söylemiyle şekillendirilen yazarlık tahayyüllünün ürünü olduğu şeklinde karşı bir yorum da getirilebilir. Zira yazılı anlatımın politik düzlemde ahlaka uygun olup olmadığını belirleyen yetki ve yasaklar yazarın bilincinin derinlerinde kalıcı olarak yer alır. Bu açıdan devletin hayal gücü ile yazarın hayal gücü özde bir, ölçekte ise ayrı olabilir.* Sanatsal ifade yapılarıyla siyasi meşruiyet arasındaki ilişkinin mütekabiliyete dayalı olması gerektiği, tarihsel materyalizmin başlıca iddialarından biridir; buna göre sanat ve politika, toplumsal düzeni belirleyen tek bir karmaşık yapının ayrı yüzeysel tezahürleridir. Buna karşı ben de sanatsal toplum psikolojisi üzerine –materyalizminkine kıyasla daha çekici bulduğum– kendi görüşümü öne sürmekteyim. Bana göre sanat ve politik gerçeklik birbirleri için yaratılmıştır. Bir başka deyişle, sanat ve politik gerçeklik –ilki sanatsal yönetim mekanizmaları, ikincisi ise sanatsal ifade biçimleri dolayımıyla olmak üzere– farklı şekillerde tecessüm eden sembolik düzenler bütünüdür. Sansür boyunduruğu altındaki sanatsal bilinci mimariyle ifade etmek isteyen kişi, çalışmasının sonucunda karşısında muhtemelen Piranesi'nin hapishanelerine benzer bir şey bulur: Boşluğa çıkan merdivenler, ardında boş duvarlar gizleyen kapılar, sonsuza giden koridorlar gibi gözüken çıkmaz yollar, aniden boşluğa açılan caddeler, insanın karşısına sinsice çıkan dipsiz kuyular, girenin çıkışa ulaşamadan kendini başladığı yerde bulduğu dairesel koridorlar, dönerken insanın kendisiyle çarpıştığı ayna-köşeler, insanın kendini hem

* Burada, Platon'un "State is man writ large" sözüne bir gönderme yapılmakta. Platon, *Devlet*'te şehir –ya da devlet– ile insanın *psüesinin* esasında bir olduğunu iddia ediyordu. (ç.n.)

mağdur hem de işkenceci rolünü oynarken bulduğu hücreler... Ruh, Platon'un iddia ettiği üzere devletin özde eşiyse, doğru bir okumayla ruhun edebiyatta ele alınma tarzı üzerinden devlet kusursuz biçimde tasvir edilebilir. Şayet gerçek buysa, metni bir politik kültürden diğerine çevirmek ancak yüzeysel açıdan mümkün olabilir. Tek bir noktalı virgülle şiirin sembolik dengesini değiştirebileceğimiz bir dünyada satır aralarını, altmetinleri ve sayfa kenarlarına sıkışmış söylenmeyen sözleri nasıl olur da tercüme edebiliriz?

Glasnost'un gelişi, gizlilik ihtiyacının ortadan kalkması ile kaybolan incelik ve muammaların devamını sağlayan mecaz ve yoruma dayalı zihniyete güvenen zamanın Rus sanatçısı için hem bir nimet hem de musibetti. Dönemin *New York Times* gazetesi bir sayısında, "Sovyet Rock Müzisyenleri İçin Glasnost Pişmanlıktır" başlıklı bir yazı yayımlayacaktı. Sovyetlerde rock müzik, sanata dair genel yaklaşıma benzer biçimde gizlilik üzerinden tanımlanıyordu. Dolayısıyla rock müzik şüphesiz bir yeraltı faaliyetiydi. Dönemin muhabirlerinden birinin ifade etmiş olduğu üzere; "İzinsiz gece kulüplerinin ve karaborsada satılan yasaklı kasetlerin gayri meşru dünyasıydı. Sovyet rock dünyası için polis baskınları ve resmi basın organlarınca atılan iftiralar olağandı." Bu yüzden rock müziği meşrulaştırmak, onu gerçek formundan –dolayısıyla da taşıdığı anlamlardan– mahrum etmek demekti: Rock müziğin resmi kurumlarca onaylanması, rock'ın devlet tarafından zapt edildiğinin bire bir göstergesiydi. Öyle ki zavallı Boris Grebenshchikov devlet tarafından kabul gördüğü anda tarzını ayrı kılan şeyleri kaybedeceği korkusuyla yaşamıştı. Grebenshchikov'un arkadaşlarından, Zaman Makinesi grubu solisti Andrey Makarevich de aynı dertten mustaripti. Boris Grebenshchikov, "Kimse sistemin değiştiğine inanmıyor, bizim değiştiğimizi sanıyorlar" diye sitem etmişti. Müzisyenlerin özgün sanatlarına sadık kalabilmelerinin tek yolu ya gizlemeye ve gizlenmeye devam etmek ya da dinleyicilerinin kendilerini sıradan şarkı sözlerinde kendilerine mahsus gizli mesajlar olduğuna inandırmalarıydı. Bu durum, Beatles meraklılarının yirmi yıl kadar önce *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* albümünde ebeveyn baskısından şikâyet eden şarkı sözlerinin ardında gizli anlamlar aramasına benzetilebilir. Bunu Beatles'ın asi ruhunu korumayı başarabilmesinin ardındaki esas

sebep olarak bile gösterebiliriz. Sovyetlerdeyse, başka yazılarımda "derin okuma" (dolaylı anlamların aslında ne ima ettiklerini yorumlamak) olarak adlandırdığım faaliyetin temelini oluşturan değişmez yapılar, Glasnost'un gelişiyle yeni bir döneme taşınmış, sanatsal ciddiyetin önkoşulu olmaya devam etmişti.

Dikkatli okuyucularım, bir paragraf öncesinde Wittgenstein'ın ünlü bir sözünü biraz değiştirerek kullandığımı fark edeceklerdir: İnsan bedeni, ruhun en kusursuz tasviridir. Yazdıklarının neredeyse tamamı tartışmaya açık olsa da, Wittgenstein'ın burada ifade etmek istediği şey, insanın aklını sadece tecessüm etmiş haliyle, bedeni üzerinden hayal etmesinin mümkün olduğudur. Yani akıldan bahsederken işaret ettiklerimiz, beden hareketleri ve ifade biçimleridir. Bu ifadeler ruh hallerine biçim, zihin diline ise ölçüt kazandırır. Ben de buna paralel bir şey söylemek istiyorum: Devlet sanatı devletin tasviridir; ya da devletin serbestlik tanıdığı sanat eseri devletin tecessüm etmiş halidir. Yani metnin, içinde üretilmiş olduğu politik düzenin unsurlarını bünyesinde barındırmaması imkânsızdır. Aynı şekilde sanat, içeriğinin doğrudan politik olmadığı durumlarda bile netice itibarıyla politiktir. Apolitik bir metin bile, okurun metne yaklaşımına elveren yapılar üzerinden ait oldukları politik düzeni yücelttiği için politiktir; sanatsal içeriği dolayısıyla değil, bizim kullandığımız özel biçimiyle "politik" olan bir sanat türüdür. Bu politik düzenler hem okurun etkileşim içinde olduğu eserler hem de okurun kendi edebi tahayyülü üzerinden tecessüm eder. Bu durum biraz önce belirtmiş olduğumuz tercüme sorununu tekrar önümüze getirir: Zira ait oldukları iki farklı politik düzenin tecessümü olan eserler, o politik düzenlerin kendileri kadar mukayese edilmezdir.

Bu durum bizimki gibi, sanata mutlak özgürlük atfedilen politik düzenlerde de geçerlidir. (Bu noktada kabul edilebilir tek özgürlük mertebesinin mutlak özgürlük olduğunu da eklemek isterim.) Joyce'un *Ulysses*'inin ya da D. H. Lawrence'ın *Lady Chatterley'in Sevgilisi*'nin zamanının sansür mekanizmalarına karşı nasıl müdafaa edildiğini hatırlayalım. Tartışma, eserlerde kullanılan dilin sansürü hak edip etmediği üzerine değildi. Öyle ki eserlerde kullanılan bel altı ifadelerin müstehcenliği su götürmez bir gerçekti. Yazarlar da doğal olarak bunun bilincindeydi. Fakat bu kelimeler, uğruna kullanılmış oldukları anlatıların –dönemin

yüksek edebi eserlerinin– bütünlüğüne katkıda bulunduğundan imtiyazlı bir konuma sahipti. Müstehcen kelimeler sanatsal bütünün yapıtaşları olarak kabul edilirse okura etki etmeyeceği varsayılıyor, okursa sanat dışı bir bağlamda kullanıldıkları zaman bu kelimelerin zerk ettiği zehre karşı âdeta bağışıklık kazanıyordu. Dünyanın diğer ucundaki bir politik düzende resmi olarak kabul edilmesi sanatı nasıl etkisiz hale getiriyorsa, içeriğin sanat olarak sınıflandırılması da onu etkisiz hale getirir. Sanat işte böyle özgürleşir. Elbette çocukluğumuzda hepimizin yaptığı gibi müstehcen kelimeler öğrenmek için kitap karıştıranlar her daim olacaktır; onları konumuzun dışında tutuyorum. Bir metni sanat olarak kabul etmek, yaşam ile edebiyat arasına –yaptığı sanat olarak tasdik edildiği sürece– sanatçının ahlaki hasar verme yetisini elinden alan kalın bir set çekmektir. Yazarın iktidarsızlık kâbusu bununla başlar. Elbette sanatın ciddiyetini yitirmesi, sanatın tehlikeli olarak kabul edildiği toplumsal düzenlerde sanatçılar için kısmi bir avuntu olabilir. Seyirci kitlesinin el üstünde tuttuğu değerleri kökünden sarsmayı umut eden bir oyun yazarı için riyakârlar, zalimler, Tartuffe'lar ve Iago'lar tarafından ayakta alkışlanmaktan daha acımasız bir durum olabilir mi? Kral amcasına sanat aynasındaki korkunç yansımasını gösterip kralı insafa getirmeye niyetlenirken, başarılı tasvirinden dolayı kral tarafından beğeniyle karşılanıp övgülere boğulan Hamlet'in hissedeceği çaresizliği bir düşünün. Fakat sanat söz konusuyken sübjektif beğeni olgusu konu dışı olduğundan, içinde bulunduğumuz durum daha da vahimdir. Nietzsche bir aforizmasında, "Sesimin yankısını duymak için dikkat kesildiğimde, duyduğum alkış sesleriydi" sözleriyle çaresizliğini ifade eder. Yani bölüm başında bahsettiğimiz yazarlar yurtdışındaki tehlikeli sanat anlayışına hayran kalsalar da kendi ülkelerinde sanatın ne denli tehlikeli olarak algılandığını gözden kaçırmışlardır. Zira bir ülkede sanatla baş etmenin tek yolu, sanatı kavramsal düzlemde bastırarak ciddiyetinden mahrum edip masumiyetten başka hiçbir şey ifade edemeyecek bir konuma çekmekse, o ülkede sanat ciddi bir tehdit unsuru olarak algılanır. Mantığa aykırı gelse de bu baskıyı devam ettirmek için gerekli olan şey, sanata mutlak özgürlük bahşetmektir. Öte yandan bahşedilen özgürlük mutlak değil de kademeli ya da kısmi olsaydı, sanatı çoğu zaman sanat olarak değil de başka bir şey olarak ele alırdık. Sanat,

gerçek bir anlam taşımadığı durumda, "Sanat icra ettiğin sürece istediğini söylemekte özgürsün" demenin de özgürlükle uzaktan yakından bir alakası olmayacaktır.

Sanatın –bilhassa da politik açıdan– tehlikeli olduğu yönündeki savlara bir türlü akıl sır erdiremiyorum. Başka yazılarımda "sanatın felsefe tarafından sindirilmesi" olarak adlandırdığım bu savların temelleri çok uzak bir geçmişe dayanır. Sanata felsefe cephesinden gelen ilk tepkiler, aslında sanatı edim ve etkinlikten mahrum etmenin yanı sıra fizikötesi ve kurumsal düzlemde kimseye zarar veremeyeceği bir konuma mahkûm etmeyi amaçlayan iddialardı. Nietzsche'nin trajedinin doğuşu üzerine yazdıkları, felsefenin sanat korkusunu ve sanatı sindirme ihtiyacını kısmen açıklayabilir. Nietzsche, erken trajedinin Diyonisosçu ayinlerin devamı olarak ortaya çıktığını savunur. Bu ayinlerde cinnete kaçan toplu seks âlemleri yapılıyor, her türlü yasak ve kısıtlamalar rafa kaldırılıyor, *Bakkhalar*'da cinsel hezeyana kapılan annenin öz çocuğunu lime lime edip cesedinden beslenmesi şeklinde tasvir edilen olağanüstü sanrılar tecrübe ediliyordu. Dolayısıyla bu ayinler, ahlaki düzene karşı ciddi bir tehlike arz ediyordu. Gariptir, sanat bu vahşi pratikleri evcilleştirmenin bir yolu olarak ortaya çıkmıştı. Sanat sayesinde Diyonisosçu hezeyan ile toplum arasına bir mesafe konuluyor, katılımcılar yerlerini izleyicilere bırakıyordu. Bu izleyiciler ise teatral mekanizmalar sayesinde Yunan bilincinde anıları hâlâ tazeliklerini koruyan erdem, düzen ve istikrarı tehdit eden Diyonisosçu pratiklerin sembolik düzlemde yeniden canlandırıldığı sahte gösteriden tamamen ayrı tutuluyordu. Bu gösteriye can katan, belki de insanların bastırılmış tehlikelerin bilincinde olmasıydı; belki de sanat, Pandora'nın Kutusu gibi zincirlerinden kurtulduğu anda evreni kaosa sürükleyecek olan derin bir karanlığı içinde barındırıyordu. Öte yandan zaman geçtikçe Yunan toplumunda kökleri güçlenen bu pratikler, akıllarına geleni özgürce söylemek ve dilediklerini engellenmeden yapmak isteyen sanatçı ve şairlerin kuşandığı billur bir zırh haline geldi. Aynı nedenlerle ortaçağ soytarısı da edebiyat yoluyla kendini hicvinden soyutlayabiliyor ve tehlikeye bulaşmadan izleyiciyi etkisi altına alabiliyordu. Bu konuyu tartışırken zihnimde canlandırdığım örnek, Aristofanes sayesinde sınır ve ölçü bilmez

mübalağalar haline gelen Erken Komedyalardır (MÖ 470-300). Edebiyat zırhını kuşanan Aristofanes keyfince nutuk çekmiş, tahrik etmiş, kalp kırmış, iftira atmış, kötülemiş, yalan söylemiş, fertler arasına nifak tohumları ekmişti. Geç Yunan toplumunda ifade fırsatı bulamayan fakat edebi düzlemde fevkalade etkileyici olan Diyonisosçu düzenin –daha doğrusu düzensizliğin– unutulmaya yüz tutan değerleri Aristofanes sayesinde yüceltiliyordu. Buna rağmen Aristofanes bir bilge değildi. Platon bunu bir adım öteye taşıyıp hiçbir sanatçının bilge olamayacağını, hele de politika gibi bilgi gerektiren bir faaliyet söz konusuysa sanatçıların güvenilmez olduklarını öne sürecekti. Aristofanes'in *Bulutlar*'ındaki Sokrates tasviriyle gururu incinmiş olan Platon, teatral geleneği parçalarına ayırıp sanatın metafiziği olarak yeniden birleştirdi. Platon sanatın etkisini sıfırlamış, sanatı tehdit unsurundan arındırmış, masum sanat anlayışını pekiştirmişti. Tüm bunlar yetmezmiş gibi sanatı sistematik biçimde yeniden tanımlamaya çalıştığı bu süreç içerisinde Platon, –evvelinde Aristofanes'in *Bulutlar*'ında tasvir edildiği üzere kaotik ve hür bir faaliyet olan– felsefeyi de yeniden tanımlamayı kafasına koymuştu.

Sanatı taklit üzerinden tanımlayan sanat teorisini bu bağlamda ele alalım. Bu teorinin ne ölçüde politik olduğu uzun zamandır gözden kaçmıştır; zira bu da sanatçıyı tüm etkinliğinden mahrum bırakır, âdeta felç eder. Bu yaklaşım, sanatı mantıksal düzlemde gerçekliğin dışında, fakat gerçekle karıştırılması muhtemel olarak algılamaya izin verir. Yani sanat, gerçekliğin bir taklidi olarak kabul edilmesine karşın, ne gerçeklik üzerinden temellendirilebilir ne de sonuçları gerçekliği etkileyebilir. Sanatın izleyicinin gözünde gerçekliğin etkisiz elemanı konumuna indirgenmesi, fizikötesinin sanatı fanileştirdiğinin en bariz kanıtıdır. Bu durumda sanat bize zaten bilmediğimiz yeni bir şeyler sunmaktan acizdir. Sanatçı ise taklit dışında hiçbir şeyin bilgisine vâkıf olmayan bir illüzyonist konumundadır. Sanatçının yetkisi, tıpkı bir ayna gibi tezahür edeni taklit etmekle sınırlıdır; gerçekle iç içe faaliyet gerçekleştiren –marangozlar, gemiciler ya da tabipler gibi– zanaatkârlarla ya da gerçeğin doğası üzerine fikir yürüten filozoflarla aynı yetkileri paylaşması sanatçıdan beklenemez. O halde mimesis, sanat teorisi olmaktan çok, sanata yönelik felsefi bir saldırıdır. Aristofanes'i ve eserlerini imkânsız hale getiren ve

sanatın politik gerçeklik ile etkileşim halinde bulunduğu takdirde ne kadar tehlikeli olabileceği bilinciyle ortaya çıkan bu yaklaşım, sanatın mutlak masumiyetini teminat altına alarak sanatı kademe kademe etkisizleştirir. Auden'ın "Şiir hiçbir şey gerçekleştiremez" mısrası, sanatın fanileşmesi anlayışının sanatçılar tarafından bile ne ölçüde içselleştirildiğinin kanıtıdır. Buna rağmen Auden aynı şiirinin diğer mısralarında, zamanın dile karşı beslediği hürmet duygusundan doğan ölümsüzlük durumunun sanatın etkisizliğini telafi edebileceğinden de bahseder. Zaman, dile ve yazıya hürmet eder; "zaman kendine tabi olan herkesin günahlarını bağışlar" Bunun sonucunda aklımıza Aristofanes'i getirdiğimizde *Barış* üçlemesindeki taşra betimlemeleriyle, *Kadınlar Meclisi*'ndeki (*Ecclesiazusae*) serenatlarıyla, *Lysistrata*'daki bakireler şarkısıyla ve *Kurbağalar*'daki çıraklar marşıyla sanatının "asıl görkemini" hatırlarız. Kısacası estetikleştirme, sanatı fanileştirmenin telafisi olarak sunulur. Çalışmaları, "maharetle yazılmış kıssalar" konumuna indirgenen Aristofanes'in günahları da böylelikle bağışlanır.

Günümüzde mimesis, sanatsal bir teori olarak geçerliliğini çoktan yitirmiştir. Her halükârda günümüzde benzerlik ve taklidin bir hayli ötesine geçmiş olan sanat eserlerini kapsayabilmesi için mimetik teorinin ciddi bir değişimden geçmesi gerekir; bu teorinin saldırgan unsurlarının analiz unsurlarına dönüşümünün ilk ciddi örneğini Aristoteles'in *Poetika*'sında görmek mümkün. Fakat mimesisin değişime uğrayıp uğramaması politik açıdan o kadar da önemli değildir. Keza estetikleştirme yaklaşımının kabulünden itibaren, sanatı etkinliğinden mutlak şekilde mahrum etmek ve bu yolla sanatı sadece beğeniye ve zevke tabi bir şey olarak algılamak, mimetik saldırının yerini alır. Bu yüzden günümüzde "estetik yaklaşım" ve "pratik yaklaşım" arasında neredeyse herkes tarafından varsayılan bir uçurum bulunur. Gerçekliğin kendisi ile iç içe olduğumuz pratik yaklaşım çerçevesinde "ne yapmalı?" sorusu gündeme gelir ve nesnenin nasıl bir etkiye ya da değişime yol açacağı önem kazanır. Kant'ın sanatı sindiren felsefe anlayışını ölümsüzleştirdiği başyapıtı *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde pratik ve estetik yaklaşımlar arasındaki ayrım kutsal mertebeye erişir. Kant'ın ilk örneğinde sanat, yargıya tabidir. Yargının bu durumlarda estetik özellikler kazandığını ve estetik yargı haline geldiğini öne süren Kant'ın bu konuda vurgu yaptığı kavramlar göz zevki ve

beğenidir. Bu noktada Kant, güzelliği herhangi bir amaca hizmet etmeden amaçlılık sahibi olması üzerinden tanımlar: "Nesne doğrudan bir amaç taşımadığı sürece güzellik amaçlılık durumunun dışavurumudur." Kant'ın sanat teorisi burada özetlediğimden biraz daha kapsamlı olmasına rağmen, yukarda bahsedilen güzellik kavramı teorinin ciddi bir kısmını oluşturur. Kant'ın ilk örneğinde sanat eseri, sadece doğaya benzediği sürece güzel kabul edilebilir ve dolayısıyla ancak doğayla aynı şekilde güzel olabilir. (Bu iddia aslında mimetik teorinin farklı bir biçimde tekrar önümüze sunulmasıdır. Zira bu görüş içerisinde de sanatçı doğayı beşeri unsurlardan yoksun bir şekilde taklit etmektedir.) İkinci örnekte ise sanatın güzelliğe layık olmasının kıstası beğeni ve estetik yargıdır. Sonuç olarak Kant'ın sanat teorisini şu şekilde özetleyebiliriz: Sanat eseri hiçbir amaca hizmet etmeden keyif verir (Kant bununla, sanatın işlevsel kılındığı bir sanat anlayışını reddeder). Buna ek olarak sanat eseri "kavrama başvurmadan" keyif verir ya da herhangi bir kavrama gönderme yapmamasına rağmen eserde bir kavramın vurgulandığı hissini verir. Böylelikle belli bir düşünsel içerik kullanmadan izleyicide somut fikirler uyandırarak "herhangi bir amaca hizmet etmeden amaçsızlık sahibi olma" olgusunu pekiştirir. Estetik yargı ise Kant'a göre evrensel özellikler taşır ve fikir-çıkar ayrılığı üzerinden tanımlanan politikanın dışında yer alır. Taklit eser, ilk bakışta amacı olan bir şeyi –orijinali– temsil ediyormuş gibi görünebilir, fakat hem taklit hem de orijinalin kendisinin bir tezahürü olması mümkün olmadığından aslında kendine ait hiçbir amacı bulunmaz. Bu durumda söylediklerinin herhangi bir önemi olmadığından, sanatçıyı tamamıyla özgür bırakmakta bir sakınca yoktur. Sanatı, ustaca hazırlanmış bir hapishane olan mantıksal bir kaide üzerine yükselttik. (Başka yazılarımda bu mantıksal kaidenin kullanımı ile kadınların hayatın pratik yönünden mahrum edilmesi arasındaki benzerliklerden sıkça söz ettim.) Platon da sürgünü sanatçıya müstahak görüyordu. Fakat bir noktada fikrini değiştirip bunun yerine çok daha iyi bir sürgün şekli bulup, sanatçıyı sanatıyla kimseye zarar veremeyeceği kadar yükseltmiş, sanatı tavan arasına hapsetmişti.

Estetik, 18. yüzyılda doğanın büyük ölçüde insan tahakkümü altında bulunduğu bir dönemde inşa edilmiş bir disiplindir. Öyle ki insan doğaya dış gözle bakabiliyor, doğayı tehdit unsurundan

çok keyif nesnesi olarak algılayabiliyordu. Doğanın beşeri tahakküm altında beğeni nesnesi haline geldiği faaliyetlerin en belirginlerinden biri olan peyzaj, Kant tarafından "İşlevselliğin sadece görünümünü verir, bunun ötesinde formlar üzerine düşünürken hayal gücümüzü oyunlarla meşgul etmek dışında bir amaca hizmet etmez" şeklinde tanımlanacaktı. Kısacası, faaliyet ve işlevden soyutlanan sanat ve doğa, aynı türdeki tarafsız yargının nesnesi olabilir. Üstelik, estetik çağının doğuşunun ve temel/doğal hak mekanizmalarını ve vazgeçilmez özgürlükleri yücelten liberal devletin temelini oluşturan değerlerin ortaya çıkışının aynı döneme denk gelmesinin tesadüf eseri olamayacağını düşünüyorum. 16 ve 17. yüzyıllarda İngiliz yazımı, sansür mekanizmalarının etkisindeydi. Edebiyatsa, yazarların doğrudan söylenmesi çoğu zaman mümkün olmayan şeyleri dolaylı şekilde ifade etmelerine izin veriyordu. Yani edebiyat, zaten bir bastırma mekanizması olarak işlemekteydi. Bu bağlamda yazarın gerçek düşünceleriyle eserleri arasındaki ilişki –Freud'un varsaydığı biçimiyle–, rüyaların içerikleri ile bastırılmış bilinçdışının derinlerinde yatan patojenlerin arasındaki ilişkiye benziyordu. Freud'un özel anlamda sansür adını verdiği mekanizma gizli düşüncenin ifade –daha doğrusu "tahliye"– edilmesine izin veriyor, fakat bunun ürünleri bir hayli çarpık ve gizli şekilde tecelli ediyordu. Öyle ki Freud, terapistin engin yorumlama becerilerine başvurulmadan bunların tam olarak ne manaya geldiğini anlamanın mümkün olmadığını savunur. 18. yüzyılda ortaya çıkan estetik yaklaşımın esas politik etkisiyse yazarla okur arasındaki dolayımlama mekanizmalarını demode kılmak olacaktı. Genel İngiliz nesrini ayrı tutarak sadece İngiliz edebiyatını tartıştığımızı hatırlatayım; zira 1695 sonrası İngiltere'de basın sansüründen söz edemeyiz. Milton'ın *Areopagitica*'sının etkisi ancak Muhteşem Devrim'den sonra hissedilmeye başlandı. Basın, bu noktadan itibaren –harp durumu haricinde– hür bir şekilde kendini ifade edebiliyordu ve en azından basın açısından edebiyatın ardına gizlenmek için herhangi bir sebep yoktu. Bu arada edebiyatta da, yazarın –söyledikleri sanat dokunulmazlığı kapsamında ifade edilmediği takdirde ortaya çıkabilecek sonuçlara katlanmak zorunda kalmadan– istediğini doğrudan söyleme özgürlüğü mevcuttu. (İngiltere'de yakın zamana kadar devam etmiş olan tiyatro sansürüyle Amerika'daki sinema sansürünü ayrı tutuyorum.) Bu

özgürlükler, düşünceleri sanat adı altında ifade edilmemesi durumunda ortaya çıkması da mümkün olmayacak bir biçimde herkesi koruma altına almaktaydı.

Okur esere estetik nesne olarak yaklaşarak metinle kendisi arasına aşılmaz bir mesafe koyuyor, en galiz ve tehlikeli düşünceler üzerine, bunların olumsuz sonuçlarına katlanmadan tefekkür etme imkânı buluyordu. (Ünlü bir makalesinde Edward Bullough bu mesafeye "estetik mesafe" demişti.) Bu mesafe, mantıksal düzlemde taahhüt altına alınmış olan masumiyet duygusu pahasına sanatçıya mutlak bir özgürlük bahşediyordu. İngilizlerin şiir ve –genel olarak– edebiyat geleneğinde 17 ile 18. yüzyıllar arasında gerçekleşen değişimlere, o dönemde henüz kabul edilmiş olan bu estetik bakış açısı üzerinden yaklaşmak gerekir. Örneğin metafizik şiirin ikinci anlamlarla dolu içe dönük yapısının, dini ya da politik otoritelerin sakıncalı bulduğu şeylere cevaben otoritelerin verdikleri ağır cezalarla bağlantılı bir okuması yapılabilir. Nitekim John Donne, İngiltere'de Katoliklerin korku ve endişe içinde yaşadığı dönemde inançlarından ödün vermeyen Katolik bir ailenin çocuğuydu. Annesi, inancı uğruna şehit edilen Thomas Moore'un soyundan gelmekteydi; babasıysa monarşi karşıtı hicivler yazıyordu. Okumanın aynı zamanda metni deşifre etmek olduğu Donne şiirlerinin dolambaçlı yapısı, sanatsal –bazen de kişisel– yaşam kalım mücadelesinin bir hayli gerçek olduğu bir ortama kusursuz bir şekilde uyum sağlamıştı.

(Bu noktada konunun biraz dışına çıkmak istiyorum. Sanırım modern eleştirinin T. S. Eliot ile başladığı konusunda hepimiz hemfikiriz. Eliot'ın başlıca ilgi alanı, yaşadıkları dönemlerde bile ima ettikleri şeylerin ne anlama geldiğini anlamak için *derin okumanın* şart olduğu Donne ve Crashaw gibi yazarlardı. Fakat Eliot döneminde edebi eleştiri, psikanalitik ve Marksist okuma gibi değişik derin okuma türleriyle yakınlaşmaya başlamıştı. Bu baskı altında *her* metin, sırlarla dolu ve her yönden okumaya açıktı; yapıbozum ise bu durumda kaçınılmaz hale geliyordu. Tahmin edileceği üzere, bu durum eleştirmene ciddi bir otorite bahşetmişti. Öyle ki, asıl mesajın ne olduğunu sadece kendi bildiğinden, hakikati okuma yetkisini elinde bulunduran eleştirmenlerin her biri âdeta birer rahip oluvermişti. Bu durumun iki dolaysız neticesi bulunur: Bunlardan ilki, bazı yazarların eleştirmenler için

ısmarlama metinler ürettikleri bir üslup geliştirmesidir. Bu durumda eleştirmen, politik düzende –Freud'un kastettiği anlamıyla– sansürün yerini alarak yazarı gitgide daha gizli, daha dolambaçlı hale getirerek,, her kelimesinden birkaç anlam çıkarılabilen eserler üretmeye zorlar. Edebiyat eleştirisindeki bu değişimin ikinci neticesiyse eleştiri yazımını tartışılmaz biçimde etkileyerek bu yazıların eleştirinin konu ettiği metnin kendisi kadar anlaşılmaz hale gelmesine önayak olmasıdır. Öyle ki eleştiri metinleri, eleştirmenlerr haricinde herkes için kapalı birer kutuydu. Bu durumda metin, yorumlandıktan sonra bile içeriğinin belirsizliğini korumakta ısrar edebilir; bu da devamında daha ileri eleştirel okumaları gerektirir. Nihayetinde durum öyle bir noktaya gelir ki, eleştirmenin edebi idealin temsilciliğini yazardan devralarak, edebiyatın ancak eleştiriye imkân verdiği ölçüde meşru olduğunu savunur –eleştirmen Geoffrey Hartman, zamanın asıl sanatçısının eleştirmen olduğunu iddia ederek bu konuyu daha da öteye taşır–.

İnsan hakları tarihinin en önemli anlaşma ve bildirgelerinin ortaya çıktığı, bu bildirgelerin politik zeminini oluşturan hak ve özgürlüklerin politik olarak kaçınılmaz olduğunun anlaşıldığı ve insanlara duygu ve düşünceleri sebebiyle cezai hükümler vermenin insan haysiyetini ihlal ettiği sonucunun kabul edilmeye başlandığı dönemde estetik yaklaşım, sanatçının sözlerinin politik olumsuz etkilerini sıfırlamıştı. Wordsworth'e gelindiğinde ise edebiyatta kinaye ve süslemelere karşı duyulan güvensizliğin yanı sıra, düşünceleri doğrudan ifadelerle dile getirme alışkanlığı giderek yaygınlaşmaktaydı. O dönemde konuşma dili henüz kendine sanatsal düzlemde sağlam bir yer edinememesine rağmen, felsefi estetik sayesinde ancak kışla ve soyunma odalarında duyulabilecek denizci ağzı bile masumane şekilde roman sayfalarında yer alabiliyordu.

18. yüzyılda buna teşebbüs etme imkânı bile bulunmuyordu. O dönemde estetik algı ile ahlaki algı birçok yönden birbiriyle benzerlikler taşımaktaydı. Beğeni ise estetik algının uzantısı olduğu kadar *sanatsal* bir kısıtlamaydı da. Kant'a göre; "Genel anlamda yargıya benzer olarak göz zevki deha terbiyesidir (disiplinidir); [dehayı] törpüler, ona kültürlülük ve incelik kazandırır; fakat aynı zamanda amaçlılığını korumak istiyorsa dehanın sınırlarını ve

şiddetini belirleme konusunda ona yol gösterir. Çoğu düşünceye açıklık ve düzen getirmesinin yanı sıra fikirleri hem daimi hem de evrensel olarak kabul edilmeye yatkın kılarak başkaları tarafından takip edilebilir hale getirir ve durmadan gelişebilecek olan bir kültürün kapılarını açar." Buna göre Kantçı göz zevki, konuşma dilinin sanatsal kullanımına engeldir. Fakat Ezopçuluğun dayattığı sahtelik ve dolambaçlılığın etkisini yitirmesiyle, yazarlar doğrudan dil ve cümle yapılarını gitgide daha rahat ve sık bir şekilde kullanmaya başlamıştı. Başlarda sanatsal özgürlük için esasen gerekli olarak görülmeyen sanatsal mesafe sayesinde sanatçı bu noktada artık "zilli kurttur" Yaptıkları sanat olarak tasdik edildiği sürece zilli kurt, toplum içerisinde oluşturulan kontrollü alanda yalnız başına zararsız biçimde koşturmakta serbesttir.

Sınır, esas itibarıyla sınanmayı gerektirir. Yakın dönemde Yahudi bir grup, Rainer Werner Fassbinder'in net olarak antisemitist olan bir oyununun Frankfurt'taki Kammerspiel Tiyatrosu'nda sahnelemesini engellemeye çalıştı. İnsanların Fassbinder'in oyunu yerine Yahudilere tepki göstermesiyse durumun ilginçliğini net bir şekilde gözler önüne seriyordu. Seyirciler arasında bulunan bir lise öğretmeni, *New York Times*'a verdiği bir demeçte, öğrencilerine durumu nasıl açıklayacağını bilemediğini, çünkü "[onlara] her zaman sanatın dokunulmaz ve engellenemez olduğunu" ifade etmişti. Merak ettiğim, lise öğretmeninin bu kanıya nasıl vardığıdır. Bu basit örnek üzerinde ciddi ciddi düşünmek gerekiyor.

Kant, güzel sanatlar kavramına ilişkin olarak ilginç bir gözlemde bulunur: Sanat gerçekte çirkin ya da nahoş olan nesneleri güzel bir şekilde temsil edebilir. Buna göre, içeriği tamamen alakasız sebepler yüzünden insanı hayal kırıklığına uğratmadığı sürece, sanat âdeta çirkinlikten muaftır. "Gözümüzde ne denli vahim olsalar da, Sofokles'in *fürileri*, salgın hastalıklar hatta savaşın getirdiği yıkım bile resim yoluyla temsil edilerek güzelmişçesine betimlenebilir." Sanırım Kant'ın demek istediği, çirkin nesnenin güzel bir temsilinin mümkün olduğu, nesnenin sahip olduğu estetik özelliklerinse temsile etki etmediğidir. Rembrandt'ın gayet çirkin ve nahoş şeyleri ne kadar güzel resmettiğini bir düşünün. İnce eleyip sık dokumakla meşhur Kant bu duruma bir istisna bulur:

Estetik hazzı –ve bunun sonucu olarak yapay güzelliği– ortadan kaldırmadan doğayla uyumlu şekilde temsil edilemeyen çirkinlik, insanda *iğrenme duygusu* uyandıran şeylere mahsustur. Zira sadece muhayyilede temellenen bu sıradışı hissiyata sebep olan nesneler, tahammül sınırlarımıza meydan okuyan bir biçimde çerçevesinden fırlıyormuşçasına temsil edilir. Bu noktada nesnenin sanatsal temsili ile tecrübe edilen tabiatı arasındaki ayrım kaybolduğundan, ona güzel demek mümkün değildir.

Kant, maalesef bahsettiği şeyler hakkında net bir örnek vermekten kaçınır. Bunun yerine, temsil edilen şeyin yorum gerektiren ve sembolik olduğu, dolayısıyla da eseri takdir etmek için algının yetersiz kaldığı durumlarda heykelin "kendinde çirkin" şeyleri sembolik ve alegorik –yani sanatsal– yollarla temsil etmeye yatkın olduğundan bahseder. Kant'a göre bu durumda heykelle izleyici arasındaki estetik mesafe âdeta etkisini yitiriyor ve sanatçı, estetik yaklaşımın çoktan anlamsız kılmış olduğu gizleme ve gizlenme mekanizmalarına başvurmak zorunda kalıyordu. Buna karşın Fassbinder'in sahnelediği oyun bu mekanizmalara başvurma ihtiyacı duymuyor, antisemitistliğini gizlemiyordu. Fassbinder'in oyununu Kant'ın iğrenme kavramıyla beraber ele almak gerekir.

Geçmişte, müstehcen bir metinden alıntı yapmak bile kanun kapsamında müstehcenlikle bir tutuluyor, bir ifadeden "bahsetmekle" o ifadeyi "kullanmak" arasında herhangi bir fark gözetilmiyordu. Keza, Meese Komisyonu'nun pornografi [karşıtı] raporunun dönemin en sıcak tartışmalarına konu olması, genel algıda, bazı kavram ve kelimelerden sadece söz etmekle o kavram ve kelimeleri doğrudan kullanma arasında bir ayrım bulunmadığına kanıt olarak gösterilebilir. (Meese Raporu'nda, Bloomingdale mağazasının kadın iç çamaşırı kataloğu bile pornografik olarak kabul edilmişti.) Ressamların, görsel benimseme adı altında özgünlüklerinden ödün vermeden başka resimleri eserlerinde "alıntılama" imkânına sahip oldukları günümüzde bile, eserlerde pornografik görseller kullanmanın eseri pornografik hale getirdiği algısı mevcuttur. Mesela feministler, kadınları cinsel yönden aşağılayıcı durumlarda resmeden David Salle'in eserlerine –bana göre haklı şekilde– karşı çıkıyorlar. Üstelik Salle'in eserlerinde pornografiyi benimseme şekli sıradan pornografi kullanımıyla

alakası olmayan ciddi ahlaki sorunları beraberinde getiriyordu. Zira sıradan pornografi sadece erkekleri –ya da kadınları– cinsel anlamda tahrik etme amacı taşırken, Salle'in durumunda pornografi feminist kadınları hedef alarak onları çileden çıkarmayı amaçlıyordu. Feministler, sıradan pornografi söz konusu olduğunda birtakım soyut tartışmaların ötesine geçemeyen bu hususu konu eden Salle resimleri karşısında haklı olarak rencide olmuşlardı. Kısacası Salle resimleriyle sıradan pornografi apayrı şeylerdir.

Frankfurt'taki tiyatronun önüne toplanan Yahudilerse antisemitizm taklidinin antisemitizmin kendisinden farkı olmadığını, eğer bu tarz bir söylev söz konusuysa taklitle gerçeğin birbirine karışacağını savunuyorlardı. Yani estetisizm anlayışının iki yüzyıldır sürmekte olan hükmü bile ırkçılık, cinsiyetçilik gibi söylevlerin sanatın koruyucu duvarlarının ardına nüfuz etmesinin önüne geçemiyordu. Lise öğretmeniyse bunun aksine, sanatın bağnazlığa bile karşı koyabilecek kadar güçlü olduğunu iddia ediyordu. Öte yandan Frankfurt'taki Yahudiler –ve onlardan çok daha önce Platon– sanatın mimetik formunda bile tehlikeli olabileceği konusunda ısrarcıydı. Platon'un bu sözleri, sanatın gerçeğe etki edemeyeceğini öne süren mimetik teorinin esas amacına ihanet eden bir itiraf niteliğinde okunabilir. Buna göre kişinin söylediklerinde ciddi olup olmaması ya da bir başkasını taklit etmesi bir yana, bazı ifadeler her daim nefret içerir. Kendini ideal toplumun mimarı kabul eden Platon, gençlerin bazı tehlikeli karakterleri canlandırmasını yasaklarken muhtemelen bu saikle hareket ediyordu. Platon, gençlerin karakterleri üzerindeki etkisi ne olursa olsun iğrenç sözler söylemenin, hatta iğrenç şeylerin taklidini yapmanın gençleri bilfiil iğrençleştirdiğine inanıyordu. Sanatı etkisizleştirmeye yönelik sistematik çabasını göz önünde bulundurursak Batı felsefesinin tamamının Platon'un bu inancı üzerine kurulu olduğunu söylemek pekâlâ mümkündür. *The Eloquence of Symbols* isimli eserinde Edgar Wind, bu konuyla ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade eder:

> Günümüzde –bilhassa hukuki vakalarda– ahlaki açıdan tartışmalı bir sanat eserini eserin sanatsal niteliklerini methederek haklı çıkarmak alışıldık hale gelmiştir. Eseri tanımlamak için kullanılan terimlerde bir değişikliğe gidildiğinde iki farklı ahlaki yaklaşım arasındaki çekişmenin son bulacağı sanılmaktadır! Sanatsal yaratım faaliyetinin başladığı yer-

de, eserin ahlaki açıdan tehlikeli unsurlarının kaybolduğunu mu zannediyorlar? Yoksa sanatın konuyu derinleştirmeden sadece idealize ettiğini mi düşünüyorlar? Kişi ancak sanatın sahip olduğu gücün sıfıra indirgendiği, sanatsal ve ahlaki güçlerin arasındaki bağlantının koparılmış olduğu bir dönemde bu yargılara varabilir. Böyle bir dönemde Platon'un sözlerini çok dikkatli bir şekilde okumak gerekir.

Fassbinder *Trash, The City and Death* ismini verdiği antisemitist oyunu için "yalnızca bir oyun" diyecek, "tartışılabilir" olarak nitelendirdiği yöntemleri kullanmasaydı "Alman tiyatrosundaki tüm oyunlar gibi ölü bir eser olacağı" konusunda ısrar edecekti. "Oyun bazı konulara ihtiyatla yaklaşmıyor. Açıkçası bunu doğru buluyorum. Kendi gerçekliğime etki eden ne olursa olsun, o konuya ilişkin verdiğim tepkide hür olmalıyım. Bu konuda hür değilsem, hiçbir konuda hür değilim demektir." Elbette bunun doğru bir yaklaşım olmadığı açıkça görülmektedir. Frankfurt'ta sahneye çıkıp oyuncularla izleyiciler arasına set çeken Yahudi protestocular, Fassbinder'in tüm eserlerine değil sadece bu oyununa karşı çıkıyordu; onlar da "kendi gerçekliklerine etki eden bir şeye tepki" veriyordu. Tüm bunların Almanya'da gerçekleşmesi doğal olarak durumu biraz daha karmaşık hale getiriyordu. Buna ek olarak yönetmen Gunther Rühle'nin Yahudilerin dokunulmazlıklarının artık kaldırılması gerektiğine dair talepleri durumu daha da zorlaştıracaktı. (Kendi sözleriyle ifade edecek olursak Rühle, Schonzeit'ın, "[Yahudilere ilişkin] av yasağının" kaldırılmasını talep etmişti.) Oyun, New York'un Aşağı Doğu Yakasında, Rivington Caddesi'nde bulunan bir dükkân-tiyatroda açılışını yapmıştı. Açılışa katılanlardan Tom Disch, yazdığı bir hayli olumsuz eleştiride yönetmenin performansı itici hale getirmek için elinden geleni yaptığını ifade etmişti. Öyle ki Disch, yazısında "Zengin Yahudi'yi" oynayan aktörün oyun esnasında plastik bir kovaya işediğini, kovanınsa oyun sonuna kadar sahnede kaldığını dile getirmişti. Öte yandan New York'ta kimse tüm bunları protesto girişiminde bulunmamıştı. Belki de New York'taki Yahudilerin tahammül sınırları, Frankfurt seyircisininkinden daha yüksekti. Sonuç olarak Fassbinder'in oyununun New York'ta pek de umursanmadığını söylemekle yetinelim.

Kant'ın analizi, sanatın neden tehlikeli olduğunu kısmen açıklayabilir. Zira yöntemleri tehlikeli şeyleri temsil etmeye müsait olduğundan, sanat gerçekten de tehlikelidir. Öyle ki nesnenin sanatsal temsili nesnenin kendi kadar tehlikeli olabilir. Antisemitizmin sanatsal temsili en azından antisemitizmin kendi kadar; bir ihtimalle de antisemitizmden daha tehlikelidir. Bunun sebebi, oyun yazarının özgürlüğünü tiyatro salonunda icra etmesidir. Tiyatroda yazarın nefretinin öznesi olan kesim, medeniyetin gerekliliklerini ve sanata atfedilen dokunulmazlığı kabul etmiş olduğundan iktidar konumunda olan, seyirci değil yazardır. Kadınların kendilerini sanat dünyasının medeni mensupları atfettiği bir durumda, David Salle gibi feminizme saldırmayı seçen ve pornografik görseller kullanan sanatçılar için de bu durum aynıdır. Zira sanat dünyasının medeniyet adına gerekli kıldığı sınırlamalar saldırıya karşılıktı ve tepki verme imkânını feministlerin ellerinden alıyordu. Bu durum Kant'ın iğrenme duygusu tanımında işaret ettiği çelişkinin öteki yüzüdür. Sanatın tehlikelerine karşı verilmiş olan ana cevapların ikisinin de temelini bu çelişki oluşturur. Dünyanın bir yanında, en masum metni bile gizli ve dolambaçlı üslubu dolayısıyla bir isyan bildirgesi olarak okumak mümkündür. Böyle bir sistemde ideal tercih, kamu güvenliği adına sanatı olduğu gibi ortadan kaldırmak olacaktır. Fakat üst sanatın kalıntıları bu türde bir "nihai çözüme" elvermediğinden, sistem sansürü benimseyerek ödün vermek zorunda kalır. Dünyanın diğer yanında ise yazı, sanat olarak tanımlandığı sürece sanatın tehlikeli olma imkânı koşulsuz olarak elinden alınmaktadır. Bunun asıl sebebiyse inşa edilen sanat kavramının, sanatın söylevsel gerçeğe etki edebilmesi halinde "doğal" kabul edilecek olan okumaya izin vermemesidir. İlk sistemde yazarın amacı, sansürün üstesinden gelmektir. Fakat bunu yaparken, metinden herhangi bir anlam çıkaramayan okuyucusunu kaybetme riskini de göze alır. Bana göre ağır sansür mekanizmalarının yürürlükte olduğu bir sistem için soyut sanat akımlarının fazlasıyla tehlikeli olmasının ardında bu sebepler yatar; çünkü sansür mercii durmadan –fakat nafile bir şekilde– eseri deşifre etmeye çalışmaktadır. Öte yandan okur, metni istediği şekilde yorumlamakta serbest olduğundan –günümüzün eleştiri geleneğinde olduğu gibi– metin, usta eleştirileri malzemesi konumuna da indirgenebilir. Zira okur, yazarın metni fazlasıy-

la incelikli ve kurnaz bir üslupla kaleme aldığı varsayımını ya da gözünden kaçan bir şeyler olması gerektiği ihtimalini gerekçe göstererek metne gönlünce yorum getirebilir. İkinci sistemde ise, yazarın amacı sanat kavramının zafiyetlerini her imkânda sınamaktır. İlkinde olduğu gibi bu durumda da yazar, okuyucusunu kaybetme riskiyle karşı karşıyadır. Fakat bunun sebebi, Frankfurt Yahudilerinde olduğu gibi, okuyucusunun isyana kalkışmadır. Tabii ki bu durumda yazarın elinde protestocuyu vahşilik ve görgüsüzlükle itham etme ve SANAT'a kafa tutmaya kalkışmakla suçlama lüksü bulunur. İki sistemde de sanatçıya yönelik farklı yaklaşımlar bulunduğu gibi, sanatçıların kendilerine yönelik yaklaşımı da sistemden siteme farklılık gösterir. İlk sistemde sanatçı ne kadar uysal olsa da öncelikli olarak asidir. Öteki sistemde ne kadar asi olursa olsun, sanatçı öncelikli olarak uysaldır. İlk sistemde siyasi tutukluluk sanatçı açısından ciddi bir risktir. Ötekinde ise asi sanatçının kültür ve sanata katkılarından dolayı protokol huzurunda "Yüksek Hizmet Madalyası"na layık görülmesi neredeyse bir o kadar yüksek bir ihtimaldir.

Bu iki sistemden herhangi birine mensup sanatçının bir öteki sisteme rahatlıkla uyum sağlayıp sağlayamayacağı sorusunun cevabı gizemini korur. Hele ki devletin "hayal gücü" ile o devlete mensup olan yazarın hayal gücü arasında daha evvel kurduğum denkliği göz önünde bulundurursak... Bir tarafta, özgürlüğün nelerin pahasına kazanıldığı anlaşılana kadar, özgürlük sanatçının aklını başından alabilir; diğer tarafta ise mutlak özgürlük durumunda metnin masumiyete mahkûm edildiği gerçeği açıklık kazanınca, tehlike duygusunun heyecan verici yanı kaybolur. Sanatsal psikoloji açısından iki tarafı birbirinden ayıran uçurumlar düşünülürse, iki sistemin temsilcilerinin de birbirleriyle ancak sloganlar üzerinden fikir alışverişi yürütebildiği gerçeği şaşırtıcı olmayacaktır. PEN derneğinde gerçekleşen o korkunç konferansta dünyaca ünlü yazarların ilkokul münazarası düzeyini geçmeyen nutukları hâlâ aklımda.

Sanatçıların kendi eserleri sonucu ortaya çıkabilecek riskleri göze alabilmeleri için sanırım sistemimizin estetik yaklaşımını gözden geçirmemiz gerekiyor. Tabii ki dokunulmazlıklardan ödün verip yeri geldiğinde sanatçıyı durdurmak gerektiğini de kabul etmeliyiz. Öteki sistemde ise yazarlar için her bir kelimenin risk

taşımaması için yazarı dolambaçlılığa iten ardındaki güçleri köreltmek gerekir. Fakat her iki sistemde de meydana gelebilecek en ufak değişikliğin bile etkisinin politik, psikolojik ve ahlaki düzlemlerde hissedileceğini unutmamak lazım. Sanatın hayatla ne ölçüde iç içe olduğu düşünüldüğünde, sanatta gerçekleşen bir değişimin hayatın geri kalan her yönünde değişimlere sebep olacağını kabul edelim. Toplumsal düzene biçtiğimiz değer göz önünde bulundurulduğunda, sanatı etkinleştirme hususunun zorlu bir süreç olduğu kesindir.

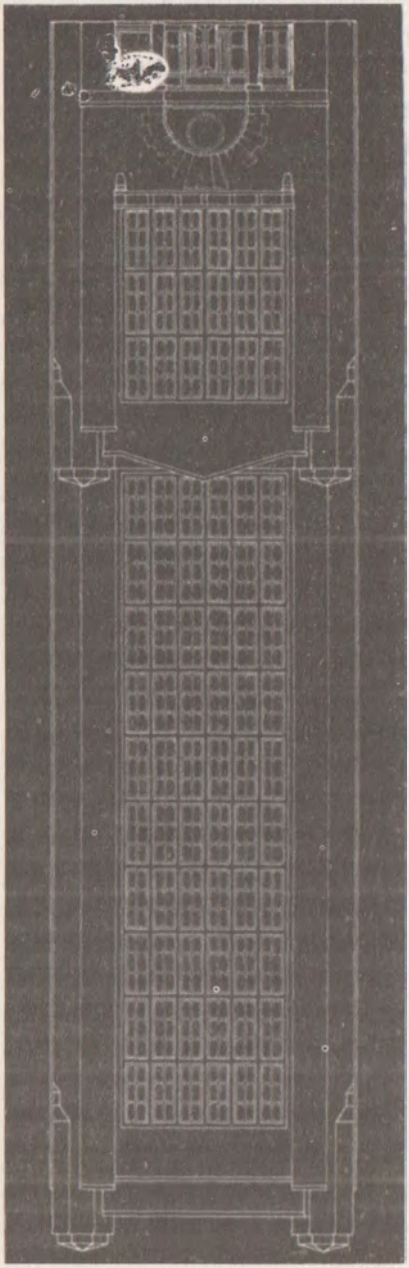
Sanatı etkisizleştirme sürecinin temelleri felsefeye dayandığı için, konuya kendi yaklaşımım doğal olarak sanatı etkinleştirmenin felsefi boyutlarına yönelik olacaktır. Görünüşe göre bu konuda üstlenilmesi gereken iki esas görev bulunuyor. Bunlardan ilki kısmen kökenbilimsel bir arayışa girişmek. Bunun için bu yaklaşımın tarihsel izlerini Platon'a kadar takip etmemiz ve Platon'un sanatta hangi unsurları ne şekilde tehlikeli bulduğunu araştırmamız gerekir. Bu da bizleri kaçınılmaz olarak Platon'un analizinin haklı olup olmadığı sorusunu sormaya ve –sanat gerçekten tehlikeli ise– sanatın aslında ne açıdan tehlikeli olduğunu açıklamaya iter. Tarihteki her ikonoklast akımın ardında bu hareketlerin zeminini hazırlayan temsil teorileri bulunur. Bu temsil teorileri kendi içlerinde bir hayli etkileyici olsalar da her biri istisnasız olarak hatalıdır. Sanatın geçirdiği ahlaki değişimlerin tarihsel izlerini takip ederken bu teorilerin evrimine şahit olmak etkileyici bir süreç olsa da, teoriler kusurlu olduğu için sanatın neden tehlikeli olduğuna dair bir açıklama getirilmesini beklemek nafiledir. *The Transformation of the Commonplace*'de de tartıştığım üzere, sanatın ardındaki etkin güç sanatsal söylemdir. İnanç ve düşüncelerin temeli olan akıl her anlamda gerçek olduğundan, esas işlevi inanç ve düşünceleri değişime uğratmak olan sanatsal söylem de gerçek olmak zorundadır. Platoncu sanat teorisinin esas sorunu, bu gücün farkında olmasına karşın icat ettiği sanat felsefesi teorileriyle sanata fizikötesi bir fanilik atfetmeye çalışmasıdır. Bu inkâr, âdeta Platoncu felsefe tarafından sanata karşı geliştirilmiş psikanalitik bir reflekstir.

Sanatsal söylemin gücünü tesis ettiğimizde, önümüze aşılması gereken bir ahlaki güçlük daha çıkar. Bunu aşmak için, sanat eser-

lerine "sanat oldukları için" istediklerini ifade etme imkânı verirken, onları etkiden yoksun kılan sahte özgürlüğü de ortadan kaldırmak gerekir. İçi bir hayli boş olan bu özgürlük, tartıştığımız üzere konu ırkçılık ve pornografiye geldiğinde zaten işlevini yerine getirememektedir. Guggenheim Müzesi müdürü Thomas Messer, Hans Haacke'nin bir eserini sergilemeyi reddettiğinde gerekçe olarak "sanat olmadığını" söylemişti. Messer bununla kalmamış, eserin evrenselliğinin de tartışmalı olduğunu söyleyerek sözlerine açıklık getirmişti. Evrensel olması gerektiği iddiası, sanatı özünde çelişkiye ve fikir ayrılığına dayalı olan politikanın dışında bir konuma da yerleştirmekteydi. Müdürün sözleri, eserinin sanatsal konumu tartışılmaz olan Haacke için çifte hakaret niteliğindeydi. Bunun üzerine sanat dünyası bir araya gelerek Haacke'nin tarafını tutmuş, sanatın sansürlenmemesi gerektiği konusunda ısrar etmiştir. Fakat sanat dünyasının bu konuya ilişkin tavrı, Messer'in tutumunun aynadaki aksinden ibarettir. Zira Haacke'nin eseri *sanat olduğu için* tehlikeliydi. Eserin saldırganlığı kasıtlıydı ve sanat kalkanının arkasına gizlenerek politik düzleme nüfuz edebilmeyi amaçlıyordu. Durum aslında düşmanın bağrına bastığı ahlaki değerlerin kişi tarafından savunma silahı olarak kullanıldığı gerilla savaşı taktiklerine benzer. Gerilla, sahip olduğu ağır silahlarını gizlemek yerine, bunları düşmanın hastane olarak kullanıldığını bildiği bir binaya yerleştir. Bu durumda gerillayı koruyan, beton duvarlar değil; düşmanın hastaneyi bombalamaktan kaçınacağına dair beslediği inançtır. Olur da düşman hastaneyi bombalamayı tercih ederse, gerillanın dünya kamuoyuna düşmanın nasıl bir vahşi olduğunu ilan etme kozu doğar. Haacke başkalarını gücendireceğini bildiği şeylerin de sanat olduğu gerçeğini kendi yararına kullanmış, sanatın varsayılan kutsallığını kendine siper etmiş ve karşı saldırı ihtimalini ortadan kaldırmıştır.

Haacke aslında sanatının içeriği sayesinde amacına ulaşmış ve eseri engellemek isteyenlerin çabalarını boşa çıkarmıştı. (Haacke'nin eseri, Manhattan'ın yoksul bir mahallesindeki emlak alışverişini belgeleyen çok detaylı ve yarı sosyolojik bir çalışmaydı.) Saldırılara göğüs gererken sanat şehidi konumuna yükseltilmiş, hatta bir devrimci sayılmıştı. Kısacası Haacke, eseri olaysız bir şekilde sergilenseydi hayal bile edemeyeceği bir şöhreti bu olayla yakalamıştı. Bu durum sanata içerik üzerinden karşı çıkmanın tehlikesini

gözler önüne serer: Bu durumda Robert Mapplethorpe örneğinde olduğu gibi sanatçının birden şan şöhret kazanması ve eserlerinin fiyatlarının tavan yapması hafife alınacak bir risk değildir. O halde, tehlikeli sanatla mücadele etmenin en ihtiyatlı yolu sanata masum bir şeymiş gibi davranmak, sanatı eserin doğurabileceği tehlikelere karşı bir kalkan olarak kullanmaktır. Bunun sanatı etkisizleştirme amacı güden bir girişim olduğu ortaya çıktığındaysa belki de tehlikeli sanatçı karşı saflara katılacak ve fizikötesi düzleme yükseltilip fanileştirilmiş olan sanatı sekülerize etme çabasına katkıda bulunacaktır. Bu savaşta iki tarafın da hem kaybedeceği hem de kazanacağı şeyler var. Sanatçı doğrudan politik etkinlik imkânını kazanmasına rağmen, eylemlerine haklı şekilde eylemle karşılık verileceği ihtimalini kabul etmek, toplumun geri kalanıysa tehlikeli sanatla mücadele etmek için sahip olduğu en etkili silahını –sanatın doğası gereği ancak masum olabileceği teorisini– yitirmek zorunda. Bu teori sanatın taşıdığı tehlikelerin farkına varmamızı sağlayan tek yoldur.



Philip Johnson, *Museum of Television and Radio*

Müzeler Müzesi

Giotto'nun Padua'daki Scrovegni Şapeli'nde bulunan *Son Hüküm* (*Last Judgement*) freskinin sol alt kısmındaki sahnede, Arena Şapeli olarak da adlandırılan kilisenin hayır sahibi Enrico Scrovegni, –muhtemelen kendi buyruğu doğrultusunda– resmin alt kısmını ortalayan tahta haçın altında elindeki şapeli insan suretine bürünmüş üç esrarengiz varlığa devrederken resmedilir. Duvar resminin tam ortasında yer alan İsa, sevdiği kullarından gelen bu bağışı onayladığını göstermek istercesine, sağ eli açık olarak resmedilir. Şapel pembe tuğlalı, şirin bir binadır. Resimden bir süreliğine gözlerimizi ayırıp şapelin dışına çıktığımızda, şapelin duvar resmindeki tasviri ile gerçeği arasında pek bir fark olmadığını görebiliriz. Fakat Giotto'nun muazzam duvar resminde, gerçeği ile karşılaştırabileceğimiz yegâne unsur bu pembe şirin kilisedir.

Kilisenin dayanıklı duvarları ayakta kaldığı sürece değişmeyecek olan bu kesin benzerliğin, resmedilen diğer sahnelerin inanırlığına gölge düşürüp düşürmediğini zaman zaman merak ederim. Zira resmin geri kalanında tasvir edilen İsa'nın ve Meryem Ana'nın hayatından kesitler ve Son Hüküm gibi sahneler Hıristiyan inancı açısından büyük önem arz etmektedir.

Fakat hayır sahipliği konusunu dile getirmemin ardındaki sebep, algıya tabi şeylerle inanca tabi şeylerin arasındaki ilişki üzerine kurulu bu karmaşık çıkarımı tartışmak değil. Daha ziyade, geçenlerde beni şaşkınlığa uğratan bir şeyden bahsetmek istiyorum. Yakın geçmişte Mimar Philip Johnson, müzenin aslında bir katedral olduğu yönündeki görüşü kendi sanatsal kimliği olarak benimsedi. Bana kalsa bu görüş ancak sıradan bir mecaz ya da paralellik olarak kabul edilebilir. Bu konu üzerine düşünürken ister istemez aklıma Johnson'ın rahip cüppesi yerine takım elbise içinde, üç esrarengiz varlığın önünde diz çöküp onlara elindeki *müzeyi* sunarken resmedildiği postmodern bir resim geliyor. Hayalimdeki postmodern resimde Johnson'ın müze binası, Giotto'nun freskinde ise Scrovegni'nin şapeli, ilahi varlıklar karşısında diz çökmüş hayır sahipleri tarafından Tanrı'ya sunulur. İki figürün diz çökmüş duruşları aşağı yukarı aynı mesajı verdiğinden, Tanrı'ya adanan modern sanat müzesi ve pembe şirin şapel arasındaki geçiş doğal ve pürüzsüdür. Aynı şekilde New York'taki Paley Radyo ve Televizyonculuk Müzesi'nin açılışını kutlamak için resmedilmiş bir freski de gözümüzün önünde canlandıralım. Johnson'ın da ara ara söz ettiği, Batı Elli İkinci Cadde'de bulunan ve gökdelenler arasına sıkışmış portatif bir katedral izlenimi veren bu binayı görenlerimiz, daha önce dini bir görevi olup olmadığını muhakkak merak etmişlerdir. Gözümüzün önünde canlandırdığımız fresk belki de güncel postmodern yaklaşımın gözüne girmek için Giotto'nun üslubuna benzer bir şekilde resmedilmiştir. Resmin sol alt köşesindeki sahnede ise müzenin kurucusu William S. Paley, yarı müze yarı katedral bu binayı üç yüce varlığa –sırasıyla politika dünyasından Saygıdeğer David Dinkins'e, Hollywood'u temsilen aktris Kitty Carlisle Hart hanımefendiye ve sanat dünyasını temsilen Leo Castelli'ye– sunarken resmedilmiş olabilir.

Öte yandan yakın dönem içerisinde katedrallerimizin yavaş yavaş müzeye dönüştüğü gerçeği tartışılmazdır. Münih'teki

Liebfrauenkirche'yi gezerken karşıma sık sık çıkan ve "*Diese Kirche ist kein Museum*"* yazan uyarı levhalarını buna kanıt olarak gösterebilirim. Elbette müze ve kilise arasındaki ayrım ziyaretçiler tarafından fiilen ihlal edilmeseydi bu uyarılar tamamen anlamsız olurdu. Belki de bu yüzden, Paris'i ziyaret ederken Notre Dame'ın meşhur boyalı camları ya da *Son Hüküm*ün tasvir edildiği ünlü pencere kemeri önünde fotoğraf çektirmek ve canlı performans izler gibi pazar ayini izlemek, bir mum yakıp dua etme zahmetine bile katlanmayan turistlerin standart atraksiyonu haline gelmiştir. Öte yandan Pompidou Merkezi'ni ziyaret edenlerin, mimari eleştirmeni Martin Filler'ın betimlediği üzere, "Sanat galerisine adımlarını bile atmadan, cam asansöre binip seyir terasına çıkmaları ve yandaki büfeden aldıkları atıştırmalıkların keyfini çıkarırken ayaklarının altında uzanan Paris manzarasının seyretmeleri" alışıldık bir görüntüdür. Pompidou'da sergilenen çoğu eser, sahip oldukları görsel etki söz konusu olduğunda muhteşem Paris manzarasıyla kıyaslanamayacağından, estetik heyecan arayışındaki ziyaretçiler kısmen haklı olabilir. Fakat Johnson'ın benimsediği yeni sanatsal kimlik üzerinden, katedrallerin müze, müzenin de katedral rolünü üstlendiği yönündeki iddiayı tekrarlamak istediğini sanmıyorum. Yine de müzeleri modern yaşamla buluşturma çabası esnasında buna benzer bir dönüşümün meydana geldiğini belirteyim. Zamanında Allan Wallach ile beraber Marksist-sembolist bir bakış açısıyla müze mimarisinin nasıl okunması gerektiği konusunda yazılar kaleme almış olan Carol Duncan, yakın zamanda Boston Güzel Sanatlar Müzesi hakkında görüşlerini bildiren bir yazı yazmıştır. Yazıya geçmeden evvel, günümüzde istisnai durumlar haricinde müzenin kapılarının ziyaretçilere kapalı olduğunu ve bu istisnai durumlarda giriş için ana kapının değil, binaya 1983'te I. M. Pei tarafından eklenen zarif doğu kanadı kapısının kullanıldığını belirtmekte fayda vardır. Carol Duncan bu konu üzerine şunları dile getirir: "Doğu kanadı kapısı, müzenin asıl girişi haline geldiğinden [...] müzenin eski girişinin yerinde artık üç restoran, bir hediyelik eşya ve kitap mağazası, bir modern sanat galerisi ve özel sergilere ayrılan boş bir alan bulunuyor." Filler'ın da parmak bastığı şeylerden söz ederken Duncan'ın üslubundaki sitem biraz daha belirginleşiyor: "Günümüzde medeni-

* (Alm.) "Bu kilise bir müze değildir." (ç.n.)

yetin miraslarına göz ucuyla bile bakmaksızın müzeyi ziyaret edip gösteri izlemek, yemek yemek ya da alışveriş yapmak mümkün." Müzelerdeki özel gösteri ve sergilere katılmak, belli bir açıdan bakacak olursak sanırım yılın modasını takip etmek ya da *People* dergisini okumakla eşdeğer bir faaliyet olarak kabul edilebilir. Yemek yemenin, alışveriş yapmanın ve turistik gezinin –müze gezisi ve katedral/anıt gezisini de bu gruba dahil edebiliriz– aynı düzlemde olduğu ve aynı anlama geldiği dünyamızda, müze ve katedraller en azından saydığım diğer faaliyetler kadar "Disney'leştirilmiştir" Eğlence dünyasını gözümün önüne getirdiğimde, Baudrillard'ın taklidin taklitlerinden (*simulakr*) müteşekkil bir hiper-gerçeklik içinde yaşadığımızı öne sürdüğü dünya görüşüne korku verici ölçüde yaklaştığımızı düşünmekten kendimi alamıyorum. Öte yandan Johnson'ın müzesinin de bir katedral simulakrı olduğunu tartışma içerisinde aklımızın bir köşesinde bulundurmak yararlı olabilir.

1960'ların başlarına kadar müzelerin dış tasarımları, ya klasik dönem tapınaklarını ya da –kendileri de klasik önemin köşk ve villa mimarisinden esinlenmiş olan– Rönesans köşklerini andırmaktaydı. 60'lara kadar müze mimarisine şekil veren bu kuvvetli akımla Radyo ve Televizyon Müzesi arasında birtakım bağlantılar kurmak isteyen Johnson sayesinde bu müze, Pompidou sonrası müze tasarımları içerisinde kendine has bir konuma sahip hale gelmiştir. (Johnson, bir diğer tasarımı olan Los Angeles'taki Getty Müzesi'nde de benzer bir tasarım anlayışı benimsemesine rağmen, bunun ardındaki sebepler biraz daha farklı ve daha postmoderndir.) Radyo ve Televizyon Müzesi'nin inşaatı için ayrılan arsanın bir hayli kısıtlayıcı oluğunu ve bu kısıtlamaların Johnson'ı en azından taban yükseklik oranı bakımından katedrale benzer bina tasarlamaya mecbur ettiğini göz önünde bulunduracak olursak, Johnson'ın bu tasarımı neden tercih ettiği sorusuna da kısmi bir cevap bulabiliriz. Öte yandan Johnson elindeki imkânları dar ve yüksek bir katedral yerine, pekâlâ minyatür bir gökdelen yapmak için de kullanabilirdi. Açıkçası Radyo ve Televizyon Müzesi'ni gökdelen formunda tasarlamak, Johnson'a gökdelenin tepesine, bir zamanlar Empire State binasının tepesini süsleyen devasa alıcı-verici anten gibi eklemeler yapma fırsatı da sunuyordu. Ya da birkaç blok ve –tasarımı dolayısıyla– birkaç yüzyıl uzaklıktaki AT&T binasın-

da kullanılan klasik dönemden esinlenilmiş kemer ve alınlıklar da Radyo ve Televizyon Müzesi'nin tasarımında kullanılabilirdi. Bana göre Johnson'ın katedral şeklindeki tasarımını, sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilmesine neden olan ve görmemişi-köylüyü müzeyle buluşturmakla suçlanan "High & Low" sergisinin standartlarından bile daha aşağı görülen radyo ve televizyon sektörüne daha kutsal bir hava katmak için tercih etmiş olması muhtemeldir. Müze üzerine o dönemde yazılan alaycı eleştirileri gözümüzün önüne getirmek pek güç değil. Kurtarıcı İsa katedrali varsa, *Beaver* katedrali neden olmasın? Yoksa *Beverly Köylüleri* için Notre Dame mı desek? Kilise mahzeninde orijinal *Aşk* Gemisi'nden kalma bir parça saklandığı doğru mu?* Görsel sanatın video dalının kendini ticari video geleneğinden ayırmak için fazladan gayret göstermesinin ardındaki sebep, maruz kaldığı bu alaycı yaklaşım olabilir. O yüzden de bu durumu sanatsal video açısından kültürel bir güvensizlik ya da mahcubiyet göstergesi olarak kabul ediyorum. Diğer taraftan Warhol ve Lichtenstein gibi sanatçılar ise, eserlerinde popüler çizgi romanları kullanarak üst sanatın kalelerini yerle bir ederken bu tür bir güvensizlik duygusu hissetmemişti. Bu açıdan sanatsal video geleneği halen toplumun içten içe onayını ve resim gibi yerleşmiş disiplinlerin sahip olduğu itibarı arzular. Bu güven eksikliği, kendini Radyo ve Televizyon Müzesi'nin tasarımında da belli eder. Johnson ticari bir gerçeğe ait eserlere maneviyat katmayı amaçlamıştır. Ne de olsa Radyo ve Televizyon Müzesi'nin galerilerinde sergilenenler, Amerikan orta sınıfının oturma odalarının müdavimi pembe dizi ve *sit-com*lardır. Sanat eseri için kullanılan eşya statüsüne bile sahip olmadıklarından duydukları güvensizlik duygusu şaşırtıcı değildir.

Görünüşe göre Johnson, hem müze hem de katedralin içerisinde bir manevi bölge bulundurduğu gerçeğini fazlasıyla ciddiye almaktadır. Bence bu gerçek ancak işlevsel bir benzerlik olabilir. Dahası, bu benzerlik sadece belli bir dönem boyunca geçerli olabilmiş, bu geçerliliğini günümüzde önemli ölçüde yitirmiştir. İçerisinde bir manevi bölge bulundurma işlevi, günümüz müzelerinin tasarımlarında geçmişte olduğu kadar belirgin değildir.

* Yazarın nükteyle atıfta bulunduğu bu diziler, 70 ve 80'lerin Amerika'sına damga vuran –sırasıyla– *Leave It to Beaver*, *The Beverly Hillbillies* ve tabii ki *Love Boat*'tur. (ç.n.)

Johnson'ın Radyo ve Televizyon Müzesi binasını tasarlarken, müzenin içeriği ile tasarımının kuvvetli ve yakın bir manevi ilişki içerisinde bulunduğu bir dönemle bağlantı kurma arzusunun ardındaki sebeplerden birini biraz önce de belirttim. Martin Fuller ve Carol Duncan'ın da tanıklık ettiği üzere günümüzde bu manevi ilişki etkisini kaybetmiştir ve ancak resmi boyutta sürdürülmektedir. Aynı şekilde, son yirmi beş yılın bir hayli seküler müze mimarisi de bu durumu doğrular. Yine de müzelere atfedilen kutsiyet ve manevi unsurlar, çağdaş müze mimarisinde olmasa da toplumun genel algısında yerlerini korur. Öyle ki Radyo ve Televizyon Müzesi durumunda olduğu gibi, gerekli görüldüğü durumlarda bu duygulara başvurulabilir. 1965 dolaylarında başlayan postmodern anlayış öncesinde kültürel olgunluğa ulaşmış insanların sanatsal algılarını şekillendiren esas şeyler müzeler olduğundan, genel algı düzeyinde müzelere atfedilen önem şaşırtıcı değildir.

O halde zamanda biraz geri gidip, güzel sanatlar müzesinin manevi değerini koruduğu 20. yüzyıl başlarına bir göz atalım. Anlatımızın kahramanı olarak da, tarihsel çizgide Enrico Scrovegni ile William S. Paley arasında bir yere denk gelecek olan, yaratıcısı Henry James tarafından "net bir Amerikan vatandaşı" olarak tasvir edilen milyoner Adam Verver'i seçelim. Verver, yaşamının bir döneminde sanatsever olduğunu keşfeder ve uğraş olarak kendine sanat hamiliğini seçer. Verver diz çökmüş halde Henry James'in "Amerikan Şehrinin" seçkin vatandaşlarına "Müzeler Müzesi'ni" teslim ederken betimlenmektedir. Bu sahnede Verver, başında gece takkesi, sırtında geceliği ile dönemin zenginlerinin istirahat giysileri içinde tasvir edilir. "Müzeler Müzesi'nin" mimari özelliklerini aşağıdaki bilinçakışından az çok çıkarabiliriz:

> Dolambaçlı yollardan geçmiş fakat sonunda oraya ulaşmıştı. Bugünden sonra, orada geçireceği günler, önünde dosdoğru uzanan bir geleceğe işaret ediyordu; bu doğruluk kendisinden önce kimseye nasip olmamıştı, biliyordu. Tasarımı için medeniyetin onayına falan ihtiyacı yoktu; zira tasarımın kendisi fiilen medeniyetin en yoğun, en sağlam ve en kusursuz haliydi. Kendi elleriyle yükselttiği bu kaya mabedin minnettar olanlara ve sanat açlığı çeken milyonlara ardına kadar açık olan kapı ve pencerelerinden bilginin en yücesi fışkırıyor, bereketiyle üzerinde yaşadığı toprakları kutsuyordu. Bu mabedi, yaşadığı şehrin ve vatanının insanına armağan etmişti. Onların esas önceliğinin, çirkinliğin esaretinden

kurtulmak olduğunu biliyordu, kendi de pekâlâ bu hükmü verebilecek bir konumdaydı. Ruhu neredeyse bir bütün halinde, sadece en değerli, en mukaddes eserleri bünyesine kabul edip muhafaza eden bu müzeler müzesine, sağlamlığa gelince Yunan tapınağından eksik kalır yanı olmayan bu sanat sarayına aitti. Kayıp zamanı telafi ediyor, mabedin sütunlu sundurmalarının altında tedirginlik içerisinde nihai ritüeli bekliyordu.

Bu pasajı okurken "çirkinliğin esareti" gibi tabirleri gördüğümde aklıma ister istemez günahların ya da nefsin esareti gibi kavramlar geliyor. Verver'in "Çağımızı güzellikle taçlandırma fırsatı henüz kaybolmadı" sözleriyle ifade ettiği gelecek tasavvuru ise sanki İsa'nın ikinci gelişine ya da muğlak bir kurtuluş taahhüdüne işaret ediyor. "Bilginin en yücesi" gibi ifadeler, sanatın bağışlayıcı ve esirgeyici olduğunu bildiren ve insanlığı günahlarından arındıracağını, özgür kılacağını müjdeleyen Tanrı kelamı ifadeler gibi gelmiyor mu size de? Müzeler Müzesi'ni ve Arena Şapeli'ni aynı düzlemde görmek ve birbirine benzer olarak kabul etmek istiyorsak sanırım bu kavramsal ve terimsel paralellikler bizim için fazlasıyla yeterli olacaktır. Aynı şekilde hem Scrovegni'nin hem de Verver'in bağışları, manevi düzlemde birbirine eşdeğer olarak sayılabilir. Verver, hayatının gidişatını daha yüce güçlerin belirlediğine inanmaktadır. Buna göre Verver'in hayatının bir karanlık bölümü ve ilham sayesinde her şeyin açıklık kazandığı bir de aydınlık bölümü bulunur. Dahası, Verver ilki olmasaydı ikincisinin de gerçekleşemeyeceğini düşünmektedir; ışığa ulaşmak için zifiri karanlıktan, estetik kurtuluşa ulaşmak içinse zenginlik ve para kazanma sürecinden geçmesi gerekir. Öte taraftan, Enrico Scrovegni'nin de telafi etmesi gereken ciddi günahları bulunmaktaydı. Babası Reginaldo, bizzat Dante tarafından tefecilik suçundan *Inferno*'da cehennemin yedinci çemberine mahkûm edilmişti. Hıristiyanlık inancının gerektirdiği üzere Enrico, babasının servetiyle beraber günahlarının da mirasçısıydı. Bu bakımdan, yaptırdığı kilise Enrico'nun diniyle uzlaşma teşebbüsü ve ruhunun kurtuluşu için bir fidyeydi. Giotto'nun freskinin de şahitlik edeceği üzere, Enrico'nun stratejisi işe yaramış, tefecinin oğlu resimde İsa'nın sağ tarafında, kutsanmışların safları arasında resmedilmişti.

İsterseniz Adam Verver üzerinde biraz daha duralım. "Ruhunun [...] bir bütün halinde ait olduğu" Müzeler Müzesi, Verver için

kişisel bir cennettir. Verver, Müzeler Müzesi'nin doğal olarak bir parçası olmasına rağmen, Yeats'in "Yunan kuyumcunun eseri/ dövme altın, altın minesi"* mısralarıyla atıfta bulunduğu türde bir sanat eseri konumunda da değildir; değerli, hatta kutsal sanat eserleri arasında sadece bir izleyici konumundadır. Verver, bu konumunu –ister kızı ister damadı isterse de torunu olsun– kendine yaklaşan herkesi kafasında sanat eserine dönüştürerek Müzeler Müzesi'ne hapsetmek için kullanır. Verver'in kızı bir defasında nişanlısına Müzeler Müzesi'nin "[babasının] şaheseri ve tüm icraatlarının ardındaki esas amaç" olduğunu söyler. Bunun üzerine nişanlısı Prens Amerigo, "Merak ediyorum, sana sahip olacağımı da amaçlamış mıydı acaba?" sorusunu sorar. Verver'in sözünü sakınmayan kızının cevabı ise olumlu yöndedir: "Her şey gibi sen de [babamın] koleksiyonunun bir parçasısın [...] endersin, güzelsin, kıymetlisin [...] *morceau de musté*** dedikleri şeysin." İlerleyen bölümlerde kızı ve Prens Amerigo'dan olma torunuyla oynayan Verver, çocuğu havaya atıp tutarken, eğer elinde "nadir bir *pâte tendre*"*** olsaydı buna cesaret edemeyeceğinin farkına varacaktı. İkinci eşini ilk görüşünde ise "ailenin ihtişamına katkıda bulunup bulunmayacağını" merak edecekti. Verver'in aile ve yakın çevresini seçerken göz önünde bulundurduğu ölçütler, aslında bir sanatseverin koleksiyonuna katmak istediği nadir eserlerde aradığı özelliklerdir. Bir başka bölümde Henry James, Verver'in güzeller güzeli karısını ve soylu damadını "insan takımında**** bulunması gereken yüksek standartlara sahip şeyler" olarak tanımladığı fevkalade bir sahne betimler. (James'in bu standartlardan kastının, yeni eşyanın odanın tarzına uygun sayılması için gerekli standartlar olduğunu belirtelim.) Sahnenin devamında Verver, karısı ve damadı üzerine düşünmeye devam eder: "Etraflarında bulunan, her biri kendi içerisinde ihtişam sahibi tüm eşyalar, resimler, divanlar, koltuklar, masa ve dolaplar, 'önemli' parçalar onlar sayesinde ön plana çıkıyor, övgüye ve takdire değer

* William Butler Yeats'in "Bizans'a Açılmak" ("Sailing to Byzantium") isimli ünlü şiirinden çevrilmiştir. (ç.n.)

** (Fr.) Şaheser. (ç.n.)

*** (Fr.) Yumuşak seramik yemek takımı. (ç.n.)

**** Henry James yemek takımı, oturma takımı vs. gibi mobilya ve ev eşyasını kastetmektedir. Zaten metnin orijinalinde de, *furniture* (mobilya) tabiri kullanılmıştır. (ç.n.)

hale geliyordu." Bu sahne, kitabın sonlarına doğru yer alır. O esnada baba ve kız, ayrı yerlerde hayatlarını sürdürmek üzere ayrılmaktadır ve yolculuk giderlerini karşılayabilmek için koleksiyondaki incileri birbirleri arasında paylaştırıp satmak zorunda kalırlar. Koleksiyona verdikleri manevi değeri düşünürsek, inciler hem baba hem de kız için muazzam bir kayıptır; diğer taraftan baba kendine yeni bir eş, kızı da yeni bir koca edinmiştir. Fakat Verner'in esas kaybı, -kızı ve damadı olmak üzere- en fazla değer verdiği iki şaheserden ayrı kalacak olmasıdır. Verver onları sanat eserlerine dönüştürmüş, hayattan koparmış, koleksiyoncuların gözdesi haline getirmiş ve ikilinin -kızıyla damadı- arasındaki maceralı aşka mani olmuştur. James, muhtemelen döneminin sanatsal anlayışını tasvip ettiğinden, bizim açımızdan çok önemli olan o soruyu sormaktan kaçınır. Eğer hayattan koparılıp vitrinlere yerleştirilmek ve müze eseri gibi muamele görmek insan açısından trajik bir durumsa, aynı muameleye maruz kalan sanat eseri için de aynı trajedi geçerli değil midir? Sanat eserinin sıradışılığını tasdik eden sanat galerileri içerisinde, onları "müzelerde sergilenmeye değer" olarak kabul edilmeyen diğer sanat eserlerinden kesin olarak ayıran müzelerimiz size de Müzeler Müzesi'ni düşündürmüyor mu?

Adam Verver, şahsi sanat anlayışını bilgi kavramına başvurarak şekillendirir. Bana göre bunun sebebi, Verver'in güzellik tasavvurunun hakikate dayalı olmasıdır. Yani Keatsçi özdeşlik üzerinden hakikat ile bilgi arasındaki doğrudan ilişkiyi muhafaza eder. (Keats'in "Güzellik hakikattir, hakikatse güzellik/ İşte hepsi bundan ibaret/ Bu dünyada bilir insan, yoktur başka zaruret"* mısralarını hatırlayalım.) Verner'in bununla kalmayıp, Platonik üslubu benimsediğini ve Şölen'de güzellik, hakikat ve iyinin nihai özdeşliği olarak karşımıza çıkan teklik anlayışını tasdik ettiğini söylemek mümkündür. Müzeler Müzesi'nin sanata zenginlik, nedret ve zevklilik bahşederken gücünü elinden alan boğucu ambiyansı, bünyesinde barındırdığı eserlere neredeyse kutsal bir statü kazan-

* John Keats'in, *Yunan Amforasına Methiye* (*Ode to a Grecian Urn*) isimli şiirinden çevrilmiştir. (ç.n.)

dırma amacını taşıyordu. Bu durumu, sanatı sadece estetik haz kaynağı olarak kabul eden bir anlayış üzerinden gerekçelendirebilmek bana göre imkânsızdır. Edward dönemi felsefecilerinden George Santayana, 1896'da –James'in *Altın Kâse*'sinden sadece sekiz yıl önce– bu anlayışı savunan *The Sense of Beauty* isimli bir eser kaleme almıştı. Buna rağmen, güzelliği hazzın ve keyfin somut halinden ibaret olarak gören Santayana ile Verver'in sanat yaklaşımı arasında hiçbir ortak nokta bulunmamaktadır. Müzeler Müzesi hiçbir surette bir eğlence mekânı ya da keyif yeri değildi. (Sanatı estetik haz kaynağı olarak kabul eden yaklaşım çerçevesinde, sanat eserini kafeler ve mağazalar gibi diğer eğlence ve haz mekânları ile aynı mimari düzlemde buluşturma fırsatı bulunuyordu. O halde, bu durumdan şikâyetçi olan Filler ve Duncan gibi müze mimarisi eleştirmenlerinin tutumu, Santayana'nınkinden ziyade Verver'inkine daha yakındır.) Verver'in güzellik olgusuna atfettiği yücelik, müze ve katedral arasında tespit ettiğimiz simetriyi gerekçelendiren esas faktördür.

Tarihsel çizgide Müzeler Müzesi, 1793'te açılan ve modern müze konseptini şekillendiren Napoléon Müzesi ile günümüzün çokdüzlemli müzelerinin esas örneği olan Pompidou Merkezi'nin arasında yer alır. Bu noktada bu iki müzeyi bir arada ele almak, tartışma açısından yararlı olacaktır. Napoléon Müzesi'nin muazzam başarısı, esas itibarıyla politik bir başarıydı. Sanata erişim imkânı yalnızca imtiyazlı bir kesime mahsusken, Napoléon Müzesi'nden sonra sanat eserine erişmek her kesimden insanın temel hakkı haline gelmişti. Müze konseptinin tarihsel izleri muhakkak çok daha öncelere, özel günlerde halka açılan kraliyet koleksiyonlarına ve asillere ait sanat eserlerinin yabancı topraklardan gelen hümanist gezginlerin beğenisine sunulduğu *Wunderkammer*'e kadar sürülebilir. Bu gidişle müze geleneğini, ilk insanların incik boncuk biriktirme faaliyetlerine dayandırmak bile pekâlâ mümkündür. Fakat günümüzde bildiğimiz şekliyle modern müzenin ortaya çıkışı, ancak temel insan hakları anlayışının kabulüyle mümkün hale gelir. Zira vatandaşın sanat eserine erişim hakkının en az yaşama ya da özgürlük hakkı kadar değerli olduğunun tasdiki, halka açık müze anlayışını mümkün kılan esas kırılma noktasıydı. Napoléon Müzesi'ne adım atan sıradan vatandaşlar muhtemelen etraflarındaki her şeyin *kendilerine ait* olduğunu hissetmişlerdi.

Aristokrasi ve sanatın ilişkisi hükümdar ve taht ilişkisi ile iç içe olduğundan, sanatın halka açılması hükümdar ve tebaası arasındaki devasa uçurumu yok etmişti. Hem Verver'in hem de Napoléon'un müzesi seçkinciliği reddeder ve vatandaşın sanata erişim hakkını, en azından özgür toplumlarda bilgiye erişim hakkı kadar zaruri olarak gören popülist bir yaklaşımı benimser. Özellikle bu açıdan iki müze arasında doğrudan bir devamlılık mevcuttur. Buna ek olarak, bildiğim kadarıyla iki müze de sanat eserlerini bilimsel şekilde tasnif etmeye kalkışmamıştır. Napoléon ve Müzeler Müzesi'nin esas amacı sanatı öğretmek değildi. Aksine, inanç şehidinin kutsiyetinin bir kısmını içinde barındıran kutsal emanetler gibi içinde saklı gerçekler bulunduran eserin hakikatini sanat *dolayımıyla* açığa çıkarmaktı. Napoléon Müzesi –ve muhtemelen Müzeler Müzesi– günümüzün önemli sanat galerilerinden olan Frick Koleksiyonu'nu andırır. Bu koleksiyonda Goya, Rembrandt, Vermeer, Veronese, Turner ve Bronzino eserleri, sanatçısının yaşadığı dönemde içinde bulunduğu toplumsal koşullardan ya da resimlerin yapıldığı dönemden bağımsız bir şekilde bir araya getirilip seçkin, yekpare bir topluluk olarak sunulmuştur. (Turner, Amiens Antlaşması'yla gelen kısa ateşkes döneminde Napoléon Müzesi'ni görme imkânı bulan şanslı ziyaretçiler arasındadır. İşin ilginç tarafı, ziyareti sırasında usta ressam, sadece geçmiş dönem şaheserlerini sergilemeyi tercih eden müzenin, kendi gibi çağdaş ressamların eserlerini kabul etmeyeceğinden şüphelenmiştir.) Geçtiğimiz günlerde ise Morgan Kütüphanesi, Napolyoncu ganimet hevesinin izlerini taşıyan "Morgan'dan Şaheserler" isimli sergiyle yeni kanadının açılışını kutlamıştır. Konu, sergilenecek sanat eseri olduğunda Verver'in de Napoléon'un da ilgisini çeken tek bir soru mevcuttu: "Bu harikalar bizim için yeterince harika mı?" (Ya da "*Yağma ve talanı* haklı çıkaracak kadar harika mı?") Galerilerimizi başyapıtlarla donatma arzusunun bizleri ne ölçüde etkisi altına almış olduğu, Gae Aulenti'nin bu arzuya verdiği sert cevaptan çıkarılabilir. Aulenti, Orsay Müzesi'nde aristokratik sanat geleneğine itiraz ederek nispeten daha sosyalist bir yaklaşım benimsemiş, eskinin şaheserlerini henüz ünlenmemiş eserler ve dönemin dekoratif sanat örnekleri ile yan yana sergilemiştir.

Sanat eserlerini "ekollere" ayırarak sınıflandıran ve tabiri caizse sanata eğitsel bir hava katan Jack-Louis David, Louvre'a ken-

dince bir düzen getirmiştir. Fakat belli bir sanat görüşüne sahip olmayı ekole mensup olmak haline getiren bu sınıflandırma faaliyetinin ardında, düzenlilik dışında daha derin amaçlar mevcuttur. Bunlardan ilki, elbette Fransız ekolünün varlığını tasdik etmek (David sadece Fransız, Hollanda, Flaman ve İtalyan ekolünün varlığını tanımaktaydı) ve ulusal ruhun ulusun sanat eserleri şeklinde tecessüm edebileceğini kanıtlamaktı. Böylelikle Fransız ekolünün bütün sanat tarihinin birikim ve varış noktası olduğunu göstermeyi amaçlıyordu. Benzer bir görüşün izlerini, sanatın nihai noktasının Napoléoncu klasisizm olduğunu iddia eden, Napoléon'un ünlü danışmanı ve Louvre'un ilk direktörü Baron Vivant Denon'un fikirlerinde de görebiliriz. Fransız Devrimi'nin ruhban sınıfı karşıtlığı, devrim sonrasında bile etkisini koruyan inanç istemini gidermeyi gerektirmişti. Ulus konsepti, Kilise'nin ardında bıraktığı boşluğu doldurmak adına akla gelen ilk adaydı. Vatandaş; baba, oğul ve kutsal ruh inancını bir kenara bırakıp Fransızlığın bizzat kendisini ilahlaştırmıştı. Ulusu bir arada tutan ruhun mistik tecessümleri olan sanat eseri ve vatandaş kavramları böylelikle tek bir çatı altında toplanmıştı. Dolayısıyla Napoléon döneminde müzenin kilisenin yerini aldığını söylemek mümkündür. Fakat Verver'in Müzeler Müzesi'ne atfettiği boğucu ambiyans, varlığını buna değil, muhtemelen Victoria dönemi ahlakçılığına borçludur. Zira Victoria dönemi öncesinde de halk, müzelere iyi vakit geçirmek ya da yeni bir şeyler görüp "vay anasını!" demek için uğramaktaydı. Boilly'nin Napoléon'un taç giyme töreni resmi gibi, geniş kalabalıklar önünde özellikle sergilenen dönem eserleri bu durumun bariz kanıtıdır. Öyle ki Martin Filler'ın da sözlerinde etkisini koruyan sitemkâr tavrın izlerini 1797'ye, Wilhelm Wackenroder ve Ludwig Tieck'in fikirlerine kadar sürebiliriz: "Resim galerisi deyince insanların aklına panayır geliyor. Tam aksine galeri, kişinin sessizlik ve tevazu içerisinde kendi yalnızlığından ilham alarak, ölümlüler arasında en yüceleri olan sanatçılara hayranlık beslediği bir mabet olmalıdır." Wackenroder'i, yok satan bir sergi önünde, perişan bir halde bilet sırası beklerken ya da bir şaheserin önünde, itiş kakış içerisinde ucuz müze kulaklıklarından gelen cızırtılı sesin ne söylediğini anlamaya çalışırken bir düşünün!

Friedrich Nietzsche'nin şaheseri *Ahlakın Soykütüğü*'nde, düşünürün "Çilekeş İdeal" adını verdiği kavram için ayırdığı çarpıcı

bir bölüm bulunur. "Nasıl Hâlâ Dindar Kalabiliyoruz?" olarak isimlendirdiği bölümde Nietzsche, bölüme adını veren bu soruya şöyle cevap verir: "Hâlâ dindarız; çünkü sanatçıları, bilim adamlarını ve siyasetçileri hâlâ aşkın varlıklar, "ölümlüler arasında en yüceleri" olarak görmekteyiz. İşte bu yüzden de kendimizi bu varlıkların –ve bunların temsil ettiği ulusal ruh, güzellik, hakikat gibi kavramların– karşısında aşağılık mahluklar olarak kabul ediyoruz." (Wackenroder ve Tieck, metinlerini *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Sanatsever Bir Keşişin İç Dökmeleri] olarak adlandırmayı tercih etmişlerdir.) Bu dindar yaklaşımın, Müzeler Müzesi döneminde, hatta –etkisi giderek azalıyor olsa da– günümüzde de devam ettiği besbelli ortadadır. Sanatı, ardında sakladığı başka derin anlamların dolayımı olarak düşünmenin yanı sıra, müzeyi sıradan ve seküler bir tarihsel kurum ya da ekol olarak kabul etmek başlı başına zorlayıcı bir düşünce olur; müzeyi, örnekler üzerinden sanat tarihi öğrendiğimiz bir mekan olarak görmek ise daha da zorlayıcı bir anlayış olacaktır. Mimari açıdan düşünecek olursak "müze"nin tam muadili, Wackenroder'in de belirttiği üzere, mabettir. (Öte yandan müzeyi bir sanat tarihi sınıfı olarak görseydik, bu sefer de müze konseptinin doğal mimari muadili okul binası olurdu.)

Müzeler Müzesi'nin mimari profilini şöylece bir ele alalım. Verver'in sözleriyle müze, "kaya mabettir", "sanat sarayıdır" ve aynı zamanda bir "Yunan tapınağıdır". Pencereleri ve bir de kapısı bulunur. (Pencere ve kapılar aynı zamanda bilginin aydınlığının dışarı taştığını ve milyonların açlığını giderdiğini ima etmek için kullanılan güçlü mecazi unsurlardır.) Girişinde klasik usulde sütünlu bir sundurması vardır. Öte yandan, Napoléon Müzesi kendine ait bir mimari tarzdan yoksundur. Bunun yerine, Bourbon Hanedanı'na ev sahipliği yaptığından, müzenin ihtiyaç duyduğu tüm monarşik çağrışımları beraberinde getiren Louvre'un mimarisine el koymuştur. Müzenin emperyal dönüşümünü günümüzde mimar I. M. Pei'nin piramidi simgelerken, bahsi geçen bu emperyal hava artık bir anıdan ibarettir. Kabul edelim, kralların konağında halkın sanatını barındırmak gerçekten de dâhiyane bir fikirdi. Öte taraftan geçtiğimiz yıllarda sanata yönelik müze karşıtı bir yaklaşım çerçevesinde New York Queens'teki metruk bir

okul binası olan P.S. 1'i müze olarak kullanmanın ardındaki dehanın bundan eksik kalır bir yanı yoktur. Gerek Louvre gerekse P.S. 1 fikir olarak kendilerine has mesajlar taşımasına rağmen, Müzeler Müzesi hem tepeden tırnağa tam bir müze, hem de amacını ve işlevini yansıtan bir mimariye sahip olduğundan ayrı bir yerde durur. "Saray" tabirinin esas çağrışımı "krallara layık" olmasıdır. Dolayısıyla sanat sarayına adım atan, bir günlüğüne dahi olsa kral olur. Kuruluşu döneminde Münih'teki Alte Pinakothek Müzesi'nin nöbetçileri, üniforma değil resmi kıyafet giymekteydi. Bu durum onlara zenginlik ve güçlülükten ziyade bürokratik ve resmi bir hava katıyordu. Öte yandan mabet, kutsallığı çağrıştırmaktadır. Haliyle mabedin içinde bulunanlar, duvarlarının dışında bulunan şeylerden çok daha şaşaalı bir düzenin parçalarıdır. Müzeler Müzesi'nin dış formu, iç atmosferini –Walter Benjamin'in, hem *lüksü* hem kutsiyeti ifade eden nokta atışı tabiriyle *aurasını*– yansıtır. (Maalesef Benjamin, mimari tasarımın aurayı ne oranda yansıttığı konusunda isabetli fikirler üretmekte başarılı olamamıştır.) Müzeler Müzesi, ziyaretçilerine her halükârda anlık bir aura, bir nur aylası bahşeder. Bu da zaten mekânın esas işlevlerinden biridir. (Müzelerde verilen metal rozetler pekâlâ bu ayrıcalık durumunun kalıntıları sayılabilir.) Kişi bu durumda kendini yüce hisseder. Bana göre Verver'in "kaya" mecazı ise bu yücelik durumunun varlığı açısından hayati bir öneme sahiptir. Schinkel, Berlin'deki Altes Museum'u kaya podyum üzerinde yükseltmiştir; aynı şekilde Mies de Schinkel'in fikirlerinden esinlendiğinin ispatı olarak Berlin Müzesi'nde benzer bir yaklaşım benimsemiştir. Richard Meier'in Atlanta'daki Yüksek Müzesi (harika bir isim seçimi!) için de benzer şeyler söylenebilir. Kaya, dayanaklılığı ile yüksekleri arzulamayı temsil eder ve ima ettiği şey, herkesten ayrı ve herkesten yüksek bir yerde durmaktır. Heykel ile kaide arasındaki ilişki, kaya ve bina arasında da geçerlidir. Podyumun üzerinde duran her ne ise, sıradanlığın dışında ve üzerindedir. Dahası bu durum, Müzeler Müzesi öncesinde Amerikan şehrinin sanat açlığı çeken milyonlarının farkında bile olmadıkları bir sınıra işaret eder. Her podyum aynı zamanda bir merdivene muhtaçtır. Merdiven sayesinde yükselme ve alçalma, bir maskeyi çıkarıp bir diğerini giyme faaliyeti olarak simgelenir. Böylelikle insan, müzeden dönüşüm geçirmiş, yeni bir insan olarak çıkar. Bu yüzden

David Hockney'nin *The Magic Flute* sahne tasarımı için Metropolitan Sanat Müzesi'nin merdivenlerini kullanması, oyunun geneli açısından hayli uygundur: Merdiven operanın ikinci perdesinin ana teması olan spritüel kabul töreninin esas unsurudur. Müzeler Müzesi örneğinde de aynı rolü merdiven üstlenir. Bundan hareketle Müzeler Müzesi'nin Metropolitan Müzesi'ni temsil ettiğini açık açık söyleyebiliriz.

Üniversitelerin eğitsel departmanlar açmalarını beklemek anlamsızdır. Aynı şekilde Müzeler Müzesi'nin de eğitsel bir departmana ev sahipliği yapmasını bekleyemeyiz. Üniversiteler gibi Müzeler Müzesi de başlı başına eğitseldir ve sahip olduğu işlevlere ek olarak ayrı bir eğitselliğe gerek duymaz. Ya da müzenin öğrenim verme, eserleri muhafaza etme vb. diğer işlevleri, güzellik vasıtasıyla hakikati açığa çıkarma odaklı esas eğitsel amacı tarafından zaten kapsanmış da olabilir. Buna ilave olarak Müzeler Müzesi'nin ilk modern müze örneği olan Louvre ya da ondan sonra gelen Brera, Prado, Rijksmuseum, İngiliz Ulusal Galerisi ya da Prusya Devlet Müzesi gibi milliyetçi ya da ulusçu olduğunu da söylemek mümkün değildir. Son saydığımız müzeler, ulusun kişiliğini temsil etmek adına Napoléoncu bir yaklaşım benimsemiştir. (Bu yaklaşım, günümüzün ulus odaklı müzelerince halen benimsenmektedir. Uluslar ya da uluslar içine dağılmış çeşitli halklar günümüzde de kendi kimliklerini temsil eden bir müzenin yokluğunda kendilerini eksik, yarım kalmış hisseder.) Öte yandan Müzeler Müzesi, sergilediği eserlerde insan ruhunun en yüce halini içerebilmek için evrensel olma amacı güder.

Sanırım Müzeler Müzesi'nin, neslimin görkemli Amerikan müzelerinin platonik bir doruk noktası olduğunu söylemek mümkündür. Sanatın kutsal kişiliğinin düzen üzerinde hesaba sığmaz bir etkisi olduğunu öne süren Ulusal Sanat Yardım Vakfı Önergesi de 1965'te benim neslimin temsilcileri tarafından meclisten geçirilmişti. Fakat aynı nesil, çeyrek yüzyıl sonra aynı önergenin süresini uzatmayı reddettiğinden, akranları tarafından sanatın kutsal kişiliğine ihanet etmekle suçlanacaktı. Mabedin kutsallığına saygısızlık edildiği düşünülmekteydi. Pop Art'ın gerçekten popüler olduğu 1965 yılı ile sanatın –birbirinden nefret eden "uzmanlar" dışında– herkesin nefret ettiği bir şey haline geldiği 90'lar arasındaki sanat evrimini bu dönemde, özellikle de sanatın aşırı çoğulcu

ve politik hale geldiği 70'lerde inşa edilen müzeler üzerinden ele almak gerekir. Mimari yoluyla aurayı yansıtma durumunun, Pompidou sonrası müzelerin doğal bir neticesi olması zayıf bir ihtimaldir. Fakat o dönemin çoğu sanat eserinin bu aurayı feshetmeye yönelik olması yadsınamaz bir gerçektir. Claes Oldenburg 1961'deki Store manifestosunda şunları dile getirir: "Ben hem politik hem erotik hem de mistik olan, müzelerde boş boş durmaktan daha fazlasını yapabilen bir sanatın tarafındayım." Mistik sanat hakkında pek bir şey diyemeyeceğim; fakat politik ve özellikle de erotik sanatın Müzeler Müzesi'nin rahat rahat kabul edebileceği sanat türleri olmadığını açık açık söyleyebilirim. Buna ek olarak konu estetik olduğunda Edward dönemine mahsus bir yaklaşım benimseyen muhafazakâr eleştirel düşünce tarzlarının, politikayı sanatın özünden çıkarıp sanattan dışladıklarını fark etmek zor değildir. Pandora'nın kutusunun açılmasının sebebinin erotik olduğunu zaten hepimiz biliyoruz. Mimari açıdan oyuna ve değişime bir hayli açık olan Pompidou sonrası müze, bence aurasından arındırılmış ya da mümkün mertebe auradan yoksun şekilde tasarlanmış sanatı bağrına basmaya daha yatkındır. Bu geniş konuyu biraz daha açmak isterim. Fakat öncesinde, tartıştığımız durumun ardında uzunca bir tarih süreci olduğunu belirtmem gerekir. Zira Wackenroder, 1797'de bile aura gibi kavramları hiçe sayarak sanat sergilerine panayırmışçasına gelen insanlardan şikâyet ediyordu. Müzeler Müzesi çağında bu anlayışı kurumsal varlığına dahil etmeye yaklaşan tek kuruluş New York Modern Sanat Müzesi'dir. Buna rağmen çok geçmeden MoMA'nın kendisi de mabetleşmiştir.

New York'a yeni taşındığım zamanlar sadece "Modern" olarak adlandırdığımız müze ile *Tempel der Kunst** arasında göze çarpan ilk fark, MoMA'nın podyum üzerinde yükseltilmiş olmamasıdır. Kişi, Modern'e merdiven çıkmadan, sokak seviyesindeki cam kapılardan girer. Bu açıdan Modern, hayatın akışı ile aynı düzlemde yer alır. Sanırım Kirk Varnedoe, Oldenburg'ün 1961'de dükkânının penceresinden halka sunduğu eserleri sergilemek için Store'u yeniden açıp Modern'deki galerilerden birine yeni bir pencere yaptırdığında tam olarak da bu düzlemsel paralelliği canlandırmayı amaçlıyordu. Resim ve heykel sanatından örneklere ek

* (Alm.) Sanat ya da resim tapınağı. (ç.n.)

olarak Modern, yaşamın ta kendisinden ödünç aldığı eserlere de ev sahipliği yapıyordu: Tava ve tencereler, kahve makineleri ve çırpıcılar gibi yüksek tasarım harikaları ve daha nicesi... (Modern'in, ciddi şekilde kapılarını sanatsal fotoğrafçılığa açan ilk müze olduğunu da belirtmek gerekir.) Alfred Barr'ın o dönem hazırladığı kataloglara bir göz atacak olursak, yüksek tasarım ürünleri olarak ele alındıkları sürece, müzenin alet edevat ve sanat eserleri arasında nerdeyse herhangi bir ayrım yapmadığını görebiliriz. Dolayısıyla Modern'in formalist bir estetik felsefe benimsediğini, mesajının da zevklilik olduğunu söylemek mümkündür. (Günümüzün çoğu tecrübeli eleştirmeni de bu yönde bir estetik felsefe benimser.) İnsanlar Modern'i ziyaret ederken akıllarından sanat eserlerine hayranlık beslemek ya da itibar göstermek geçmiyordu. Bunun yerine, estetiğin sıradan hayatı fethi olarak adlandırabileceğimiz faaliyet hakkında ipuçları almak için ziyaret ediyorlardı. Modern, bir anlamda Ruskin'in ve 19. yüzyılın Sanat ve Zanaat Hareketi'nin ruhunu geleceğe taşıyordu. Sanat ve Zanaat Hareketi, maharetli el işçiliğinin ve kaliteli tasarımın hayata yayılması ile toplumsal bir dönüşümün gerçekleşeceği inancını besliyordu. Elbette Modern bunlardan çok daha fazlasıydı; bize neler olup bittiğini öğretiyordu. Modern sayesinde –aynı zamanda Alfred Barr'ın sergilerine verdiği isimler olan– Sürrealizm'i, Dada'yı, Kübizm'i ve Soyut Sanat akımını öğreniyorduk. Modern'in, Müzeler Müzesi'nin işaret ettiği yaşam tarzından çok daha ayrı bir yaşamı tanımladığını önemle vurgulamak isterim. Met'i* ziyaret ediyor, Modern'i ise *yaşıyorduk*. Nostaljiye kapılmam kaçınılmaz da olsa bu konu hakkında biri iki şey daha söylemek isterim.

Bana kalırsa Modern'in en büyük başarısı bizzat kendisidir. Modern, arkadaşlarımızla buluştuğumuz, kız arkadaşlarımızı götürdüğümüz bir yerdi. Barlarda ya da kulüplerde tanıştıklarımıza kıyasla Modern'de tanıştığımız kızların görüşlerinin kendimizinkilere çok daha yakın olduğunu biliyorduk. Paris'teki kafelerde otururmuşçasına, kahve içmeye gelip Mondrian ve Malevich hakkında konuşurduk; soyut sanat eserinin doğası üzerine tartışır, dönemin ikonlarından Pavel Tchelitchew'in *Hide and Seek* eserinin aslında ne anlama geldiği üzerine sonsuz ve nafile münakaşalara girişirdik. Eisenstein filmlerini görmeye gider, kitap

* Popüler tabirle New York Metropolitan Müzesi. (ç.n.)

ve posterler satın alırdık. O dönemin Modern'i, Carol Duncan'ın Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nin açılışından söz ederken tarif ettiği şeye pek çok yönüyle benziyordu. Modern, Müzeler Müzesi çağında Pompidou sonrası müze kategorisinde sayabileceğimiz tek müzeydi. Modern, bizi de modernleştirmişti. Mezun olduğumuz okullar ayrı ayrı olmasına rağmen, hepimizin diplomasında "Modern" yazıyordu.

Modern, aynı zamanda bir kulüptü. Sanırım Modern, bu müzeyi hâlâ görmeyenlere kapılarını açtığı için, Varnedoe'nun "High & Low" sergisine şiddetle karşı çıkanlar, Modern'i günümüzde de bir seçkinler kulübü olarak görmeye devam etmektedir. Belki de bu yüzden, zamanla müzenin derin sırlarının muhafızlığını üstlenen Modernci bir ruhban sınıfı ortaya çıktı. Zira müzede sergilenenler anlaşılması kolay eserler değildi ve eleştirmenler, tarihçiler ve teorisyenlerin aracılığı olmadan açıklanmaları oldukça güçtü. Bu durum, kapıları herkese açık olan ve sergilediği eserlerin hakikat olduğu düşünülen şeyi açığa çıkarmak için bu eserlerin bizzat kendisinin yeterli olduğuna inanan Müzeler Müzesi ruhu ile doğrudan bir çelişki içerisindedir. Modern'in bizim için bir toplanma merkezi olduğu dönemde ise, sanat eserinin bizimle dolaysız biçimde iletişim kurduğunu hatta bizimle konuştuğunu hissederdik; eleştirmenlerin, tarihçilerin ya da teorisyenlerin yazılarını okumaya da gerek duymazdık. Elbette Modern hepimiz için bir eğitmen olmaya devam ediyordu; ama öğrettiği şeyler sanat eserine baktığımızda gördüklerimizin ötesindeydi. Bize nasıl yemek yeneceğini ve estetik değerlendirmeleri kullanarak nasıl tercih yapılacağını öğretiyordu. Modern, Verver'in medeniyetin en yoğun halini, zirve noktasını hayal ederken aklına gelen şeyin ta kendisi, 20. yüzyılın en muhteşem kurumsal icatlarından biriydi. Fakat Modern, Verver'in tahayyülünün ötesine geçiyor, medeni yaşam anlayışımızı genişletiyordu. Kozmopolitliğin lokomotifi olarak görülen Modern'in kurumsal yapısına kendini uydurmayan ancak bir avuç kadar Müzeler Müzesi kalması, Modern'in başarısının bariz kanıtıdır. Mesela, Met'in bünyesinde tamı tamına yedi hediyelik eşya dükkânı bulunur. Met'in ziyaretçisi törensel basamakları çıkma ya da metal nur aylası rozetlere para verme zahmetine katlanmadan da müzenin içinde keyfince alışveriş yapabilir. Arzu edenler için *Tempel der Kunst* çok ötede olmasa da, Met'i yalnızca içinde ba-

rındırdığı mabet üzerinden tanımlamak yanlış olur. Met, bunun da ötesinde benzeri oldukça az görülen müzelerdendir. O kadar kalabalıktır ki, Wackenroder'in "ilham verici yalnızlık" ya da Martin Filler'ın "nadir tefekkür vahası" dediği şeylerin tadını çıkarmak bu müzede mümkün değildir. Filler ve Wackenroder'in hisleri, sanatın genelini tartışmak açısından yetersizdir. Zira sanatın politik-erotik veçhesi, ne tefekkür ne de hürmetle alakalıdır. Oldenburg bu konuyla ilgili olarak şunları dile getirir: "Çizgilerini hayatın kendisinden alan, uzayıp bükülen, bir noktada toplanan, tüküren, damlayan ve en azından hayatın kendisi kadar kaba saba, küt, şapşalca ve sevimli olan bir sanattan yanayım." Öte yandan Saatchi & Saatchi'nin "yanında güzel de bir müzesi bulunan şık bir kafe" olarak lanse ettiği Victoria ve Albert Müzesi'nin de –*Tempel der Kunst*'ların yanı sıra– Oldenburg'ün ifade ettiği sanat anlayışına uygun olduğunu sanmıyorum. (Zaten Saatchi'nin Londra, Boundary Road 98A'da bulunan kendi müzesi de hınçla yuvaya, *Tempel der Kunst*'a döner: Ne kafeteryası ne de kartpostal standı bulunur; öyle ki ziyaretçilerin, belediye her binada bir tuvalet bulunmasını gerekli kıldığından kendilerini şanslı sayması gerekir.) Her halükârda Modern'in formalizmi de bu durumla mücadele etme açısından en azından sanatsal güzellik tapınağını kutsal gören anlayış kadar yetersiz kalır. Bu da konuyu sanatın günümüzdeki durumuna getirir.

Müzeler Müzesi'nden evvel sanat eserleri, tıpkı eser sahibinin şanına şan katan insan takımlarına dönüştürülmeden önce Verver'in karısı ve damadının yaptığı gibi, bağımsız ve faal hayatlar sürdürmekteydi. IV. Philip, Velázquez'e portresini yaptırırken amacı, resmin Napoléon Müzesi'nin İspanyol ekolü kanadını süslemesi ya da Mr. Frick'in ödüllü eserleri ile yan yana sergilenmesi değildi. Aksine Philip'in imajı, benliğinin de bir parçasını teşkil ediyordu. Aziz ve ikona ilişkisine benzer biçimde, kralın imajı gittiği her yere, kralın kendisini, karanlık bir güç yayan esrarengiz politik bir varlığı da beraberinde götürüyordu. Bu resimler, ancak kralın Tanrı Krishna gibi kendini sayısız defa çoğaltmasına elveren yaşam anlayışı kaybolduğunda, estetlerin çapraz formlar ve çizgiler üzerine bitmez tükenmez tartışmalara giriştiği eserler konumuna düşecekti. Düşünün, Verver'in Char-

lotte Stant ile planladığı evliliği değerlendirmeden hemen önce pazarlık ettiği Şam çinileri, bir zamanlar Şam'da sarayların duvarlarını süslemişti. Müzeler Müzesi âdeta ana değeri tarih içerisinde kaybolan eserlerin ikincil değerini takdir etmek için hayat bulmuştu. Müze, sahip oldukları değerlere imkân veren yaşam anlayışının yok oluşuyla değerleri de yok olan nesneler için âdeta bir teselli ödülüydü. Sanat eserlerinin sadece sanat eseri olarak var oldukları ya da bir gün Müzeler Müzesi'nde sergilenebilmek hayali ile üretildikleri tek dönem, Müzeler Müzesi dönemidir. Oldenburg'ün Store'undaki eserler bu sanat anlayışına karşı çıkıp gerçeği haykırır: "Ben müzelerde çürümesi beklenen bir şey olamam. Ben, en az hayatın kendisi kadar şapşal ve sevimli bir sanatım." Peki, bilin bakalım günümüze gelindiğinde ne oldu? Bu sorunun cevabını isterseniz, "High & Low" gibi sergilerde bulunan resimlerin açıklamalarına şöyle bir göz atmanız yeterli olacaktır. Oldenburg'ün Store'undan eserler Chicago'da cam vitrinler ardında sergilenmişti. Belli ki sergi sahiplerinin MoMA'nın o muhteşem penceresine mimari açıdan en yakın gördükleri şey buydu. Yine de Oldenburg'ün eserleri Chicago'da yetim gibi duruyor, Nefertiti'nin mücevherleri gibi nereye ait olduklarını bilemiyorlardı. Peki, sanat eserinin ifade etmek istediği gerçeği kavrama imkânımız bulunmuyorsa elimizde ne kalır? Eserin güzelliği mi? Zevklilik mi? Yoksa sadece "İşte bakın, 60'ların asi, külhanbeyi sanatçılarının çokbilmiş müzelere derslerini vermek için yaptıkları eserler bunlar" deme imkânı mı? Eğitici müzenin, müze konseptinin kendisini sorgulayan bir eseri sindirmesi fikri, kendi içinde tutarsızdır. Bu asimilasyon, sanat evi olduğu kadar hakikat evi de olan müze anlayışı ile çelişki içerisindedir. O halde, bunun bir alternatifi var mıdır?

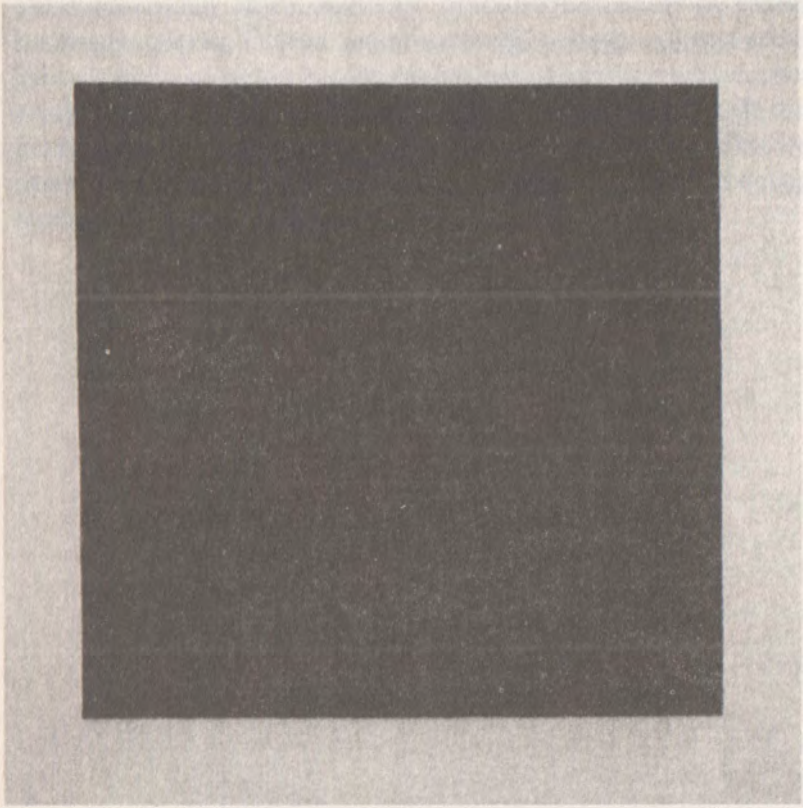
Yeni açılan kanatlar, şaşaalı ek bloklar ve Müzeler Müzesi olarak kabul ettiğimiz müzelere yapılan her ekleme hayatla bağlantı kurma, hayatı fethetme ve kolonize etme gayretidir. Bu gayret sonucu müze, hayat ile kendi arasında bir köprübaşı kurmayı ve hem müzeye hem de sanata yeni bir rol vermeyi amaçlar. Bu sayede hayatın içerisinde bir rol kazanması beklenen sanat, nihayet yeni açılan kanatlar ve ek bloklardaki hediyelik eşya dükkânları ve kafeteryalarla beraber yer alabilir. Fakat bu, her açıdan uyumlu bir rol değildir. Öte yandan bazı sanatçıların sanatın oynadığı bu rolden rahatsızlık duyacaklarını ya da bazılarının tam aksine –konu

asimilasyon olduğunda tam anlamıyla bir deha örneği sergileyen– müzeye sırt çevirip politik-erotik-mistik olmak adına yeni yollar arayacaklarını kestirmek de güç değildir. 1991'de Charleston, Güney Carolina'da Spoleto Festivali kapsamında bölgeye özel* eserlerin bulunduğu, türünün istisnai bir örneği olan bir enstalasyon görme fırsatı yakalamıştım. Bu sergi, o zaman yeni yeni ortaya çıkan bağımsız galericilerden biri tarafından açılmıştı ve ziyaretçiler arasında hem karşıtlık hem de takdir uyandırmayı başarmıştı. Festivali düzenleyenlerin ağızlarını bir karış açık bırakmış, gazetelerin editöre mektup sayfalarının yegâne tartışılan konusu haline gelmişti. Esasında gelip geçici olmasına rağmen geçicilik, enstalasyonun esas amaçlarından biriydi. Enstalasyonu geleceğe taşımanın ve muhafaza etmenin yegâne yolu onu kameraya almaktan geçiyordu (serginin görüntüleri belki de bir gün William S. Paley'nin Radyo ve Televizyonculuk Müzesi'nde sergilenir), çünkü sergilenen eserler alınıp satılamıyordu.

Napoléon Müzesi'nin 200. yıl dönümüne yaklaşmaktayız. Geçen bu sürenin yaklaşık yüz elli yılı boyunca müzenin *Tempel der Kunst* olmaya yönelik misyonu açık seçik bir biçimde ortadaydı. 1929'da MoMA'nın kuruluşuyla beraber –ve özellikle de Centre Pompidou'yla etkisi çoğalarak artan bir biçimde– mabet küçülüp müzenin birçok işlevinden sadece birisi haline geldi. Tüm bu işlevlere ek olarak bir de mabedi bulunan çağdaş müze örneklerini günümüzde gözlemek pekâlâ mümkündür. Belki de *varoluş sebebi* manevi bir merkez olması ve bir mabet olarak görülmesinin etkisiyle bu müzeler esasında çeşitli şekillerde estetik kalabilmişlerdir. Yeni müzelerin mimarisi bu estetik çeşitliliği yansıtmakta başarılıdır. Açıkça belirtmeye çalıştığım üzere, her iki örneğin de açık ve seçik bir şekilde tanımlanan eğitsel işlevleri bulunur. Günümüzde üçüncü bir türle karşı karşıyayız. Genel olarak müzenin asimile ettiği *Tempel*'in kaderini paylaşarak, Charleston'un bölgeye özel sanat gibi asi unsurları da içeren, belirsizce tanımlanmış daha da geniş kurumsal bir bütünün işlevlerinden biri haline geleceğini öngörmek mümkündür. (Kaderin bir cilvesi olsa gerek,

* Danto'nun bu kavramı kullanırken kastettiği yöresel ya da belli bir coğrafyaya mahsus sanat değildir. Bölgesel sanat, (*Site-specific art*) çok katlı binalar, dağ ve tepeler ya da donmuş göller gibi çoğu zaman büyük ölçekli "tuvaller" kullanan, müzeye sığmaz bir sanat tarzına verilen isimdir. (ç.n.)

1991 yazında Charleston'da ziyarete açılan enstalasyon sayesinde, yerel müze konseptinin kendisi "bölge"lerinden biri konumuna indirgenmiştir.) Yükselebilecek tüm karşıt seslere rağmen müze, Oldenburg'ün daha kolay lokmalar olarak nitelendirebileceğimiz eserlerini sindirdiği gibi, muhtemelen bu genişletilmiş bütünü kendi bünyesine dahil edecek şekilde evrim geçirecektir. Asimile edeceği unsurlarının çoğu, müze konseptinin kendisine meydan okuduklarından ötürü, müzenin nihai formunun ne olacağını kestirmek güçtür. Dahası, asimile edeceği şeylerin ruhuna sadık kalmak adına müzenin hem karakteri hem de kavramsal çerçevesi değişim geçirmeye mahkûmdur. Eğitimci müzenin günümüzün belirsizliğinde benimseyebileceği en mantıklı strateji, kendine bu metnin katkıda bulunduğu sorular bütününe şimdiden cevap aramaya başlaması olacaktır.



Kazimir Malevich, *Black Square*

Çoğulculukla Yaşamayı Öğrenmek

1981'in bahar aylarında, New York'taki Görsel Sanatlar Okulu'nun düzenlediği "çoğulculuk" konulu bir panele katılmıştım. Panelin baş organizatörü şair David Shapiro'ydu; diğer katılımcılar arasında ressamlar Jeremy Gilbert-Rolfe ve Denise Green de bulunuyordu. Bense panele felsefeci kimliğimle katılmıştım. Zira o dönemde sanat eleştirmenliği kariyerime bırakın başlamayı, o yönde bir fikir henüz aklımın ucundan bile geçmemişti. Sanat felsefesi üzerine yazdığım *The Transfiguration of the Commonplace* isimli eserim o sıralar satışa çıkmak üzereydi. Oğlum sayılacak yaşta olmasına rağmen bana karşı hep fazlasıyla babacan bir tavır takınan David ise panele katılmamın kitabımın akibeti ve tanıtımı açısından yararlı olacağına inanıyordu. Benim geceye katılmamın ardındaki sebepler ise David'inkiler kadar tanıtım odaklı değildi.

O zamanlar çoğulculuk fikri, profesyonel felsefeyi ayağa kaldıran bir fikir haline geliyordu. Bu fikrin hem felsefe hem de sanat alanında –ya da bu alanların yakın çevresinde– aynı anda tartışılmaya başlanması doğal olarak benim de ilgimi çekiyordu. O zamanlar –en azından Batı Yarımküre'de– tarih, felsefe ve sanatın birbirleri ile çok yakın bir ilişki içerisinde olduğunu düşünmeye ve Hegel'in sanatın belli bir noktadan sonra felsefeye dönüştüğüne dair fikirlerini ciddiye almaya başlamıştım. Hegel'in yaklaşımı bana, yakın sanat tarihimize anlam kazandırma imkânı veren yegâne yaklaşımdı. O yıllarda, Platonik dönemde ortaya çıkan dallı budaklı bir husumetin sanat ve felsefeyi ayrılmaz biçimde birbirine eklemlediğine ve bu durumun sanat ve felsefenin tarih boyunca birbirine paralel yollarda yürümesini zaruri hale getirdiğine çoktan ikna olmuştum. Kısacası sahip olduğum tarih anlayışı, çoğulculuğun aynı dönem içerisinde hem sanat hem de felsefe açısından kaçınılmaz bir tartışma konusu haline gelmesini basit bir tesadüf eseri olarak görmeme izin vermiyordu. Panele katılmanın ardındaki sebepler tartışmaya sunabileceğim kişisel katkılardan ziyade, sanatçıların çoğulculuk hakkında ne düşündükleri ile ilgiliydi.

Tahminlerimin aksine, sanatta çoğulculuk ile felsefede çoğulculuk arasında kafamda kurduğum ilişki bir hayli boş çıkmıştı. Sanatta çoğulculuk, sanatsal özfarkındalığı kökten bir değişime uğratıyor; sanatçıların sanatın geleceği üzerine düşünme tarzlarını neredeyse devrimsel bir şekilde değiştiriyordu. Dönüşüm henüz geniş ölçekte kemikleşmemiş olmasına rağmen iddianın akla yatkın olması, sanatçıların o noktadan sonra sanatın geleceğini belirleyen tek bir doğru hamle olduğundan kuşku duymaya başladıkları anlamına geliyordu. Mesela 1913'te iş arkadaşı Matiushin'e sanatın gelecekteki *tek* makul ve anlamlı yöneliminin Kübik-Fütürizm olduğunu söyleyen Malevich, tek doğru hamle yaklaşımını benimseyenlerdendi. Fakat Kübik-Fütürizm'in ömrü bir hayli kısa olacaktı. Öyle ki Devrim öncesinde Rus avangardı üzerine çalışma yapan bir araştırmacı değilseniz Kübik-Fütürizm'in adını bile duymamış olabilirdiniz. Buna rağmen tarihsel akış konusunda Malevich'in takındığı kendinden emin *tavır* hayata tutunmayı başaracak, modern sanatçıyı tanımlayan esas unsurlardan biri haline gelecekti: Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm ya da

Fütürizm olsun, 1913'te ressamın tercih edebileceği birçok seçenek, fakat *tek* bir doğru hamle bulunduğu düşünülüyordu. Öte taraftan 1981'de çoğulculuğun kabul edildiği bir gelecekte, her seçenek –her hamle– en az bir diğeri kadar doğru hale geliyordu. Elbette bu her olası seçeneğin tarihsel açıdan doğru olduğu anlamına gelmiyordu. Sanatta çoğulculuğun etkileri çok daha geniş ölçekli olmuş, tarihsel doğruluk ise bir ölçüt olarak işlevini yitirmişti.

Öte yandan felsefede çoğulculuk sorunu, söz konusu sanat olduğunda taşıdığı önemden yoksundu. Çoğulculuk, panelden bir sene önce 1980'in kışında Amerika Felsefe Derneği (APA) üyelerinin toplantısında bir nifak tohumuna dönüşmüştü. Bu toplantıda muhalif bir grup felsefe profesörü, derneğin başkanlık seçimi sonuçlarına karşı çıkmaya karar vermişti. Başkanlık koltuğu dernek açısından sadece onursal bir öneme sahip olmasına rağmen kendilerine "Çoğulcular" adını veren grup, onursal pozisyonlara yükselen üyelerin hep aynı ayrıcalıklı grubun mensupları, analitik felsefeyle uğraşan felsefeciler olduğunu savunuyordu. Çoğulcular, analitik felsefecilerin mesleği ve derneği ele geçirdiğini savunuyordu. Gerçekten de analitik felsefeciler o dönem felsefe dünyasının elitleri haline gelmişti: En itibarlı üniversitelerin iyi makamlarına getiriliyor, makaleleri en saygın dergilerde yayımlanıyor, kitapları en ünlü yayıncılar tarafından basılıyordu; ve elbette, Amerika Felsefe Derneği başkanlık seçimlerinde tek aday analitik felsefe kökenli profesörler oluyordu. Bunun üzerine Çoğulcular, konuyu politikleştirerek seçimlerde analitik felsefecilerle geri kalan herkes arasında bir çizgi çekti. Daha adil ek ödenekler için müzakere eden Çoğulcular, mali içerikli sert geçen bir toplantıdan sonra aralarından birini başkan seçerek birtakım reformlar geçirmeyi başardı.

Politize edilmiş bir çoğulculuk kavramı, sanat dünyasında birkaç yıl sonra nitelik konusu üzerinden gelişecek olan tartışmayla ilgili hale gelir. Sanat icra ederken bir hamlenin diğerinden üstün olmadığını iddia etmek adına, tarihsel açıdan doğru tek bir tercihin mevcudiyetinden pekâlâ şüphe edilebilir. Öte yandan, bütün olası seçenekler arasında doğru ya da yanlış, kötü ya da iyi bir seçeneğin olmadığını iddia etmek de apayrı bir konudur. O dönemin felsefe dünyası söz konusu olduğunda, analitik felsefecilerin *gerçekten de* dönemin parlak dehaları olduklarını kabul

etmek gerekir. Dolayısıyla bu insanların sahip oldukları ayrıcalıklar, birbirlerini kayırmalarından ziyade üstün başarılarından kaynaklanıyordu. Felsefi faaliyetin politize edilmesi her nasılsa husumete sebep olan konularda oluşan gruplaşma sonucu ortaya çıkan anlaşmazlıklar gibi algılanmasına sebep olup, analitik felsefecilerin bütün ayrıcalıkları kendi gruplarının mensuplarına ayırdığı yönünde bir algının oluşmasına yol açtı. Dernek içi mevkii paylaşımları sorgulanmaya ve ayıplanmaya başlandı. Felsefe camiasındaki muhalifler, konu İrlanda ya da Liberya iç politikasıymış gibi, iddialarını adilce temsil edilme hakkı üzerinden gerekçelendiriyordu. Bana göre ise, o dönemin analitik felsefesi gayet heyecan verici ve umut vaat eden bir çalışma alanıydı. Yüzyıllar boyunca cevap bulunamayan zorlu sorulara cevap vermeyi vaat ediyor, her geçen gün, moleküler biyoloji ve tektonik bilimi gibi konu edebileceği yeni araştırma alanları keşfediyordu. O yüzden, bu durumu gruplar arası bir nifak meselesi olarak değerlendirmek bana hata gibi geliyor.

Bildiğimiz üzere, metafizikte çoğulculuk –ya da plüralizm– adı verilen köklü bir teori bulunur. Tekçiliğin –ya da monizmin– karşısında duran bu teoriye göre, evren birden çok asli tözden müteşekkildir. Tekçi düşünür, sadece tek bir töz olduğuna ve geri kalan her şeyin bu tözden türediğine inanmakla yetinir. Tekçiliğin esas temsilcisi olarak Spinoza'yı örnek verebiliriz. Spinoza'nın asıl hedefi, birbirine indirgenemez iki değişik töz olduğunu savunan Descartes'tır. Aynı şekilde, kendi evrenini birbirine indirgenemeyen sayısız değişik töz üzerinden inşa eden Leibniz, Spinoza'nın karşıt olduğu düşünürler arasında sayılabilir. Bunlar tekil, ikili ve çoğul anlayışlar olmak üzere 17. yüzyıl felsefesinin anaakım düşünce biçimleridir. Bana göre çoğulculuk bu çerçevede iki ayrı şekilde ele alınabilir. İlk olarak çoğulculuk, Leibniz'in –ya da birden çok tözün varlığını savunduğu için kimine göre çoğulcu bir filozof olarak değerlendirilen Descartes'ın– benimsediği şekliyle, tekçi anlayış karşıtı bir tutumdan ibaret olan felsefi bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan çoğulculuk, kişinin uyuşmazlık karşısında benimsediği meta-felsefi bir tutum olarak değerlendirilebilir. Kişi, karşı karşıya kaldığı uyuşmazlığın çözümsüz olduğuna kanaat getirdiyse bu yönde bir tutum benimseyip, kaç asli töz düzeni olduğu sorusunun tutarlı bir cevabı olamayacağını

savunabilir. Belki de gerçek, orada bir yerdedir; fakat her zaman bilme kabiliyetimizin sınırlarının dışında kalacaktır. Günümüzde, mantığın nüfuz edemeyeceği nihai bir sınırla karşı karşıyayız. Tekçi, İkici ve Çoğulcular bazı iddialar öne sürmüş, bu iddialara cevaben karşı iddialar üretilmiş, nihayetinde sorun çözümsüzlüğünü korumuştur. Savunulabilir tek felsefi tutum, tüm bu anlayışlara tahammül etmeyi ve bu ayrıklıkla yaşamayı gerektirir.

Yetmişlerin akademik panoramasını şekillendiren çeşitli felsefe ekollerinin birbirleri arasındaki ilişki, 17. yüzyıl metafizik tartışmasının tarafları arasındaki ilişki kadar net değildi. Dahası bu ekoller, meta-felsefi bir çoğulculuk anlayışına da sıcak gözle bakmıyorlardı. Aslında yetmişlerin felsefesinden çoğulculuk adına en iyi ihtimalle bir tür tahammül beklenebilirdi. Öte yandan bu tahammülün bir uzantısı olarak, her bir ekolün başvuruda bulunan temsilcilerinin en iyi makamlara getirilmesi ya da adalet ve çeşitlilik adına başkanlık koltuğunun dönüşümlü olarak her yıl başka ekollerden adaylara devredilmesi, felsefi üstünlük ve başarı kavramı ile çelişki içerisindedir. Çeşitliliği gerekli kılmak, üstünlüğün –bana sorarsanız gerçeğin ta kendisinin– aleyhine işleyebilir. Durumu gruplar arası bir nifak olarak algılarsak, politik adalet her grubun güce eşit erişim hakkı olmasını ya da herhangi bir gurubun sadece grupçuluktan kaynaklanan sebeplerden dolayı bu erişimden mahrum bırakılmamasını gerektirir. Bunun sanattaki mukabili, sanat eserinin sergilenmesini sadece grupçuluktan kaynaklanan sebepler yüzünden reddetmenin önüne geçmek isteyen anlayıştır. Mesela kişi, bir resmi soyut, Empresyonist ya da Kübik-Fütürist olduğu için reddedemez. Fakat bu, sadece dışlayıcılıktan kaçınmak adına, Kübik-Fütürist ya da soyut bir resme diğer eserler arasında yer vermenin ne kadar haklı olabileceği sorusunu gündeme getirir. Bana göre bu durum, üstünlüğü, estetik politik doğruluğa feda etmektir. Günümüzün nitelik tartışmaları da esas itibarıyla bu konu ekseninde gelişmektedir. O dönemde çoğulculuğun felsefede de temelde aynı şeye tekabül ettiğinden kuşkulanıyordum. Üstünlük tartışması yön değiştirerek bir güç çekişmesi haline gelmişti. Bu haliyle ele alındığında çoğulculuk, Görsel Sanatlar Okulu'nun paneline katılan sanatçılara ne bir katkıda bulunuyor ne de rehberlik ediyordu. Sanatçıların derdi neyin dahil edilip neyin edilmediği değildi. Zira dışlayıcılığın temelini oluşturan esas

unsur bıçakla kesilmiş gibi ortadan kaybolmuştu. Fransız sosyolog Emile Durkheim'ın tabiriyle tam bir *anomie* anıydı. Bu durumun felsefedeki karşılığı, günümüz felsefesinin içinde bulunduğu duruma fazlasıyla benzemektedir. Analitik felsefenin varlığını mümkün kılan öncüller ortadan kaybolmuştur ve felsefe yapmanın ne manaya geldiği hakkında kimsenin net bir fikri yoktur. Bu da kaçınılmaz olarak kimsenin felsefeci yetiştirmek hakkında net bir fikri olmadığı anlamına gelir.

Görsel Sanatlar Okulu'nun paneline ciddi ve kalabalık bir kitle iştirak etmişti. Henüz kimsenin tecrübe etme fırsatı yakalamadığı, sanatta çoğulculuk fikrinin ne denli rahatsız edici olduğu barizdi. Katılımcılar için fikren alışılmadık da olsa, geçmişe bakınca çoğulculuğun 1970'lerde fiilen yaygın bir faaliyet olduğunu görebiliyorum. Baudrillard, simülasyon kavramını rahatlıkla takip edilebilir bir süreç içerisinde sanatsal söyleve katmasına rağmen, bugün bile çoğulculuk kavramının kim tarafından ortaya atıldığından ya da kimlerin sanatın bu kavrama ihtiyaç duyduğunu iddia ettiğinden emin değilim. Çoğulculuk, ortaya çıkma zamanı gelmiş bir fikir değildi. Bunun yerine 80'ler, çoğulculuğun çıkmasını iple çeken bir dönemdi. Önemli bir makalede ya da itibarlı bir sanat dergisinde ortaya atılmış olmaktansa, muhtemelen anonim olarak, spontane bir şekilde ortaya çıkmıştır. Çoğulculuk fikrinin neden ortaya çıktığını ve neden bu denli önem kazandığını o zaman yapmam gerektiği üzere ciddi şekilde sorgulamış olmasam da, tarihsel perspektifi de arkama alarak artık konuya daha rahat bir şekilde açıklık getirebilirim.

Malevich'in Kübik-Fütürizmin geleceğine karşı beslediği inanç, eğer anlamlı bir sanat icra etmek istiyorsa sanatçının Kübik-Fütürist sanat yapmasının zaruri olduğunu ima eder. Bunun dışında kalan her sanatsal yönelim anlamsız olacaktır. Malevich iki sene sonra Süprematizmi keşfettiğinde akıma verdiği isimden de belli olacağı üzere nihai noktaya erişmişti; zira *suprême*'nin* ötesi yoktur. Elbette Devrim'in gelişiyle Sovyetlerde sanatın yeni toplumundaki yerini ve işlevini tanımlamakla yükümlü resmi mekanizması *Inkhuk*, Süprematizmi kelimenin tam anlamıyla hafızalardan silecekti. Sonrasında Konstrüktivizm, türevleri yavaş yavaş tarihsel

* (Fr.) En üstün ya da son. (ç.n.)

açıdan önemini yitiren şövale resminin yerini alacak; sanatçıların bir kısmı kendilerini endüstriyel süreci konu eden resimlerle meşgul edecek, diğer bir kısmı ise Rodchenko'nun "Sanatı hayata taşıyalım!" düsturunu takip ederek tasarımcı olarak iş dünyasına adım atacaklardı. Çoğulculuk 1920'lerin başlarına kadar Rusya'da kendine ait bir yer edinememişti. İşin ilginci *Alman İdeolojisi*'nde, yabancılaştırılmış emekle komünist toplum sayesinde yeniden bağlantı kuran insanın bulunduğu durumundan bahsederken, bir anlamda çoğulcu idealin dâhiyane bir tanımını veren Marx ve Engels'ten başkası değildi: "Herkes, isteği doğrultusundaki her uğraşta başarı sağlayabilir; toplum sayesinde avcı, balıkçı, çoban ya da eleştirmen olmak zorunda kalmadan istediğim gibi, sabahları ava çıkıp, öğleyin balık tutup, akşamüstü sığır güdüp, yemekten sonra da eleştiri yapmam mümkündür." 1963'te Warhol –muhtemelen bilmeden– bu vizyonu kendince dile getirir: "Bir tarzın diğerinden daha iyi olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Kişi, kendinden bir şey kaybettiğini hissetmek zorunda kalmadan, bir hafta Soyut Ekspresyonist, öteki hafta Pop Artçı ya da Realist olabilmelidir." Komünist toplumda çoğulculuğun devlet direktifiyle yürürlük kazanan bir yaklaşım olması gerekirken, Warhol'un sözlerine yakın argümanların hayata tutunmasının hâlâ mümkün olduğu yıllarda, Moskova'daki sanatçılar kendi sanatları söz konusu olunca, ancak fanatik dini bir tahammülsüzlükle kıyaslanabilir aşırı dışlayıcı bir tutum benimsemişlerdi. Daha önce de belirttiğim üzere Hegel; sanat, felsefe ve dinin Mutlak Tin'in –kendi tabiriyle– üç esas "an"ı olduğunu savunur. İlk bakışta diğer ikisine kıyasla dışlayıcı ve tahammülsüz olan dindir: Dini çoğulculuk durumu, ancak belli bir inancın elinde kâfirlik, aforoz, cebren dinden döndürme ya da Tanrı adına katletme imkânı bulunmuyorsa mümkündür. Hegel, sanat ve dinin farklı faaliyetler ekseninde şekillenen tek bir olgu olduğu konusunda kısmen haklıdır. Bundan hareketle çoğulculuk, Hegel'in haklı olduğu ölçüde sanatın esasına yabancı bir anlayış olmalıdır. Sanat tarihi boyunca her dönem âdeta tek bir sanatsal inanç, tek bir sanatsal hakikat hüküm sürmüştür. Görsel Sanatlar Okulu'nun düzenlediği panelin katılımcılarının çoğulculuk kavramına bu kadar soğuk yaklaşmasının ardındaki sebep belki de budur.

Modern zamanın her sanat hareketi, diğer sanat anlayışlarını geçersiz kılacak birtakım iddialarla ortaya çıkmıştır. Suerat, Poin-

tilizmi "resim yapmak için başka bir yol daha" olarak sunmuyordu. Ona göre Pointilizm, resim yapmanın yegâne geçerli yoluydu. Signac, Matisse'i sanatında Divizyonizm doktrinine sadık kaldığı sürece gelecek vadeden bir sanatçı olarak kabul etmişti. Matisse bu yoldan sapıp kendi tarzını geliştirdiğindeyse, yolunu kaybedip karaktersizleştiğini yazacaktı. Fakat Divizyonizm, nihayetinde renkleri karıştırmaktansa karşıt renkleri bir arada kullanarak ışıklılığı vurgulama tekniğiydi. 16. yüzyılda aynı tekniği kullanan Veronese bunu bir ideoloji olarak değil, yalnızca bir hüner olarak benimsemişti. Fakat 16. yüzyılda yalnızca bir hüner olan şey, 19. yüzyıla gelindiğinde inanç meselesi haline gelmişti. Ön-Raffaellocular, Raffaello'nun *Transfiguration*'ından sonraki bütün sanat tarihini tabiri caizse ateşe atmışlardı. Devrim'in arkaplanını oluşturan teori, bağımsız tarihsel şartlar sonucu sanatta tarih ötesi bir çoğulculuğun gelişini müjdelemesine rağmen, Devrim sonrası Rus sanatının ardındaki temel itici güç modernizmin dinamizmi olmaya devam edecekti.

Dışlayıcılık ve dışlayıcılığın yoldaşı olan modernizm özcülüğü, 40'lı ve 50'li yılların New York sanat atmosferini tanımlayan esas sanatsal yaklaşımlardı. Muhtemelen dönemin çoğu Amerikan sanatçısı komünizm sempatizanı olduğundan, bu yaklaşımlar Rusya'dan Amerika'ya ithal olarak gelmişti. Öte yandan modernizmin belli unsurlarını benimseyerek dışlayıcı ve özcü bir kimlik kazananların aslında Rus sanatçılar olduğu da öne sürülebilir. O yıllarda modern sanat âdeta Hegel'in diğer iki ânının bir karışımıydı: Nihai bir sanat tanımı ve esas arayışı üzerinden felsefi; tahammülsüzlüğü ve estetik monizmi üzerindense dini olarak nitelendirilebilirdi. Sanatın ne olduğu/olmadığı hakkında en fanatik, en dogmatik görüşlere sahip olan hareket Soyut Ekspresyonizmdi. Soyut Ekspresyonizmin tahammülsüzlüğü, Hilton Kramer gibi sanat perspektifi o yıllarda şekillenen eleştirmenlerin sövgüye kaçan metinlerinde açıkça görülebilir. Barbara Rose ile giriştiğim bir tartışma esnasında ise, müze ve galerilerde sergilenenlerin "yüzde 60'ının" sanatla –*uzaktan yakından*– alakası olmadığını belirtirken, eleştirmenin takındığı rahat tavırlar beni derinden sarsmıştı. Muhtemelen Amerikan resminin en şaşaalı dönemi olan o yıllarda sanata ve sanat kâfirlerine karşı fazlasıyla düşmanca tavır takınan, püriten bir hava hâkimdi. Öyle ki soyut eserle görsel

arasındaki farklılık en az Eski ve Yeni Ahit arasındaki kadar kesindi. MoMA 1959'da Peter Selz'in "New Images of Man" adını vermiş olduğu sergiyi ziyarete açtığında her gelen eleştiri en az bir önceki kadar acımasız olmuştu. Bana göre o tarz eleştiriler kâfir katlinin sanatsal mukabilidir. Öyle ki, eline fırsat geçseydi, William Rubin'in bazı resimleri gönül rahatlığıyla kazığa bağlayıp yakacağından eminim. Sanat eleştirmenliği günümüzde bile yobaz ve fanatik naralar olarak nitelendirilebilir.

Fakat durgun yüzeyin altında şiddetli akıntılar mevcuttu. 1957'de Johns ve Rauschenberg, etkisi birinci nesil sanatçılarla sınırlı kalacak olan Soyut Ekspresyonizmin sonunu getirecek resim anlayışını icat etmekle meşguldü. Bu da tarihsel değişim sonucu nice yetenekli sanatçının bana göre lüzumsuz sebepler yüzünden kıyıya vuracağı anlamına geliyordu. Zira o dönem sanat dünyasında Soyut Ekspresyonizmin ya hep ya da hiç olduğu fikri hakikat olarak kabul ediliyordu. Sanatçılar için Soyut Ekspresyonizmin varlığı her şey, yokluğu ise derin bir hiçlik demekti. Bir başka deyişle Soyut Ekspresyonizm, dışlayıcılığı âdeta benliğinin bir parçası haline getirmişti. İlk başlarda Johns, Rauschenberg ve elbette Warhol ile Oldenburg, geleneğe yabancı şekilde, görsellerinin üzerlerine kasıtlı olarak boya damlatıyorlardı. Örneğin Warhol, benim "Soyut Coca-Cola Şişesi" adını verdiğim resmi yapmıştı. Fakat bu teknik, sanatçıların kendilerini saklamak için kullandıkları bir kamuflajdan ibaretti. Resimsel boya tekniği, Pop Artçılara Soyut Ekspresyonizmin saflarına sızmak ve onu içeriden yıkmak için gereken itibarı sağlıyordu. Soyut Ekspresyonizmin çöküşü, güçlü ve aynı zamanda huzursuzluk yaratan bir özgürleşme deneyimiydi. Soyutçuluğun yükselişte olduğu dönemde görsel geleneğe uygun resimler yapmakta ısrar eden bir sanatçıyla tanışmıştım. Artık yapmak istediği şeyi rahatça yapabileceği gerçeği, 60'ların başında, Pop devriminden sonraki dönemde birden kafasına dank etmişti. Fakat bu uyanışla beraber yapıtlarına karşı beslediği bütün ilgiyi de aniden kaybetmişti. Soyutçuluğun çöküşünden önceki yıllarda görsel yapmak hem bağımsızlık hem de cesaret gerektiriyordu. Zira geniş kesimlerce "zamanın ruhu" olarak nitelendirilen bir harekete direniyordu. Pop devriminden sonra yaptıklarınınsa hiçbir değişime yol açmadığını düşünüyordu. Kişi, yapmak istediği her şeyi yapabiliyorsa –sabah Soyut Ekspresyonist, öğlen Pop

Artçı, akşamlarıysa Realist olabiliyorsa– bunları yapması için başka herhangi bir teşvik kalmamış demektir. Âdeta tarihsel açıdan doğru bir yolun yokluğunda bir şeyler yapmak için herhangi bir sebep kalmıyordu. Bence o sanatçı, sanat icra etmenin çoğulculuk anlayışı ile çelişki içerisinde olduğunu hissediyordu. Konuyu bu hisler üzerinden ele almak, Görsel Sanat Okulu'nun düzenlediği panelin katılımcılarının duyduğu endişeye açıklık kazandırmak açısından yararlı olabilir. Tarihsel yönelimin ortadan kalkması, sanatta anlamlılığın kayboluşu olarak hissedilmekteydi.

Bu hissiyatın yaygın kesimlere ulaşması için belli bir süre geçmesi gerekmişti. Bu süre içerisinde sanatçılar sanatın esasına dair arayışlarını sürdürüyor, esası bulduklarını düşündükleri anda ise modern sanat hareketinin dışlayıcılığını benimsiyorlardı. Jennifer Bartlett, 60'ların ortalarında, SoHo'nun uyanış döneminde Yale'den mezun olup sanat dünyasına adım atarken sanat camiasının mevcut durumunu şu sözlerle hatırlar: "İnsanların fazlasıyla kesin yargıları vardı ve herkes birbiriyle kıyasıya rekabet içindeydi. Soyut sanat yapıp da Brice Marden'ın gözüne giren sanatçı sayısı bir elin parmaklarını geçmiyordu. Aynı şekilde Richard Serra tarafından kabul gören bir heykel sanatçısına rastlamak olabildiğince ender bir durumdu." Sanatın asıl doğasını keşfetmek, çoğu genç sanatçı için âdeta karşı koyulamaz bir ihtiyaçtı. Bartlett ise vaktinden önce gelmiş bir Çoğulcuydu ve "o zamanlar her türden çalışmayı beğen[diğini]" dile getirmişti. O döneme egemen olan dogmalara karşı çıkıp "sanat yapmanın türlü türlü yolu vardır" diyebilmek, bence takdire şayan bir özgüven gerektirir. Bartlett, Minimalist olduğunu düşünmesine rağmen, Paula Cooper'ın da söylemiş olduğu üzere birçok açıdan bir nihilist olarak değerlendirilebilir. Grafik kâğıdını andıran arkaplanlar üzerine, ilk bakışta küçük siyah noktalar gibi görünen emayeli küçük kareler resmediyordu. Karelerin çoğu birbirinden ayrı renkteydi. Fakat gün gelip de birileri, Cooper'ın gözüne girmek istiyorsa, sanatçının eserlerinde siyah kareler kullanması gerektiğini söylediğinde, Bartlett, kral olmak istiyorsa Katolikliği kabul etmesi gerektiğini duyan Kral IV Henry'ninkine benzer bir tepki vermişti: "*Paris vaut bien une messe*."* Bartlett, renk tercihlerinin galeri sanatçılığı sevdasının önüne geçmesine izin vermeyecekti. Hatta Calvin Tomkins'in bir

* (Fr.) "Paris, bir pazar ayinine değer de artar bile." (ç.n.)

röportajında kendi çağdaşlarının eserlerinden bahsederken "hepsini çok beğeniyordum" bile diyecekti. İnsanın 1968'de Bartlett kadar aşırı hoşgörülü bir Yale mezunu bulabileceğinden şüpheliyim.

60'ların Pop Art'ının gelişimine dair benim de kendime ait bir yorumum vardı. Bana göre, sanatın esasına yönelik uzun felsefi arayış, kusursuz sanat eseri örneği arayışının ötesine geçmişti. Zira bu konuda Minimalistlerle paralel yönde çalışmalar yürüten Pop Artçılar, sanat eserinin belli bir görünüme sahip olmasının önemsiz olduğunu kanıtlamıştı. Pop Artçıysanız bir Brillo kutusu, Minimalistseniz bir kontrplak tahta size sanat eseri gibi görünebilir. Sanat eseri, size belki bir dilim elmalı turta, belki de telden bir tavuk kümesi gibi görünür. Böylece sanatın taşıdığı anlamın örnekler üzerinden açığa çıkarılamayacağına ve sanat ile sanat dışı arasındaki ayrımın görsel değil kavramsal olduğuna yönelik bir anlayış gelişti. Tartışmayı bu noktaya getiren Pop ve Minimalizm, kadim arayışa son vermişti ve bundan sonra keşif işlevini sanat felsefesi üstenecekti. Artık sanatçıların bir yandan da felsefeci olmasına gerek yoktu. Bu açıdan, sanatın doğasına dair arayışı felsefecilere devreden sanatçılar artık dilediklerini yapma konusunda özgürlük kazanacaklardı; çoğulculuk ise tam o anda yeni ve bağımsız bir tarihsel doğru haline gelmişti. Tarihin perspektifinden, Pop ile Minimalizm ya da Realizm ile Ekspresyonizm arasında yapılabilecek bir seçim bulunmuyordu. Tarih fiilen nihayete ermişti. Elbette, Bartlett'in Yale'den akranlarının ifadelerinin kanıtladığı üzere, bu gerçeğin sanat bilincine tam olarak kazınması için uzun bir süre geçmesi gerekecekti. Bu arada, 1980'lerde "Sanatın Sonu" olarak adlandırdığım bu konu üzerine yazmaya başlamadan evvel, aynı gerçeğin benim sanat bilincime de tam olarak kazınmadığını itiraf etmek isterim.

Çoğulculuğun sanatsal bilince ne ölçüde nüfuz ettiği konusu bir yana, 1970'te sanatsal faaliyetin fiilen çoğulcu olduğunu artık net bir şekilde görebiliyorum. Şu anda bu konuyu tartışırken, sanatın ilk tarih ötesi dönemi üzerine felsefi bir anlatı inşa ediyormuşum gibi geliyor. Yetmişlerde birçok sanatçının sanat icra edip etmediklerini bilmeden ya da belki de sanat olup olmadığı umurlarında olmadan çok farklı çalışmalara imza attıklarını düşünüyorum. Beni bu yönde bir düşünce geliştirmeye iten sebep, Aralık

1989'da kadın sanatçıların Pennsylvania Sanat Akademisi'nin katkılarıyla bir araya getirdikleri çarpıcı bir sergidir. Sergiye "İz Bırakırken: Kadın Sanatçılar Anaakım Sanata Giriş Yapıyor, 1970-1985" adı verilmişti. Sergiyle ilgili olarak fark ettiğim ilk çarpıcı gerçek, cinsiyetleri dışında sanatçıların neredeyse başka hiçbir ortak noktasının olmadığıydı: Âdeta her bir sanatçı kendine ait bir sanat tarzını temsil ediyordu. Sanatçıları bir ressamlar ya da heykeltıraşlar grubu olarak sınıflandırmak bile mümkün görünmüyordu. İkinci çarpıcı nokta ise, yetmişlerde aslında herhangi bir anaakım sanat hareketi olmadığıydı. O dönem anaakım olarak algılanan sanatsal akımlar aslında aynı yönde akan, birbirinden bağımsız, sayısız bireysel sanatsal girişimden müteşekkildi. Bu arada sergiyi açanlar kadın yerine erkek sanatçılar olsaydı söylediklerimiz eşit ölçüde doğru olurdu. Sonuç itibarıyla yetmişler, sanat tarihi açısından olabildiğince anlaşılmaz bir dönemdi. Sanatçıların bireysel çalışmaları dışında göze çarpan belli bir sanat akımı yoktu. Buna rağmen yetmişler, zamanla günümüzün nitelik tartışmasına dönüşecek olan bir radikal feminist eleştiri tarzının doğuşuna da tanıklık edecekti. Feministler, erkeklerin eserleri üzerinden geliştirilmiş sanatsal standartları kendi sanatları için kullanmanın kadın sanatçıların doğasına aykırı olduğunu öne sürüyordu. O yıllarda Linda Nochlin, "kadınların sanatlarında kullanabileceği herhangi bir biçimsel dilin bulunmadığını" söyleyecekti. Bana göre feministlerin ifade etmek istediği şey, kadın sanatçıların o yıllardaki çalışmalarının, formalist sanat çatısı altında tanımlanan ve Clement Greenberg'ün eleştirel anlayışının somutlaştırdığı şeylerle uyumlu olmadığıydı. Radikal feminist eleştiri (kadın ve erkeklerin farklı türde sanat icra ettiğini iddia etmesinden ötürü cinselleştirilmiş bir çağrı olsa da), temelde bir çoğulculuk çağrısı yapıyordu. Doğrusu, o dönemde çoğulculuk, sanatçının cinsiyeti ne olursa olsun sanatsal üretim açısından geçerli bir anlayıştı. Ne sanatı belli bir nesneyle ilişkilendirmenin, ne de sanatın genelini belli bir nesneye mahsus standartlar üzerinden değerlendirmenin mümkün bir yolu bulunuyordu. Fakat bu durumdan, neyin sanat eseri olup olamayacağı tartışması içerisinde, nitelik unsurunun işlevini yitirdiği sonucunu çıkarmak hata olur. Bundan ziyade yapılması gereken, niteliği bir önceki dönemin sanat tanımının kriterlerini yerine getiren bir kavram olarak gör-

mekten vazgeçmekti. Nihayetinde o kadın sanatçıları anaakım sanatçılar haline getiren şey, eserlerinin nitelikli oluşuydu. Fakat o eserlerin sahip oldukları nitelik, Pop ve Minimalizm sayesinde son bulan dönemin sanat tanımının kriterlerini yerine getiremiyordu. Serginin açılışı için, konu edilen dönemin başlangıcı olarak kabul edilen Eva Hesse'nin ölüm yılı olan 1970 tercih edilmişti. Hesse'nin ölümüyle birlikte kadın sanatçılar için yeni bir çağın başladığı açıkça ima ediliyordu. Oysa gerçekten de büyük bir sanatçı olan Hesse, yaşadığı "özcülük" döneminde, sanat eseri olarak kabul edilen şeylere hiçbir yönüyle benzemeyen nesnelerden sanat yapıyordu.

70'leri görmüş geçirmiş olmama rağmen, o dönemlerde başlıca bir sanat hareketi olarak adlandırılabilecek bir akımın olup olmadığı konusunda kesin bir fikrim yok. Sanat koleksiyonculuğu, Fransızların *amatör* olarak adlandırdığı insanların elindeydi. Pop ve Minimalizmin ihtişamlı günlerinden sonra, sanat tarihi tek bir ana arter olmayı bırakıp kılcallaşmış, sanat dünyası kendi içerisinde küçük sanat dünyaları doğurmuştu. 50 ve 60'ların genel sanat teorilerinin yerine yeni bir teorinin ortaya çıkmaması, muhtemelen sanatçılara hudutlarda yaşayanların bu sefer *kendileri* olduğu hissini veriyordu. İşin aslı o dönem sanat dünyasının tamamı, hudutlarda yaşayanlardan ibaretti. Çoğulculuk paneliyle eşzamanlı olarak sanat dünyasında yeni bir şeylerin ortaya çıktığı hissi doğmaktaydı. On beş yıl süren durgunluktan sonra gelen bu yeniliğin adresi SoHo'ydu. Elbette Julian Schnabel ve David Salle'in ilk sanat gösterilerinden söz ediyorum. Kalabalıklar sokağa dökülmüştü ve sanat camiasına bir karnaval ve galibiyet havası hâkimdi. Âdeta tarih bir süreliğine uyukladıktan sonra gözlerini yeniden açmış ve "tarihin ruhu" akışına devam etmeye kadar vermişti. Adı hemencecik Neo-Ekspresyonizm konulan ve kısa zamanda küreselleşen bu akımla yeni bir dönem başlamıştı: İnsan, karşısında birden Almanların şişirilmiş dışbükey tuvallerini, Berlin'deki ahlaksız, gösterişli Zeitgeist sergisini, Gugenheim'daki korkunç İtalyanları ve yeni MoMA'nın açılış sergisini bulmuştu. Sanat dünyası bir anda nicelik duygusu, enerji, resmin her yerine yayılmış renkler ve akıldan çıkmayan kara imgelemi sayesinde önem taşıdığını kanıtlamaya çalışan resimlerle dolup taşmıştı. Önemli

bir şey gibi görünme çabasından dolayı ona "Ehemmiyet Sanatı" adını vermiştim. Sanat tarihi sonunda bir kez daha rayına oturmuştu. Şan, şöhret ve para, kazanılmayı bekliyordu. Seksenlerin ortalarına gelindiğinde, sanılanın aksine, Schnabel'in sadece Schnabel resimleri, Salle'in de sadece Salle resimleri yaptığı gerçeği açıklık kazanmıştı. Fakat ondan önce mevcut durum âdeta bir Rönesans olarak algılanmaktaydı.

1981'de durum genel itibarıyla buydu. Bir yandan da tarihsel yönelimin ortadan kalkmış olduğuna dair fikirler ve çoğulculuk yaklaşımı geniş ölçekte endişe uyandıracak kadar yaygınlaşmıştı. Bu da sanat tarihinin herhangi bir vektörü olmadığına ve gerçeğe sadık kalmak kaydıyla tarihte bir sonraki hamleyi tahmin etme imkânının ortadan kalktığına işaret ediyordu. Diğer tarafta Almanya, İtalya ve hepsinden önemlisi SoHo'da yeni bir tarihsel yönelimin ortaya çıktığına dair vaatler ve çoğulculuğun sanatın içinde bulunduğu umutsuz durumdan çıkagelmiş bir yaklaşım olduğuna dair şüpheler beliriyordu. Dolayısıyla seksenlerin başında sanat dünyası, sanat tarihinin hangi şekilde evrimleştiğine dair iki ayrı görüşün bulunduğu çelişkili bir durum içerisindeydi.

1981'deki durumun şimdinin perspektifinden bakınca göründüğü kadar belirgin olduğunu iddia etmem yanlış olur. Tam aksine, durum fazlasıyla bulanıktı. O gece Görsel Sanatlar Okulu'nun panelinde gerçekleşen tartışmalar, insanların içinde bulunduğu kafa karışıklığını gidermek adına en ufak bir katkıda bulunmuyordu. Bu konuda sadece, ben de dahil olmak üzere panelin çoğu katılımcısının çoğulculuktan memnun olmadığını söyleyebilirim. Çoğulcu yaklaşımın felsefe camiasındaki tavrına karşı beslediğim şüpheler elbette hoşnutsuzluğumun kaynaklarından biriydi. Daha evvel de sözünü etmiş olduğum üzere, felsefede çoğulculuğu şüpheli ve fırsatçı bir hareket olarak görüyordum. Sanatta çoğulculuk felsefedekine benzer olsaydı, muhtemelen kenara itilmiş Soyut Ekspresyonist ve Realistlerin sanat dünyasından kendi paylarına düşeni talep ettiği bir senaryoyla karşı karşıya kalırdık. Neo-Ekspresyonistler en iyi galerileri ele geçirip, en iyi eleştirmenleri kendi haklarında olumlu yazılar yazmaya ikna edip sanat dünyasının gözbebeği haline gelselerdi, bulundukları durum muhtemelen Amerikan Felsefe Derneği Çoğulcularının gözünde analitik felsefecilerin bulunduğu durumun aynısı olurdu. Elbette bu konu

hakkında sanat ve felsefe dünyası arasında paralellikler kurulabilir. Hatta çoğulculuğun eşit ilgi ve eşit hak isteminden ibaret geçerli bir talep olduğu da öne sürülebilir. Öyle olsa bile söz konusu sanat olunca, çoğulculuk belli bir yönelimden yoksun bir tarih anlayışını gerektirir. Yani kişi sabahları Soyutçu, öğlenleri Ekspresyonist, akşamları Fotorealist olup akşam yemeğinden sonra da sanat eleştirisi yapabilir. Bu da sanatın akıbetinin ne şekilde gelişeceği konusunda Neo-Ekspresyonizmin getirdiği tarih felsefesi ile çelişir. Kısacası en iyimser senaryoda bile bu iki sanat tarihi felsefesi birbiriyle uyuşmazlık içerisindedir. Kendi gözlemlerime göre o gecenin havasına, bir zamanlar Bartlett'in sözünü etmiş olduğuna benzer özcü ve dışlayıcı bir tavır hâkimdi. Ekspresyonistler tarihsel bir yönelimin mevcudiyetinden emin oldukları halde, o yönelimin ne olduğu konusunda anlaşmazlık içindeymiş gibi görünüyorlardı. Mesela Jeremy Gilbert-Rolfe'un resmin ne olup ne olmadığına dair gayet kesin fikirleri bulunmaktaydı. Öte yandan, utangaç tavırlarının ardında Denise Green de kendince doğru olduğuna inandığı fikirlerinden ödün vermiyordu. Ben de kendimi onların tarafında konumlandırıyordum. Zira eserlerinde soyutçuluğu benimsemiş bir sanatçının başka tarzlarda rahatlıkla nasıl sanat icra edebileceğini aklım almıyordu. Bana göre ressam olmanın yolu, belli bir sanatsal doğru olduğu fikrine kendini adamaktan geçiyordu. Her halükârda bu tartışma, tipik bir sanat dünyası paneliydi: Gürültücü ve kendinden emindi; soru soran dinleyicilerin sempatisini kaybetmek pahasına, puan toplama yarışı havasında atışmalar yapılıyordu ve elbette besbelli böbürlenen konuşmacılar vardı. Panelden hiçbirimiz daha aydınlanmış bir şekilde ayrılmış olmasak da, ayinsel bir mizansen havasında geçen o gecenin hepimiz üzerinde katartik bir etkisi olmuş olabilir. Çoğulculuk fikri yerine oturmaya başlıyordu.

Bir bakıma, hepimizin sanatı tecrübe etme şekli her açıdan çoğulcudur. Temel düzeyde sanatı ilk olarak okuldaki sanat tarihi dersleri, sonra da sanat ansiklopedisi işlevi gören müzeler vasıtasıyla tecrübe eder, sanat görüşümüzü mevcut bütün sanat akımlarını kapsayacak şekilde şekillendiririz. Dahası, üslup farklılıklarının ardındaki sebepleri her dönemin kendine has bir üslubu olduğu fikri üzerinden gerekçelendiririz. 80'li yılların çoğulculuğunun tuhaf yanı, geleneksel anlamda bir sanat akımı olmamasına rağmen,

döneme kişilik veren esas akım olmasıdır. Geri kalan diğer akımlara kıyasla çoğulculuk, gerçekten de döneme ait olan tek yaklaşımdı. İnsanlar belki de tam olarak bu özelliğini rahatsız edici buluyordu. Öte yandan 80'lerdeki Çoğulculuk tekeli, tek bir doğru üslup olduğuna ve bunun da Ekspresyonizmden başkası olamayacağına dair fikirleri pekiştirmiş de olabilir.

Kendi açımdan ne Neo-Ekspresyonizmi tarihsel doğru hamle olarak görüyor ne de bundan sonra tarihsel bir doğru hamle olması gerektiğini iddia eden felsefi yaklaşıma inanmaya devam ediyordum. Sanatın, dolayısıyla da sanat felsefesinin özfarkındalığın sınırına dayandığını düşünüyordum. 1984'te gayet doğrudan bir şekilde "Sanatın Sonu" adını verdiğim bir makale kaleme almıştım. Makalede sanatın bitmiş olduğundan ziyade kişiyi sanat icra etmeye iten sebeplerden birinin geçerliliğini yitirdiğini öne sürmüştüm. Bu görüşümün, sanatın tarihin esaretinden kurtuluşunu ifade ettiğini düşünüyordum. *Alman İdeolojisi*'ndeki gelecek vaatlerine getirdiği gayrikasti yorumla Warhol'un işaret ettiği çoğulcu faaliyet tahayyülüne olabildiğince yakın bir dünyaya adım attığımızı hissediyordum. Ve tarihsel açıdan doğru bir yönelim ihtimalinin ortadan kalktığını, tarih ötesi bir sanat dönemine girdiğimizi düşünüyordum. Bana göre bu dönem, *derin* çoğulculuk dönemi olacaktı.

Yakın arkadaşlarımdan eleştirmen Noel Carroll, sanatın tarihselliğinin son bulduğuna yönelik görüşlerim ile *The Transfiguration of the Commonplace*'de öne sürdüğüm sanat felsefesi arasında içsel bir bağlantı olduğunu iddia etmişti. Ona göre, sanat felsefesi tarihi, sanat dünyasından karşı örneklerle birbiri ardına bozguna uğratılan felsefi sanat kuramlarından müteşekkildir. Dolayısıyla ancak karşı örneklerle yadsınamayacak bir kuram, tarihin imtihanından başarıyla geçebilir. O yüzden kendi kuramlarım çerçevesinde, sanatın tarihselliğinin geçerliliğini kaybetmiş olması benim açımdan gayet elverişli bir durumdur. Felsefeci olarak bu durumun bilinciyle, mimetik sanat anlayışının soyutçuluk karşısında ve diğer sanat anlayışlarının Warhol ve Duchamp karşısında karşılaştıklarına benzer tatsız sürprizlerden korkmadan yoluma güvenle devam edebilirim.

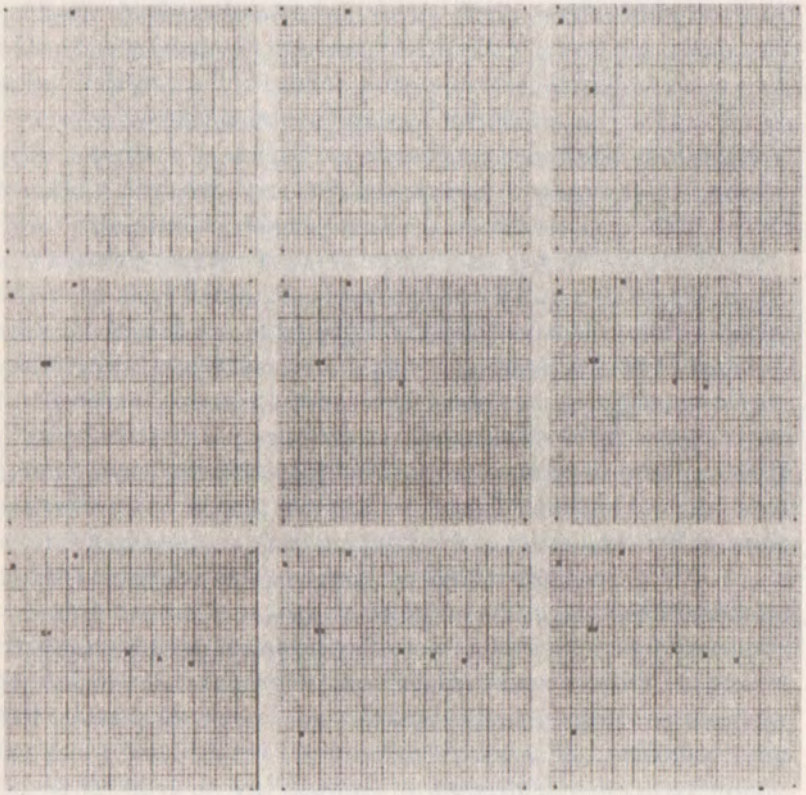
Noel'ın eleştirisini gönülden takdir ediyorum. Fakat sanat felsefesi olarak adlandırdığımız çoğu şeyin aslında, felsefecilerin

gizliden gizliye beğendikleri sanat tarzlarının tasdiki; olmadı, beğenmediklerinin tenkidi; o da olmadı, felsefecilerin kendi zamanında tarihsel olarak yakın görülen bir sanat anlayışı kerteriz alınarak tanımlanan teoriler olduğuna inanıyorum. Bu açıdan sanat felsefesi dediğimiz şey çoğu zaman sadece sanat eleştirisinden ibarettir. Bana göre adının hakkını veren bir sanat felsefesi, belli bir sanat tarzından çıkarsanamayan soyut bir düzlem üzerinden geliştirilmelidir. Bu durum, hem modern hem de kadim sanat, hem Doğu hem de Batı sanatı, hem temsili hem de soyut sanat söz konusu olduğunda geçerli olmalıdır. Sanat olarak kabul edilen her şey, geçerli olduğunu varsaydığımız bu teoriye riayet etmek zorunda olduğundan, söz konusu teorinin içeriğini temsil etmek açısından her sanat tarzı birbirine denktir. Öyle ki, tarihin sadece tek bir sanat tarzının egemen olduğu bir yönde geliştiği bir durumda bile, tarihin değişimine ve egemen sanat tarzının bölünüp çatallaşmasına göğüs gerebilecek geçerli bir sanat felsefesi geliştirmek mümkündür. Dolayısıyla genç bir sanatçı gelip de bana *The Transfiguration of the Commonplace*'i okuduğunu, ondan sonra da kitapta tarif edilene uygun bir sanat icra etmeye başladığını söylerse, ona cevabım kitaptan pek bir şey anlamadığı olacaktır. Kitapta tartıştıklarımın geçerli olduğunu varsayarsak, sanat eseri olarak kabul ettiğimiz her şey, bir diğeri kadar teoriye uymak zorundadır. Dolayısıyla iyi bir sanat felsefesi kaçınılmaz olarak çoğulcu bir yaklaşım geliştirecektir. Bunun aksi bir yönelim benimseyen her sanat felsefesi, iyi bir felsefe olma şansını kaybeder. Öte yandan bu, iyi bir sanat felsefesinin tarihsel çıkarımlara güvenemeyeceğine işaret eder. O yüzden, sanatın neden bir tarihsel arteri diğerine tercih ettiğini anlamak için felsefi bir sebep-sonuç ilişkisinden başka bir akıl yürütme yöntemi bulunmalıdır. Her halükârda tarih dışı bir gelecek fikri, şimdinin kapılarını ardına kadar açan bir anahtardır. Doğrusunu söylemek gerekirse, çoğulculuk durumu felsefi olarak gerekçelendirilebilecek yegâne durumdur. Bu konuda cevap verilmesi gereken soru, tarihin akışı içerisindeyken felsefenin gerektirdiği üzere akışın dışındaymış gibi yaşamayı becerip beceremeyeceğimizdir.

Bu fikirlerim, felsefe söz konusu olduğunda benimsediğim çoğulculuk karşıtı tavırla sanat için gerekli gördüğüm çoğulculuk anlayışı arasında ihtiyaç duyulan bağlantıyı tesis eder. *The Trans-*

figuration of the Commonplace'te ciddi bir sanat kuramına doğru atılan adımlar, sanatı tanımlama uğraşı içerisinde her sanat felsefesinin atması gereken adımlardır. O eserde sanatın tanımına ilişkin görülen unsurlar da her sanat tanımının içermesi gereken unsurlardır. Elbette kitaptaki fikirlerin yanlış olabileceği ihtimalini göz önünde bulunduruyorum. Fakat gerçekten de durum öyleyse, "ne yapalım, bu da diğer sanat kuramlarından biri olsun" şeklinde düşünmek ne teselli ne de fayda getirir; kitap yanlışsa bütünüyle yanlıştır. "Diğer sanat kuramları" gerçekten de mevcutsa bu, doğruluk ve yanlışlık durumunun imkânsızlığına işaret eder. Doğruluk ve yanlışlığın çoğulculuk içerisinde yeri yoktur. Dolayısıyla sanatta da doğru ve yanlış gibi yargıların mevcudiyeti mümkün olmadığı için, çoğulculuk esas itibarıyla kaçınılmazdır. Sanat üslubundaki dalgalanmalar ve kırılmaların pekâlâ tarihsel açıklamaları olabilir. Fakat üsluplar arası ayrımlar yapmak, felsefenin ilgi alanı dahilinde olmadığından bunları felsefi olarak gerekçelendirmek mümkün değildir. Kendilerince birtakım amaçlar güden sanat eleştirmenleri, eleştirilerini sanat felsefesi kisvesi altında okura sunmuş, bu da eleştirmenlerin amaçlarına uygun görmedikleri şeyleri sanata hariç tutmalarını gerektirmiştir. Öte yandan sanat felsefesi, çizgilerini sanat eseri ile sıradan gerçeklik arasında çizer; geçerli bir kuram olduğu takdirde her bir sanat eserini kapsamına alması gerektiğinden, sanat felsefesinin sanat eserleri arasında ayrım yapması mümkün değildir.

Yakın dönemde oturup en sevdiğim sanatçılar ve bu sanatçıların ortak noktaları üzerine düşünmeye başladım. Cindy Sherman'ın Mark Tansey ile, Tansey'in Dorothea Rockburne ile, Rockburne'ün Red Grooms ile, onun Robert Mangold ile, Mangold'un Boggs ile, Boggs'un David Reed ile, Reed'in Arakawa ile, Arakawa'nınsa David Sawin ya da Mel Bochner ile aralarında hangi ortak noktalar vardı? Sanat felsefem çerçevesinde bu sanatçılar, bildiğim tüm diğer sanatçılarla eşit düzlemde yer alıyor. Ara sıra, ciddi ciddi sanatın sonunun geldiğini düşünüyorsam, nasıl olur da çıkıp sanat eleştirmenliği yaptığımı soran insanlarla karşılaşıyorum. Sanatın sonunun geldiğine inanıyor olmam, beni sanat eleştirmeni yapan esas sebeptir. Hiçbir şeyi dışlamam için bir sebep yok; Jennifer Bartlett gibi ben de hepsini beğenebilirim.



Jennifer Bartlett, *Continental Drift*

Anlatı ve Üslup

Hugh Kenner, anadili standart ve istikrarlı hale getirme teşebbüslerini konu ettiği makalesinde, kendimce *anlatı cümlesi* olarak adlandırdığım ifade şeklinin dikkat çekici bir örneğini sunar. *Anlatı cümleleri,* geçmişteki bir olayı gelecekte gerçekleşecek olan olaylarla ilişkilendirerek tasvir eder. Gelecekte gerçekleşecek olan olaylar, geçmişte bununla ilişkilendirilen olayı ilk elden tecrübe edenlerin öngörü kabiliyetlerinin ötesinde olduğundan, gerçekleşirken tanıklık edilmesi mümkün olmayan durumlara ait tasvirler elde edilir. Fakat geçmişteki olayı ilk elden tecrübe edenlerin gelecek dediği şey bizim geçmişimiz olduğundan, *biz* bu tasvirleri herhangi bir güçlük çekmeden idrak edebiliriz. Ne de olsa anlatı cümlesinin temel görevi, anlatı yapısı çatısı altında *bizim* geçmişimizi daha düzenli ve istikrarlı hale getirmektir. Eski Roma vila-

yetlerinden Galya'da, Kral I. Clövis önderliğindeki Frenk bağımsızlığından sonra yaşamış birini düşünün. İçinde yaşadığı dönem ve coğrafya gereği bu kişinin kelime haznesinde hatırı sayılır miktarda Germen kökenli sözcük bulunmalı ve kişinin tonlamasında o dönemin ortak dili olan Latince'ye mahsus ünlü kaymaları hissedilir olmalıdır. Kenner yüzyıllar sonrasında geçmişe bakarken, gayet edebi İngilizcesiyle; "Galyalılar aslında Racine ve Cocteau'nün kullanacağı dilin temellerini atıyorlardı" der. Kenner tespitinde her açıdan haklı olsa bile, hatta dildeki bu dönüşüm o çağın insanlarının burunlarının dibinde, kademe kademe, sinsince ve önüne geçilmez biçimde gerçekleşiyor olsa bile, bu insanların söz konusu değişimin farkına varabileceklerini nasıl söyleyebiliriz? Zamanda yaklaşık üç yüz yıl ileriye gidelim ve fena halde yozlaşmış Latince'yi –imparatorlara yaraşırcasına– ıslah edip klasik Latince'yi hayata döndürmeyi planlayan Kutsal Roma İmparatorluğu hükümdarı Şarlman'ı ele alalım. (Bu arada, Şarlman'ın yozlaşmış Latince olarak nitelendirdiği dil, günümüzde Eski Fransızca adı altında saygıdeğer diller arasında sayılır.) Halkın gözüne girmek isteyen imparatorluk danışmanlarından birisinin geleceği öngörüp, bu ihtiyatsız reformun önüne geçilmediği takdirde *Phédre* ve *Les Enfants Terribles* gibi eserlerin yazılamayacağını savunması mümkün müdür? Felsefeyle pek alakadar olmayan bir kitlenin gözünde gayet bariz olan, felsefeyle uğraşan bir kitleyi tam olarak inandırmak içinse epey çaba gerektiren sebeplerden ötürü, bir *anlatı cümlesinin* sonucunda elde edilen tasvirlerin bilfiil öznesi olan insanların, ne bu tasvirlerin konu ettiği olayları gerçekleşmekte oldukları anda tam olarak idrak etmeleri, ne de yaptıkları hangi şeylerin uzak gelecekteki bir sonucun kasti sebepleri arasında sayılacağını bilmeleri beklenebilir. 1635'te kurulan Académie Française'in esas amacı dilbilimsel evrimin kökünü kazımaktı. Bu hususta kısıtlı bir başarı elde etse de, (Zira 17 ve 20. yüzyıl Fransızcası arasındaki farklar söz konusu olduğunda zamanla dile kazandırılan yeni sözcükler, buzdağının yalnızca görünür kısmıdır) yapılan müdahale sonucu sayısız 23. yüzyıl Fransız edebiyatı şaheseri maalesef var olma imkânı bile bulamadan yok olmuştur. Düşünün, Madonna, Dan Quayle, rap grubu Public Enemy, mikro-uyduların İngilizce kullanım kılavuzlarını hazırlayan Japon yazarlar ve Brighton Beach'e yerleşen Rus göçmenlerin şu anda

kullandığı gayri resmi İngilizce, gözümüzün önünde, 4. Milenyum'da Batı Yarımküre'nin ortak dili haline gelecek olan "Afro-anglañolo-6" ile kaleme alınacak şaheserlerin temellerini atmaktadır.

Geçmiş zaman kipiyle kullanıldığında insanın hayal gücünü harekete geçirmeyen cümleleri, Hugh Kenner'ın yaptığı gibi, şimdiki zamanla yeniden kurduktan sonra o cümlelerin bugün insanlara ne ifade ettiklerini merak ederken, Heidegger'in "tarihin tarihsiliği" adını verdiği şeye çok yakın bir hissi tecrübe ederiz. I. Cloven'in mensup olduğu Merovenj Hanedanı'nın saray halkından biri *le fils de Minos et de Pasiphaë*'nin sözlerini kolaylıkla telaffuz edebilir. Fakat eserde kullanılan dil, bu kişiye tamamıyla yabancı olacaktır. Zaten, yazarın yaklaşık bin yıl sonra ne hakkında yazacağını bilmeden Racine'i nasıl tarif edebilir? İnsan ömrünü *longue durée** ile kıyaslamak için, anlatı cümlesinin işaret ettiği dönemde şimdiye nazaran ne ölçüde kavramsal bozulmaya uğradığına bakmak yeterlidir. 1990 yılında söylenmiş, geçmiş zaman kipiyle çekilmiş "İlk resmimi 1957'de aldım" cümlesi, 1957'de şimdiki zaman kipi kullanılarak söylenmiş bir cümleye döndürülebilir. Fakat cümlede, alınan resmin "ilk" resim olduğu, dolayısıyla gelecekte başka resimlerin de satın alınacağı iması mevcuttur. Aynı şekilde "Ailemiz 1952'de başladı" cümlesi 1952'de şimdiki zamanla söylenseydi, cümlede ima edilen yeni doğan bebeğin tek çocuk olup olmayacağı konusu muallakta kalırdı. Şair, acemiliğine has bir özgüvenle "Ruhumun demircisinde ırkımın yaratılmamış bilincini dövmeye gidiyorum" deyip hevesini ifade edebilir. Fakat bunu dile getirdiği anda ırkının bilinci o denli ham haldedir ki, ruhun demircisinden ne tür bir şey çıkacağı sorusunun cevabı her ihtimale açıktır. Bundan hareketle şair, bu amaçla yola çıktığını fakat dövülmesi gerekenin tam olarak ne olduğunu kestiremediği için başarısız olduğunu ve eğer bunun farkında olsaydı başarıya ulaşmanın olası ihtimaller dahilinde olduğunu iddia edebilir. Sözünü ettiğimiz tüm bu örnekler geleceğe dair *tarihsel* olmayan iddialarda bulunur. Öte yandan Zekeriya'nın –ya da İncil'deki ismiyle Zacharias– karısı olan ve Vaftizci Yahya'yı karnında taşıyan Elizabeth, belki de sadece muhabbet etmek için gelen Meryem'e, İsa

* Fransız Annales Okulu bu terimi uzun vadeli tarih akışı kavramına, yani tamamen kalıcı ya da gelişimi çok uzun bir sürece yayılan değişime atfen kullanır. (ç.n.)

daha yeni ana karnına düşmüşken, "Efendimizin annesi neden beni ziyarete gelir?" diye sorduğunda tarihsel bir iddiada bulunur. Aziz Luka'nın anlattığı üzere Elizabeth, bu şaşırtıcı tespitini Kutsal Ruh o anda kadının bedenine büründüğü için yapabilmiştir. Konuşma dilinde ancak zamanla anlamlı hale gelecek olan bu bilgi, Elizabeth'e *vahyedilmiştir*. Öte yandan yalnızca *durée** belirlenimindeki bir zaman akışı içerisinde, insanların tek bir gravür resim alarak koleksiyonculuk kariyerlerine başladıkları, çocuk sahibi olarak aile başlattıkları ya da Calais'ye iki bilet alarak ırklarının bilincini ruhlarının demircisinde dövmeye gittikleri sıradan bir dünyaya ait, nedensel, rutin inançlar üzerine kurulu gelecek iddialarını açıklamak için vahiy gibi olağandışı kavramları konuya dahil etmeye gerek yoktur. Eylemin ardındaki kasıtları bile gelecekte gelişen olaylarla ilişkilendirerek yeniden oluşturulan tasvirler, ancak vahiy olarak izah edilebilecek bir bilginin varlığını gerektiriyorsa, yani bu kasıtların bilişsel kabiliyet sonucu öngörülebilmesi mümkün değilse, işte o zaman bu tarihsel bir iddiadır.

Longue durée'nin nedensel inançlarının tam olarak idrak etmemize izin vermediği, fakat bu inançlarla uyuşan bir gelecek ile inançların işlevlerini yitirdikleri ve gelecekteki olaylar bu inançlarla uyuşmayan bir yönde geliştiği için idrak edemediğimiz bir gelecek arasında değinmemiz gereken önemli bir farklılık bulunur. Michael Ignatieff Rus Devrimi'nden bahsederken, dokunaklı bir üslupla "Hafızadan kadim bir düzenin, muhafızlarını direnme yetisinden alıkoyan çöküşünden ve istikrarlı bir akıntıdan ziyade ancak taşkın bir sel olarak tasvir edilebilecek yeni bir tarih görüşünden" söz eder. Ignatieff, yazısında bir süvari subayının kızının anılarına yer verir: "Askerler âdeta tek bir günde büsbütün değişmişti; gömlekleri sarkıyor, kemerlerini boyunlarına asıyor, oturup çekirdek çitliyorlardı: Her yeri pislik götürüyordu; tüm bunlar ansızın, bir günde oluvermişti." Ignatieff, askerlerin "Tarihin onlara düşman kesildiğini fark ettiklerinde bütün direnme arzularını yitirdiklerini" söyler. Durum egemen sınıfın *longue durées*'nin tökezleme ânıydı. Belli bir yaşa gelmiş herkes muhtemelen bu tarz bir kaos durumunu tecrübe etmiştir: Hafızadan kadim olduğunu

* *Durée* insana tabi, tecrübi zaman algısıdır. *Longue durée*'nin uzun süreliliğine kıyasla geçici ve görecelidir. (ç.n.)

sandıkları yaşam tarzları 1968'de bir anda ayaklarının altından kaybolan Columbia Üniversitesi hocalarını, 1970'lerin feminist hareketlenmeleri ile doğal saydıkları düzenleri çözülüp dağılan kadın ve erkekleri düşünün. 1950'lerde, öndersiz gözüken ya da en azından kimsenin nasıl önderlik edeceğini bilmediği siyasi çalkalanmalar sonucu nice beyaz ve siyahi insanın dünyası başına yıkılmıştı. 1989'da Berlin Duvarı'nın parçalanması, tarihin sadece harici sebepler ve savaşlar sonucu yön değiştirebileceğini düşünen herkesin beklentilerini unufak etmişti. Daha nadir duyduğum – fakat gerçekliğinden emin olamadığım– bir anekdota göre, 60'lı yıllarda sanat eleştirmenleri ve koleksiyoncuların ciddiye almaya başladığı Mickey Mouse ve Donald Duck resimlerini bir sanat galerisinde karşılarında bulan Willem de Kooning ve Barnett Newman, ancak hayretler içerisinde başlarını sallamışlardı. Onların da dünyası başlarına yıkılmıştı. Bana göre Braudel'ın *The Mediterranean*'ında vurguladığı önemli şeylerden birisi, anlatı cümlelerinden aşina olduğumuz türde bir tarihin, *longue durée*'nin nedensel inançlarının devam ettiği yaşamsal düzleme nüfuz etmeden akışını sürdürdüğüdür. Haklıysam, konu edilen çağlarda Akdeniz çevresinde yaşayan insanlar diğer herkese nazaran daha bahtiyar yaşamlar sürdürmüş demektir. İnançlarla uyuşan ve uyuşmayan geleceklerin sadece biri diğerinden daha yavaş ve kademeli olan iki tarihsel değişim türüne işaret ettiğini savununlar olabilir. Ne de olsa beklentilerimizin haklı çıkardığı bir gelecek ile beklentimiz dışında gelişen, hatta havsalamızın bile almadığı bir gelecek arasındaki farkı arzu ederseniz beklentilerimizi şekillendirirken işin içine giren cehalet faktörünün sonucu olarak bile özetleyebilirsiniz. Keza Ignatieff'in durumdan *tarihin* Rus *ancien régime*'ine düşman kesilmişçesine söz etmesi o zamanlar gayet doğal olarak kabul ediliyordu.

Macbeth, Inverness'e döndüğünde leydisi onu "Ey Yüce Glamis Beyi!" diye selamlar; durum malumun ilanıdır. Hemen sonrasındaysa Aziz Elizabeth'i andırırcasına, "Ey Şanlı Cawdor Beyi!" der, "Bugünden böyleyse Beyler Beyi!" Oysa Macbeth an itibarıyla sadece Glamis Beyi'dir. Macbeth'e hem "Cawdor Beyi" hem de "müstakbel kral" diyen üç cadaloza atfedilen "insanüstü bilgi" ile donanan Lady Macbeth, *longue durée*'nin nedensel beklenti çar-

kını kırmıştır. "Sözlerinde gördüm öteyi/ bu cahil şimdinin ötesini" diye övünür Lady Macbeth, "hissediyorum şimdi/ şimdide geleceği". Olacakları bildiği için, yapması gereken sadece geleceğin akışını yönlendirmeye yardımcı olmaktır. "Doğaüstü ve kaderin seni taçlandırmak istediği/ o altın çemberden seni mahrum eden her bir şeyi" zayıflatıp bertaraf etmeyi istemektedir. Münasip bir anlatı-tasvirle, "Vaftizci Yahya olacak olan bebeğe gebe olan kadın" diyebileceğimiz Aziz Elizabeth ile Malcolm'un "Şeytani Kraliçe" tabirini uygun gördüğü Lady Macbeth'i aynı bağlam içerisinde pervasızca yan yana getirmek biraz abes kaçabilir. Fakat esas isteğim "Aziz Elizabeth, tıpkı Lady Macbeth gibi insanüstü bir bilgiye sahip olduğuna inanıyordu" şeklinde bir anlatı cümlesi kurmak. Bunun ardındaki sebepse bu cümlenin anlatı cümlesi için belirlediğimiz kriterlere uygun olması. Yahya'ya gebe olan Aziz Elizabeth ancak insanüstü bir bilgiye vakıf olsaydı ve Hıristiyanlığın ilk günlerinde yaşarken, İskoçya'da MS 1050'de gelişenleri ve bu gelişenlerin MS 1606'da Londra'daki temsilini bilseydi, bu sözleri zikredebilirdi. Kurduğum cümle, anlatı cümlesinin kriterlerini karşılasa da anlatı cümlesinin esas amacı olan tasvir işlevini yerine getiremez. Zira Elizabeth'in takvasını ve Lady Macbeth'in netameli karşılamasını aynı olayın parçaları olarak düşünmek bir hayli güçtür ve bu iki olayı ancak felsefi iradenin müdahalesi bir araya getirebilir. Zira anlatı düzleminde bunlar arasında herhangi bir bağlantı kurmak mümkün değildir. Bence, sadece insanüstü bilgiyi ve bu bilgiye vakıf olan kadın ve erkekler üzerinden bütüncül bir inançlar tarihçesini kaleme almak pekâlâ mümkün. Fakat bunun sonucunda elde edilecek olan tarihçenin, işlevi bu kadın ve erkekleri sıralamaktan ibaret olan sıradan bir kronolojik ya da ansiklopedik çalışma olacağına inanıyorum. Bu eserlerin arasındaki tek fark, birinde örneklerin kronolojik, diğerindeyse –örnek konusu olan kadın ve erkeklerin isimleri göz önünde bulundurularak– alfabetik bir sırayla karşımıza çıkması olacaktır. Yukarda bir araya getirdiğim anlatı cümlesi, dahili bir ilişki ilkesinin ilk adımını mümkün kılan meşru bir yan üründen ibarettir. Bu ilkenin öne sürdüğü şey, herhangi bir olayın herhangi bir diğeriyle ilişkilendirilerek yeniden tasvir edilebilme imkânıdır. Bu imkânsa güncel anlatı teorisinin büyük bir kısmının temelini oluşturan unsurun ta kendisidir.

Benim ilişkilendirdiğim iki olay arasında eksikliği ilk bakışta göze çarpan ilk bağlantı, *açıklayıcılıktır*: Anlatı, önceki bir olayın anlatı cümlesi dolayımıyla sonradan gelişen bir olayı açıklamasıyla ya da olayın açıklamasına dahil edilmesiyle oluşur. Kuşkusuz, bu durum yanıtladığından daha çok soruya neden olur: Zira açıklamalar birtakım genel yasaların oluşmasına kapı açar. Fakat yasaların bağlayıcılığı *durée* ile sınırlıdır. Buna ek olarak anlatı cümlesi, durée'nin ve yasaların bağlayıcılığının ötesinde olan geleceğe dair bir iddiada bulunduğundan, cümlenin tasvir ettiklerini önceki olay ânında teyit etmek için kişinin "insanüstü bir bilgiye" vakıf olması gerektiği şartını koyduk. Dahası "tarihin tarihsiliği" zaten bu şartı gerektirir. Kapsayıcı yasa modelinin altın çağında, açıklayıcılığın geleceğe yönelik tahminleri de desteklemesi bekleniyordu. Fakat bunun sonucunda elde edilen yüklemleme ve açıklamalar kişinin tarihin çizgisinde yasanın kapsadığı olaya istinaden hangi noktada bulunduğunu yansıtmaktan öteye gidemiyordu. Tahmin ve açıklama arasında kurulan bu basit simetri, tahminlerin tahmin edilen olayları açıklamakta yetersiz oluğunu gösteren sivri örnekler vasıtasıyla o dönemde eleştiri bombardımanına maruz kalmıştı. Yine de Aziz Elizabeth ve Lady Macbeth'in, ancak insanüstü bir bilgi sahibi olmakla açıklanabilen tarihsel iddiaları, bu tür bir bilginin yoksunluğunda ne izah ne de nüfuz edilebilen bomboş bir geleceğe işaret eder. Bu boş geleceğin durumu "cahil şimdi"de bulunduğumuz konumdan pek farklı olmayacaktır. Kısacası, anlatı cümlesine açıklayıcılık şartı getirmemiz gerek. Peki, nasıl?

Soruna derme çatma, geçici bir çözüm bulalım: A, B ve C olmak üzere üç olay gerçekleştiğini farz edelim. A olayı B'yi, B olayı da C'yi açıklasın. Böylelikle AB ve BC'yi kapsayan yasalar elde ederiz. Fakat elimizde AC'yi kapsayan *tarihsel* bir yasa bulunmaz. Böylece başlangıcı, ortası ve sonu olan küçük çaplı bir ABC anlatısı oluşur. Bunun ötesinde, A olmazsa B, B olmazsa da C olmayacağı için A olayının C'nin açıklamasına dahil olduğunu söyleyebiliriz. Bundan hareketle Oscar Hijuelo'nun *The Mambo Kings Play Songs of Love* isimli romanını ele alalım. Cesar'ın DeSoto'nun arka koltuğunda Vanna ile oynaşmak istemesi, direksiyonun başında neden Nestor'un olduğunu açıklar. Nestor'un depresyonu ise, ölümü ile sonuçlanan o patinajı açıklar. Tüm bunlar romancıya, olayın ger-

çekleştiği an itibari ile karakterlerin bilme imkânı olmayan "insanüstü bilgiyi" kullanma imkânı verir: Nestor "son defa su döktü [...] son trompet notasını çaldı [...] romdan son yudumunu aldı [...] son şekerinin tadına baktı." Nestor'un o iki harika paragrafta tasvir edilen her hareketi, anlatıcının örmüş olduğu retrospektif sonun ışığında trajik bir boyut alır ve mutsuz adamın yaşamındaki tek renkli hüsranların üzerine ölümün gölgesi düşer. Bu gölge bir bakıma, ünlü Flaman resimlerinde, en önemsiz çakıl taşına kadar sahnede düştüğü her yere netlik ve neredeyse kutsal bir ferdiyet bahşeden o doğaüstü ışığa benzer. Doğal olarak, "cahil şimdi"de yaşayan bizler, bu ışığa karşı körüz; ya da bizim için şimdiyi cahilleştiren şey, kör edici bu ışıktır.

Tarihin belirli bir anında yaşayan, dolayısıyla tarihin öznesi olan insanlar belli şeyleri idrak etme kabiliyetine sahip olsa da, tarihsel bilgi her daim bu insanların bilme kapasitesinin ötesinde olduğu için, tarihsel bilgi her zaman insani bilgiden fazlasıymışçasına ele alınır. Zira bu insanların yaşadığı "anlatının" akıbetini, dolayısıyla sadece insani bilgi olan *durée'nin* sınırlarını bilen kişi tarihçidir. *Durée'nin* sınırlarıysa insani bilginin sınırlarıdır. Tarihsel bir şekilde yaşamak tarihsel bilgiye sahip olarak yaşamak anlamına gelmez; aksine, tarihsel bir yaşam bu durumun yani insani bilginin kısıtlayıcılığının farkında olarak yaşamaktır. *Longue durée* ve olay odaklı olmayan tarihyazımı savunucularının bildiği üzere, hayatın büyük kısmı tarihsel bir şekilde yaşanmaz. Michael Ignatieff'in çektiği ıstırabı idrak etmeye çalışırken bu gerçeği aklımızın bir köşesinde bulundurmakta fayda var. Tarihi istismar ve suiistimal etme çabaları üzerine yazdığı makalesinde Nietzsche, insanı "her ânın ölümüne, geceye ve sise karışıp ebediyen kaybolmasına" tanıklık eden hayvanla kıyaslar. Braudel'in ortaya attığı iddiaysa insan hayatının neredeyse tamamının bu biçimde yaşandığıdır. Şayet söz konusu olan bu tür bir hayatsa insan faaliyetleri anlatı şeklinde sunulabilir. Buna göre dildeki evrim, yerel kıyafet tarzı ya da coğrafi konut mimarisindeki değişim gibi konuşmacılardan habersiz biçimde, gizliden gizliye ve dili konuşanların ömürlerinin akışına kıyasla yavaş bir süratle gerçekleştiği için, Racine ve Cocteau'nün Fransızcasının Latince'den evrilmesi gibi tasvirler anlam ve haklılık kazanır. Hıristiyanların MS 1000 yılına yaklaşırken Mahşer Günü korkusuyla tedirginlik içerisinde yaşa-

dıkları ve yıl bitiminde esirgendiklerini düşündükleri için Tanrı'ya minnet duygusuyla Avrupa'yı katedrallerle donattıkları söylentisine yüzyıllar boyunca inanıldı. Mahşer Günü korkusu, Vahiy Kitabı'nda yer alan ve İsa'nın bin sene sürecek olan hükmünü müjdeleyen bir bölümden kaynaklanmaktaydı. Gerçek şu ki, MS 1000 yılında Vahiy Kitabı'nı okuyabilecek kadar okuma yazması olan bir avuç insan da dahil olmak üzere hiç kimse hangi yılda bulunduklarından bile tam olarak emin değildi. Zira o yıllarda takvim kullanımı henüz yaygınlaşmamıştı. O dönemin insanı, güneş ve mevsimin *durée*sinin belirlenimi altında yaşamını sürdürmekteydi. O mukadder günün gelip geçişini muhtemelen kimse fark etmemişti; tıpkı gelecekte ölüm yıldönümümüz olacak olan günlerin her sene bizden habersiz gelip geçişi gibi...

*Longue durée*yi merkeze alan bir sanat tarihi anlatısı oluşturmak mümkün. Çanak-çömlek, dini ikona, mezar abidesi ve maske yapımı faaliyetlerindeki değişim, bu faaliyetlerle uğraşanlar için günlük yaşam içerisindeki diğer faaliyetlerin değişimi gibi belli belirsizdir. Zanaatkârların sürekli yitip gittiği ve yeni çırakların sürekli ustaların yerini aldığı döngüye kıyasla bir hayli yavaş olan bu değişimi ancak bu zanaat faaliyetlerinin köken araştırmasını yapma zahmetine giren birisi fark edebilir. Bu değişimleri Darwinci bir prensip üzerinden, flora ve faunada gözlemlediğimiz değişimlere benzer bir estetik evrim ve adaptasyon süreci olarak açıklayan bir anlatı geliştirilebilir. Kişi, Hugh Kenner'ın yaptığı gibi, *a* dönemi çömlekçileri *a*+1000 dönemi çömlekçilerinin kullandığı formların temellerini atıyordu, diyebilir. Arkeolog bir arkadaşım yüzyıllar içerisinde çömleklerin neden değiştiğine ve üslupların neden yok olduğuna akıl sır erdiremediğini söylemişti. Gelgelelim tarih içerisinde yaşarken *durée* içerisinde yaşarmış gibi hissetmek ancak zanaatkârlara mahsus olabilir: Zanaatkâr, değişen çömlek formalarının kendilerine ait tarihsel bir ömür çizgisi olduğunu düşünme lüksüne sahiptir.

Anlatısal değişim –yani anlatının kendisi içerisinde de temsil edilmiş olan değişim– şu ana kadar tanımlamış olduğumuz şartların ötesinde başka şeyler de gerektirir. Verdiğim ABC örneğindeki üç olayı pervasızca anlatının "başı, ortası ve sonu" olarak tarif ettim. Fakat aslında verdiğim örnekle elde ettiğimiz şey, açıklayıcı bağlantılarla birbirine bağlanmış, yeniden tasviri müm-

kün olan fakat gerçek bir anlatı olarak nitelendirilemeyecek üç parçalı bir nedensellik zinciridir. Durumun yapaylığı, sonsuz olay zinciri içerisinde sadece üç tekil olay seçmemden kaynaklanır. Zira gerçekte, bir nedensellik zinciri iki taraftan da sonsuza kadar devam etmek zorundadır. Verdiğimiz ABC örneğinde A olayı geçmişteki, C olayıysa gelecekteki sayısız olayla bağlantılıdır. Kısacası ABC, anlatının sahip olması gereken bütünlüğünden yoksun, yalıtılmış bir kesittir: Bu da bizi nedensellik zincirindeki son halkayla anlatının sonu arasında bir fark olması gerektiğini düşünmeye zorlar. Dahası, anlatı son bulsa bile içinde yer aldığı nedensellik zinciri devam edebilir. Bir başka deyişle, hikâye son bulsa da kahraman "sonsuza dek mutlu bir şekilde" yaşayabilir. Sanırım bu durum, anlatıyı kapsayıcı yasa modeline dahil etmeye çalışırken gözümden kaçmış olabilir. *The Analytical Philosophy of History*'de bir şeylerin eksik olduğunu fark edememiştim. Darwin'in İnsanın Türeyişi'ni ünlü bir opera ya da senfoni gibi ihtişamla biten bir anlatı olarak tasarladığını düşünüyorum. Ona göre bu muhteşem anlatı elbette (büyük harfle başlayan) İnsanoğluyla son bulmalıydı. Darwin'in bu yaklaşımına getirilen ve hâlâ geçerliliğini koruyan bir eleştiriye göre, adaptasyon ve hayatta kalma mekanizmaları hiçbir yaşam formuna nihai imtiyazlar tanımaz; evrim, insanoğlunun nesli tükense de seyrine devam eder. Darwin buna karşı insanoğluyla beraber evrimin hikâyesinin sona erdiğini, fakat hikâye son bulmasına karşın evrimin devam edeceğini söyleyebilir. O halde Darwin'de insanoğlunun şafağını hem nedensellik zincirinin son halkası hem de hikâyenin sonu haline ne getirebilir? Bu bağlamda hikâyenin ihtiyacı olan şey nedir?

Darwin bağlamında bu sorunun cevabı net bir şekilde ortadadır: Darwin (büyük harfle başlayan) İnsanoğlunu evrimin hedefi olarak görür. Bundan kastım İnsanoğlunun en yeni ya da nihai tür olduğu değil, evrimin bilfiil amaçladığı şey, yani "telos"u olmasıdır. Buna göre İnsanoğlu evrimin en ihtişamlı noktası, zirvesidir ve gerçekleşen her şey bu amaç uğruna gerçekleşmiştir. Şayet Darwin ciddi bir Hegelci olsaydı, muhtemelen süreç kendi ayırdına vardığı için eserlerinde öne sürdüğü evrim teorisinin aynı zamanda evrimin sonunu teşkil ettiğini düşünürdü. Fakat çoğumuz, amaç ifade eden hedef kavramının her şeyin kendi uğruna gerçekleştiği bir nihayet kavramına terfi ettirilmesi fikrine Darwin kadar sıcak

bakmakta zorlanabiliriz. Keza anlatı faaliyetinin kendini gerçeklere tarafsız şekilde dayandırmaksızın sadece gerçekleri temsil etmek ya da yeniden düzenlemekten ibaret olduğu fikrini esas alan ciddi düşünce akımları bile mevcuttur. Kısacası, bir şeyin hem nedensellik zincirinin son halkası hem de hikâyenin son noktası olduğunu iddia etmek ya da aslında temsil biçimlerimize ait nitelikleri dünyanın tarafsız öznitelikleri olarak öne sürmek muhtemelen ciddi eleştirilere maruz kalmayı gerektirir. Hikâyenin sonu, gerçeği değil hikâyeyi ilgilendirir. Bu konuyu da açıklığa kavuşturduysak, anlatı cümlesinin makul bir anlatı olması için ihtiyacı olan tek şeyin cümle içerisine eklenecek açıklayıcı unsurlar olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan bunu kabul etmek, anlatının bazı söylemsel unsurlarının gerçeklikle aralarında herhangi bir mütekabiliyet ilişkisi olamayacağını kabul etmek anlamına gelir.

Yukarda anlattıklarımı Hayden White'ın görüşlerine yakın bir yaklaşım olarak kabul ediyorum. Bunlar, aynı zamanda White'ın öğrencisi olan rölativist David Carrier'ın görüşleridir. Fakat White'ın bu görüşleri Carrier kalkıp rölativist olsun diye savunmadığını da belirtmem gerekir. Carrier yakın tarihte "insanın istediği şeyi hikâyenin sonu olarak belirleyebileceğini" yazar. Carrier'a göre, "metnin bir sonu olabilir, fakat tarih için bu durum söz konusu değildir" "Narration and Knowledge" isimli makalemde ben de buna benzer bir görüş savunmuştum. Makaleyi, Hegel'in tarihsel temsil unsurlarını tarihsel değişim kümesine taşıyan tarih felsefesine karşı bir eleştiri olarak kaleme almıştım. Bazı yönleriyle gayet ikna edici olan bu tutuma, "önermeye yönelik (*de dicto*) anlatı yaklaşımı" adını veriyorum. Son zamanlardaysa sık sık sanatın sonundan bahsettim. Şayet nesneye yönelik (*de re*) bir anlatı yaklaşımı konuya dahil edilmezse, önermeye yönelik anlatı yaklaşımı son dönemlerdeki fikirlerimle derin bir çelişki içerisinde olur. Carrier, "Sanatın bittiğine ya da devam ettiğine dair görüşlerimiz kendi amaçlarımıza bağlıdır" der. O halde sanıyorum ki, Vasari'nin amacı Michelangelo'yu yüceltmek olsaydı, sanatın Michelangelo'yla sona erdiğini, aksi takdirde Michelangelo'dan sonra sanatın devam ettiğini söylerdi. Gerçekteyse, Vasari sanat tarihinin Michelangelo ile doruk noktasına ulaştığını iddia ediyordu. Bu da onun nesneye yönelik bir anlatı yaklaşımı benimsediğini gösterir. Bu noktada benim demek iste-

diğim, kişi –ya da bu durumda ben– sanatın bittiğini düşünüyorsa, nesneye yönelik anlatı yaklaşımını benimsemiş demektir. Bir diğer deyişle, sanat tarihinin anlatısal olarak düzenlendiğini kabul eder. O halde sanatın sonu benim amaçlarıma değil, sanat tarihi anlatısının amaçlarına bağlıdır. Carrier, anlatıların doğru olmaları gerektiği yönünde ısrarcıdır. Fakat nesneye yönelik anlatı yaklaşımı doğruysa, önermeye yönelik anlatı yaklaşımını doğrulayan şeylerin –yani gerçekleşen olayların olması gerektiği gibi gerçekleştiği, zamansallık ve açıklayıcılık açısından yerli yerinde bulunduğu, gerisininse geçici, yani *Menschenwerk* olduğu iddialarının– ötesinde bir gerçek tertibi bulunduğunu gösterir. Bu durumda esas soru, gerçekçi bir anlatı görüşünün doğruluk payı olması için ne tür bir gerçek tertibi oluşturulması gerektiğidir.

İnsanlık durumunun getirdiği kısıtlamaları kabul edip nedenselliği kesin surette harici bir ilişki olarak değerlendirirsek, aradığımız şey başlangıçla son arasında dahili ve mantıklı bir ilişki olur. Hume'a göre, tecrübe sayesinde bir beklenti mekanizması oluşana kadar, sebep gerçekleşmeden evvel sebebe ilişkin beklentilere sahip olmak imkânsızdır. Bu safiyet durumu, nedensel bilginin tamamıyla insan ötesi bilgi olmasını gerektirir. Bu bilgi, ancak hayatlarımızın *longue durée*sinin bir parçası haline geldiğinde insana mahsus bilgi olur. Şayet bu durum doğruysa, Shakespeareyen cadılar, azizlerin anneleri ve genel olarak kısmen belirlediği insanlık için de geçerli olmalıdır. Buna göre, insana mahsus bilgi durumunda sonuç sebebe mündemiç değilse ve tecrübe vasıtasıyla sonradan sebebe ekleniyorsa, ihtiyacımız olan şey sonucun sebebe mündemiç olduğu bir *hedef* bulmaktır. Yani durumun ölümlüler tarafından okunabilmesi mümkün olmasa dahi, Kutsal Ruh'u bir öngörü yetisi şeklinde içlerinde bulunduranlar, "East Coker"ın anlatıcı sesi gibi "Sonum başlangıcımdadır" diyebilmelidir. Bu sözlerle kastettikleri, her başlangıcın bir sonu olduğu mealinde analitik bir çıkarım değil; içinde sonunu açık ya da zımni bir biçimde barındırmayan bir başlangıcın gerçek bir başlangıç olamayacağına yönelik organik bir iddiadır. Daha demode bir paralellik kurmak istersek, Kant'ın analitik hükmü tesis ederken başvurduğu ve yüklemin özneye mündemiç olduğu ilk sezgisel formülasyonu kullanabiliriz. Bir başka benzetme, teoremlerin belitlerin (aksiyom) ifade etmiş olduğu şeyleri açıklaması olabilir. Yani in-

sanüstü bilgiye vakıf olan varlık, Galileo'nun sözleriyle "ani bir sezgiyle" tüm mantıksal sonuçları kavrayabilmeli, geri kalanlarsa bu sonuçları tümdengelim silsilesinden çıkarmalıdır. Diğer birkaç şeyin yanı sıra aradığım şey, sanatçının erken dönem eserlerinde geç dönem eserlerinin çağdaşları tarafından fark edilemeyecek olan izlerini sonradan görmemize imkân veren bir başlangıç ve son anlayışıdır. Diğer birkaç şeyden kastımsa, hareketin ya da dönemin sonunun başlangıcına mündemiç olması. Nihayetinde zorlu bir fizikötesi yola baş koymuş bulunmaktayız ve bu yolun sadece sanat teorisi ve eleştirisinden geçtiğini düşünmek dar görüşlülük olacaktır.

Fakat şu anlığına konumuzu, eserin sadece gelecek eserlerde geçmişe dönük bir incelemeyle fark edilebilecek olan niteliklere sahip olduğu sanatla sınırlı tutalım. O nitelikler, başından beri eserde mevcuttur. Bunlar ancak zamanla okunur hale gelen özel nitelikler oldukları için, başından beri mevcut olduklarını iddia etmek anlatıyı yeniden düzenlemekten çok daha fazlasıdır. Masaccio eserlerinin izlerini Giotto'nun çalışmalarında bulmak mümkünse, bu ancak Masaccio sonrası bir gelecekte mümkündür. Yine de Giotto, Padua'da Assisi'yi resmederken o izler oradaydı. Üstelik en az eleştirmen kadar sanatçının kendisinin de bu niteliklere karşı kör olduğunu belirtmek gerek. Zira sanatçının kendi şimdisinde yaşarken gelecekteki eserlerini bilebilme imkânı yoktur. Bundan hareketle bu niteliklerin sanatçının niyeti üzerinden izah edilebilecek türden nitelikler olmadığını düşünüyorum. Öte yandan bu nitelikler gelecekte görünür hale gelince, sanatçının niyetini de izah etmeleri muhtemeldir. Son olarak bunların, Roland Barthes'ın "yazmaya açık" (*writerly*) adını verdiği metinlerden ziyade "okumaya açık" (*readerly*) nitelikler olduklarını söylemeliyim. Zira metnin orasına burasına dağılmış olarak okurun aktif müdahalesine hazır biçimde değil, metne içkin bir halde bulunurlar. O yüzden bu nitelikler sanatın esası ve sanat tarihinin belkemiğidir.

Konuyu bir örnekle açıklamak daha faydalı olacak. Amerikalı sanatçı Jennifer Bartlett'in 60'larda yapmış olduğu bir eserinin 1980 tarihli iki ayrı eleştirisine göz atalım.

> İşe tuval yerine emayeli kare çelik levhalar kullanarak başlar (bu fikri metro işaretlerinden almış). Serigrafi baskıyla bu levhalara çizelge hava-

sı kattıktan sonra boşlukları görünürde rastgele biçimde renkli noktacıklarla doldurur. O dönem anaakım Minimalist bir eser gibi görünen bu çalışmanın günümüzde, çağına kıyasla ne kadar sıradışı olduğunu görüyoruz.

Yukarıdaki alıntı, John Ashbery'nin 1985'te *Newsweek*'te çıkan bir yazısına ait; alttakiyse, aşağı yukarı aynı dönem içerisinde *The New Yorker*'da yayımlanan Calvin Thomas'ın yazısı:

1968'in sonlarında [Bartlett'in] aklına modüler taban olarak çelik levha kullanma fikri geldi. Minimalist sanatçıların modüler tabanlar kullanması bilindik bir durumdu. Fakat Bartlett'in fikrinin Minimalist heykel geleneği ya da "nesne" üzerine felsefi tefekkürle uzaktan yakından alakası yoktu. Yaptığı şey, göze kavramsal sanat gibi geliyordu. Zira noktacıkların yerini belirlemek için matematiksel sistemlere başvurmuştu. Yine de bunun sonucunda ortaya çıkan, resmin her yerinde gezen ve çizgilerin arasında kümelenmiş olan o parlak, keskin renkli noktacıklar hiç de kavramsal görünmüyordu.

"Minimalist gibi *görünen*", "göze kavramsal sanat gibi *gelen*" tarzı tasvirler, dönemin eleştirmenleri tarafından o an bildiklerinden yola çıkarak esere ellerinden geldiğince getirilen geçmişe dönük nitelemelerdi. Bartlett'in ciddi bir izleyici kitlesi çeken ilk gösterisi 1972 yılında Reese Palley Galerisi'nde gerçekleşti. Çoğu sözü geçen eleştirmen, yazılarında bu sergiyi konu etmişti. Hem Laurie Anderson hem Carter Ratcliff hem de Douglas Crimp, eserin matematiksel olduğu konusunda hemfikirdi. Ratcliff, "Renkleri her şeyden ziyade işaretler, Fibonacci dizisini simgeleyen soyut göstergeler olarak kullanıyor"; Anderson, "İkili sistemleri, matematiksel bileşmeleri ve parabolleri tasvir ediyor"; Crimp ise, "Devamlılık ve sınırlılık konulu karmaşık bir matematiksel sistem sonucu çizelgedeki boş kareler yatay parabol eğrilerini temsil ediyor" diyordu. Bunları, noktacıklardan oluşmuş gibi görünen eğrileri sonucu kartezyen, hatta Platoncu bir hava kazanan o soğuk ve kaskatı esere cevaben geliştirilen, gerçekten de takdire şayan anlam bulma çabaları olarak görüyorum. Ratcliff, "Renk, renk olarak kullanılmamış" demiş. Anderson'ın incelemesiyse "katsayı", "permütasyon", "küme" gibi tabirlerle dolu. Eleştirmenlerin her biri esere Baxandall'ın çıkarımsal sanat eleştirisi anlayışıyla yaklaşmıştı. Eserde sıralanan noktacıklardan belli bir izahat çıkarıp

esere getirilmesi gereken cevabı belirleyen birtakım yüklemlemeleri meşrulaştırmışlardı. Anderson'a göre, "Eserin dahili mantığı, ona kıyasla tekdüze kalan görselliğini çoğunlukla gölgede bırakıyordu"

Bartlett, aslında renklere gereken önemi veriyordu. Zira eserinde Testor'un sunduğu yirmi beş farklı renkten bilhassa Mondrian renkleri olarak tabir edilen kırmızı, sarı, mavi, siyah ve beyazı tercih etmişti. Öte yandan bu ana renkler gerçekten de Platoncu bir eserin belirleyici unsurlarındandı. Fakat esere biraz daha yakından bakarsak, bu renklerin arasında yeşilin de kullanıldığını fark edebiliriz. Bartlett, Tomkins'e şöyle diyecekti: "Sadece ana renklere bağlı kalmak beni endişelendiriyordu. Yeşile ihtiyacım vardı! Bu hisleri turuncu ya da mora karşı beslemesem da yeşil benim için vazgeçilmezdi." Bartlett'in yeşil renk ihtiyacı, aslında ilk bakışta göründüğü kadar matematiksel olmayan eserinin kilit noktasıdır. Aralarında Paula Cooper'ın da bulunduğu çoğu insan, Bartlett'in "işine geldiğince matematiksel bir sisteme sadık kalmasını ve sonrasında bu sistemi esnetmesini ya da bundan topyekûn vazgeçmesini" hoş karşılamamıştı. Cooper bu yüzden Bartlett'e nihilist demişti. Fakat Bartlett'in nihilizmi Cooper'ın iddia ettiği kadar bariz değil. Keza Crimp, ancak Bartlett'in "sıralı sistemlere dolambaçsız yaklaşımı"ndan, Tomkins ise "resmin her yerinde gezen" noktacıklardan söz eder. Şayet bu sözleri 1972'de Paula Cooper Galerisi'nde sarf etseydiniz, muhtemelen etrafınızdakilerin yargılayıcı bakışlarına maruz kalırdınız. Bartlett'in eserlerinin "atomlar arasındaki bir etkileşimi konu alan bir filmin karesi"ne benzediğini ifade eden Anderson, dönemin ruhuna en uygun sözleri sarf eder. Atomlar pekâlâ orda burda gezebilir, fakat Ratcliff'e göre aslında işaretlerin temsili olan noktacıkların bu lüksü yoktur. Tomkins onları yüzeysel unsurlar olarak, Anderson ise eserin Minimalizm ile bağlantısını söküp atarak resimsel alanın dışında kabul eder. Bartlett bir keresinde bana kendini Minimalist olması gerekliymiş gibi hissettiğini, fakat o durumda kendisiyle yaşamayacağını söylemişti. Bartlett'in hem erken hem de geç dönem çalışmaları, sezgisel bir düzlemde eserlerin kendi ilkelerini yıkıyordu. Bu durum hem onu şöhrete kavuşturan 1975 tarihli *Rhapsody*'sindeki sade kareler hem de 1988-90 yıllarının "Ateş Resimleri" için geçerlidir. Eserler aslında Minimalizmin öncelik-

lerinin daha sıcak, daha insancıl, isyankâr, oyunbaz, biraz kadınsı ve kesinlikle romantik bir şeyle mücadele ettiği bir savaş alanıdır. Bartlett'in çalışmaları, mekanik üretim çağında sanatsal ruhun mecazi temsilleridir; *esprit de géometrie* (geometrinin ruhu) ile *esprit de finesse* (inceliğin ruhu) arasındaki vahşi bir çekişmedir. Öne sürdüğüm bu okumanın, resmin izleyiciye sunulduğu tarihte yapılması mümkün değildi. Fakat bu okumanın işaret ettiği şeyler suskun bir çelişki, kaderin bir cilvesi ya da algının ardına gizlenmiş hafızanın erişimindeki Proustçu bir esas gibi ilk günden itibaren oradaydı. Ratcliff, Anderson ve Crimp o dönemin en iyi eleştirmenlerindendi. Dolayısıyla güncel durumda fark edilmez olan niteliklerin aşikârlığının Kurumsal Sanat Kuramı'nın bazı hedeflerinin işlevlerini ciddi şekilde sekteye uğrattığını parantez içinde belirtmek isterim.

Painting as an Art isimli eserinde Richard Wollheim, bireysel üslubu öncelikle *açıklayıcı bir kavram* olarak ele alır ve üslubun psikolojik gerçekliğini geri planda bırakır. Üslubun psikolojik gerçekliği üzerinde durduğumuz nitelikleri sanatçıyı sınıflandırmak için gerekli şartlar olarak tanımlar. Wollheim'ın da –bana göre haklı bir biçimde– kabul ettiği üzere, bu psikolojik gerçeklik, neredeyse bütünüyle bihaber olduğumuz bir şeydir. Kişiliğimizi belirleyen psikolojik gerçeklik hakkında bildiklerimiz bir o kadar sınırlıdır. Üslupla kişilik arasındaki ilişki, Buffon'un o dâhiyane sözlerini tersine çevirmeye yetecek kadar sıkıdır: "*L'homme c'est le style même*"*. Jennifer Bartlett'in durumunda atıfta bulunduğum şey budur: Kendisine ait olan, eserleri geliştikçe zuhur eden ve önceki eserlerinden çıkarabileceğimiz, sanat dünyasının velvelesi içinde kaybolmuş olan bir sanatsal üslup. Wollheim, "Sanatçının kariyerinde bir noktadan sonra yapılan her yeni hamle birikime alınır" der ve bu durumu dilin "birikim"ine benzetir. Bundan kastı, dilin cümle üretmesine benzer biçimde üslubun da eser üretmesidir.

Eseri, psikolojik gerçekliğe sahip birikimli bireysel üslup üzerinden açıklamaya girişirsek niyetin açıklayıcı bir gücü kalmaz; hatta üslup, niyeti açıklayabilen bir hale gelir. Şayet bir eser üslup üzerinden açıklanıyorsa, eser o üslubu *ifade ediyor,* ya da sanatçı

* Danto burada, "üslubu, insanın kişiliğidir" deyişini kendi ekseninde döndürüp, "kişiliği, insanın üslubudur" haline getiriyor. (ç.n.)

ve üslup tek bir bütün olduğu için eser sanatçının kendisini ifade ediyor, demeliyiz. Bartlett'in niyeti eserden esere değişim gösteriyor olabilir, fakat üslubu sabittir; sanatsal kişiliğini kariyeri boyunca muhafaza etmiştir. Üslup âdeta sanatçının platonik esasıdır. Bu yüzden de formlar âdeta değişik ölçü ve yoğunlukta kişisel şeylere, kişisel eserlere müdahale edip "katılımda bulunur". Artzamanlı (*diyakronik*) olarak ele alındığındaysa üslup aynı zamanda kişinin tarihçesidir. O halde bu tarihçenin anlatısı üslubun eser yoluyla tezahür ettiği andan ziyade, gitgide belirginleştiği süreci takip edebileceğimiz sanatsal bir biyografi niteliği taşır.

Bana göre üslup ve sanatsal kişilik doğal sınırlara tabidir. Anlatının sonundan söz ederken atıfta bulunduğum sınır budur. Anlatının sonu, sanatçının üslubun sınırını göz önünde bulundurarak gidebildiği kadar gitmiş olduğu noktadır. Sanatçı yeni bir üslup geliştirip yeni bir kişilik kazanarak yeniden doğmadıysa, bu noktadan sonra ondan bir gelişim beklemek umarsız bir çabadır. Yeniden doğma meselesi, üsluba bireysel üslupla sınırlı olmayan ve üslubun gelişiminin birden çok sanatçının belli bir zamana yayılan ortak çabasının neticesi olduğu bir çerçeveden bakıldığında daha belirgindir. Sosyalist olmasına karşın Wollheim, *genel* bir üsluba açıklayıcı güç ya da psikolojik gerçeklik atfetmekte tereddüt eder. Benim içinse, sanatsal hareketin temsilcilerinin ortak biçimde, aralarındaki etkileşim sonucu ortak dillerine yeni şeyler katarak bilgi biriktirmesinin önünde herhangi bir engel yoktur. Doğal sınır kavramını bu noktada özel bir biçimde kullanabiliriz. Kübizm; Picasso, Braque ve Gris'in paylaştığı ortak bir üsluptu; fakat Braque için gerçek anlamda bireysel bir stil, Picasso içinse anlık, geçici bir ifade tarzıydı. Kübizmin natürmort, manzara ve heykel gibi alışılageldik mecralardan kopamaması ya da yukarıdaki sanatçıların hiçbirinin soyut eserler vermemesi doğal bir sınırın varlığına kanıt olabilir mi? Çoğumuz değişik Soyut Ekspresyonist sanatçılar arasındaki farklılıkları kolaylıkla fark edebiliriz. Pollock, Kline, De Kooning, Rothko, Motherwell ve Gorky'nin başı çektiği genel Soyut Ekspresyonist üslubu yakalamaksa bundan katbekat zordur. Fakat bu durum, zamanın en iyi eleştirmenlerini her sanatçının kendine ait bir şekilde içselleştirdiği genel bir üslup aramaktan yıldırmamıştı. Motherwell ve De Kooning, hareket son bulduktan sonra da resim yapmaya devam etmiş, fakat çabalarını bir sonla

taçlandıramamıştı; o yüzden doğal bir sınırları olup olmadığını hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Hareket, sonu başlangıcına mündemiç olan Pop sayesinde son bulmuştu. Fakat ustalara kısıtlı imtiyaz sağlanmış, onlar da Pop Art'a yeni bir sanatçı olarak giriş yapma fırsatı bittikten sonra bile Pop resimler yapabilmişlerdi. Warhol'un eski yardımcılarından Ronnie Cutrone tam da bu yüzden çorba konservelerinin revaçta olduğu, bunun haricindeyse hareketin son bulduğu dönemlerde Donald Duck resimleri yapma lüksüne sahipti. Empresyonizm, sınırlarına erken bir safhasında ulaşmış, fakat Monet'nin 1926'daki ölümünden sonra kişinin Empresyonist bir sanatçı olarak sanata atılma imkânı kalmadığından son bulmuştu. Kısacası, bazı vakalarda hareketler kesintiye uğrar fakat sonlanmaz; kesintiye uğramadan sonlanır, uğradığı kesintiyle sonlanır ya da ne sonlanır ne de kesintiye uğrar. Önemli nokta, sanatın katilinin yine sanat olmasıdır. Bunun nedeniyse bundan bile önemlidir.

Tüm bu hareketlerin, 13. yüzyıl ortalarında başlamış ve sanatçıların kendilerini sürekli resim tarzında devrim anlatısının bir parçası olarak gördükleri 16. yüzyıl esnasında birikim kazanmış upuzun tek bir hareket olduğunu düşünebilir miyiz? Bu durumun gayet net bir tasvirini bu geleneğe olabildiğince yabancı Hindistanlı bir sanatçı olan Gieve Patel verir. Patel, kendi geleneğini şu sözlerle tasvir eder: "[Hint geleneği] birbiri ardına gelen ekollerden, sanat hareketlerinden ve her biri diğerinin gelişiminin ötesine geçmeyi amaçlayan manifestolardan yoksundur." Patel, alayvari bir şekilde bu düşüncesini "saldırgan bir piyasanın talepleri neticesinde ortaya çıkan devir süratine" dayandırır ve bu piyasanın yerine neden kendi resimlerini satabileceği bir diğerinin var olmadığı sorusunu muallakta bırakır. Bu anlatı, içinde Empresyonizm, Soyut Ekspresyonizm ve Pop gibi akımları lahzalar biçiminde kendi içinde barındıran Batı sanatına özgü aidiyet bilinciyle kendi önceliklerinin ayırdına kendileri vardığında ve sanatçılar kendilerine "sanatçı olmam bir tarihi sayfa daha ilerletmemi gerektirir mi?" sorusunu sorduklarında son bulabilir. Kendinin ne olduğuyla ve neyi adım adım, sayfa sayfa ilerlettiğiyle ilgili gitgide daha derin sorular sorduğu anlaşıldığında üslubun sona ereceği ve kendi felsefesinin üslubun sonlanmasını gerektirdiği gerçeği başlangıca mündemiç olan bir gerçek olabilir. Batı sanatının tari-

hinin neden ayrı bir tarih olduğunu ve neden Hindistan, Çin ya da Japon geleneklerinden ayrı şeyler ürettiğini eninde sonunda *bir şeylerin* açıklaması gerekir.

Benim teklifim, kendi tarihimizi ortak bir üsluptan kendi sınırına doğru evrilen bir şey olarak görmektir. Sınır görünür hale geldiğinde, bu tarih bizim için son bulmuştur; fakat elbette Batı'da sanat henüz durma noktasına gelmemiştir. Anlatıyı herkesin anlatabileceği hikâyeler olarak görüyorsanız, günümüzde ya da gelecekte yeni bir devrim başlatacak olan sanatçıyı hayal etmenizi öneririm. Haklısınız, sanatçılar bu yönde çabalıyor. Üsluplar pekâlâ öldürülebilir; fakat zor ölür. Önümüzde uzanan geleceğin, eleştirmenlerin pohpohlamalarıyla kendilerini dalga dalga –yıkılması pek de mümkün görünmeyen– sınırların üzerine atacak sanatçılarla dolu olduğunu düşünüyorum. Batı zevalinin hareketlendiriciliğinin farkına varıldığı ve sadece bireysel üslubu ve sanatçının kişisel yaşamını konu eden, tekillerin bütünlüğünden müteşekkil biyografilere sahip olacağımız bir geleceğe dört gözle bakıyorum.

"Cahil şimdi"nin yollarında tökezlemekte olan bir felsefeci olarak bana, burada ortaya koymuş olduğum anlatı odaklı gerçekçilik teorisinin ne ölçüde mümkün olduğunu düşünmek kalıyor.

Kaynakça

Mark Tansey, *The Innocent Eye Test* (1981), kanvas üzerine yağlıboya; Metropolitan Museum of Art, Charles Cowles tarafından bağışlanmıştır, William S. Lieberman anısına, 1988. Tüm hakları saklıdır.

Eva Hesse, *Metronomic Irregularity II* (1996), ahşap üzerine boya, sculpmetal, pamuk kaplı bakır tel; Eva Hesse'in malıdır, Robert Miller Gallery, New York izniyle.

Jeff Wall, *The Destroyed Room* (1978); Marian Goodman Gallery, New York.

Charles Philipon, *Louis Philippe as a Pear* (1831), mürekkep kalem çizim.

Hunting Net, Zande, Zaire. American Museum of National History Koleksiyonuna aittir. Center for African Art, New York City izniyle fotoğraflanmıştır.

Wan Shang-Lin, *The Lung-men Monk* (1800), kağıt üzerine mürekkep; Metropolitan Museum of Art,Robert Hatfield Ellsworth tarafından bağışlanmıştır, La Fern Hatfield Ellsworth anısına, 1986.

Andy Warhol, *Hammer and Sickle (Still Life)* (1976), kanvas üzerine akrilik boya ve serigrafi baskı, Leo Castelli Gallery, New York.

Museum of Modern Art, New York, *High and Low: Modern Art and Popular culture* sergisi için düzenlenmiş basın davetiyesinin ön yüzü, Steve Schoenfelder tarafından tasarlanmıştır, © 1990, Museum of Modern Art. Centre Georges Pompidou , Paris, *Art & Pub* sergisi için düzenlenmiş basın davetiyesinin ön yüzü, 1990.

New york Times Sanat sayfası, 24 Nisan, 1990, © 1990, tüm telif hakları The New York Times Company'e aittir. The New York Times Company izniyle yeniden basılmıştır.

Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real estate Holdings: A Real Time Social System, as of May 1, 1971*, haritalar; John Weber Gallery, New York izniyle.

Philip Johnson, *Museum of Television and Radio*; Museum of Television and Radio izniyle.

Kazimir Malevich, *Black Square* (c. 1923), kanvas üzerine yağlıboya; State Russian Museum.

Jennifer Bartlett, *Continental Drift* (1974), serigrafi, fırınlanmış emaye, çelik levha üzerine emaye baskı; Paula cooper Gallery, New York.

Dizin

1964 tarihli Warhol sergisi 315
(Johnson) 308

A

ABD Anayasası 206
Abstract Inflationism and Stuffed Expressionism 65
Académie Françoise 184
Afrika 12, 24, 113, 116, 117, 118, 119, 127, 128, 130, 138, 139, 140, 141, 154, 155
Afrika sanatı 119, 140
Afrika Sanatları Merkezi (New York) 12, 119
Agnelli, Gianni 163
Ahlakın Soykütüğü (Nietzsche) 254
AIDS 210, 217
Almanya 92, 158, 235, 280
Alte Pinakothek 256
Altes Museum 256
Amerika Felsefe Derneği 269
Amerikalı ön-Raffaellocular 31, 32
Amerikan Müzeleri Derneği 202
Anderson, Laurie 300, 301, 302
André, Carl 20
Antik Yunan 21, 139
Antonioni, *Cinayeti Gördüm* 86
Arakawa 284
Arena Şapeli 243, 249

Areopagitica (Milton) 229
Aristofanes 225, 226, 227
Aristoteles 95, 96, 97, 110, 139, 146, 207 227
Armstrong, Tom 195
Arp, Jean 194
Art et Publicité (Centre Pompidou) 181
Artforum 68, 69
Ashbery, John 300
Assisi 299
Auden, W.H. 227
Aulenti, Gae 253
Austin, J.L. 13, 103, 128
Avant-Garde and Kitsch (Greenberg) 194
Avedon, Richard 164
Avignonlu Kızlar (Picasso) 118, 155
ayakkabı resimleri (Warhol) 191
Aydınlanma dönemi 157
Aziz Agustinus 80, 119
Aziz Luke Meryem Ana ve Tanrı Çocuğunun Resmini Gösterirken (Guercino) 44

B

Baldwin, B.A. 36, 37, 38
Balzac, Honoré de 31
Barış (Ariftofanes) 227
Barnes Koleksiyonu 129, 134
Barr, Alfred, Jr. 182, 259
Barrie, Dennis 214
Barthes, Roland 61, 182, 299
Bartlett, Jennifer 10, 276, 277, 281, 284, 286, 299, 300, 301, 302, 303, 307
basın davetiyeleri (MoMA ve Centre Pompidou) 182
Baudrillard 246, 272
Bauhaus 188
Baxandall, Michael 60, 147, 150, 300
Beatles 222
Bellini, Giovanni, *Madonna and Child with Donor* 214
Benjamin, Walter 151, 256
Berlin 82, 256, 279, 291
Bernini, Giovanni Lorenzo 117
"Bilinci Açık Koyunların Hafıza Korteksindeki Beyin Hücreleri Simaları Ayırt Edebiliyor" (makale) 36
Black Square (Malevich) 10, 266, 307
"BLAM!" (Whitney Amerikan Sanatları Müzesi) 202, 203, 207
Bochner, Mel 284
Boilly, Louis 254
Bockris, Victor 167
Bol, Ferdinand 50
Boltanski, Christian 90, 91, 92
Bonheur, Rosa 32
Boston Güzel Sanatlar Müzesi 208, 245, 260
Botticelli, Sandro 114
Boughton, Alice 99, 100, 101, 102, 104, 107
Brancusi, Constantin 193
Braque, Georges 158, 194, 303
Braudel, *The Mediterranean* 291, 294
Brillo Kutusu (Warhol) 18, 19, 20, 23, 24, 25, 53, 54, 58, 59, 119, 125, 127
Bronzino, Il 253
Buey, Joseph 17
Bullough, Edward 226
Bulutlar (Aristofanes) 226
Burton, Scott 193, 194

C-Ç

Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (Cincinnati) 213
Calder, Alexander 23
Calisher, Hortense 219
Campbell 18, 41, 54, 60, 71, 167
Canaday, John 67
Canova, Antonio 114, 117
Caricature, La (Dergi) 97
Carnap, Rudolf 105
Carpeaux, Jean Baptiste 117
Carracci 69, 113, 114, 117
Carrier, David 297, 298
Carroll, Lewis 100
Carroll, Noel 282
Cary, Joyce, *Mister Johnson* 155
Castagno, Andrea del 69, 70
Castelli Galerisi, Leo (New York) 161
Castelli, Leo 54, 161, 244
Castle, Wendell 51, 52, 53, 60
Centre Pompidou (Paris) 10, 180, 181, 186, 263
Cézanne, Paul 147, 172
Chelsea Kitap Kulübü 116
Chomsky, Noam 35, 36, 40, 93
Cinayeti Gördüm (film) 86
Clegg ve Guttmann 85
Coca-Cola resimleri (Warhol) 177, 191, 275
Cocteau, Jean 288, 294
Colacello, Bob 162, 163, 175, 213
Columbia Üniversitesi 291
Comfort, Charles 53
Connections to the World (Danto) 19
Continental Drift (Bartlett) 10, 286, 307
Contre Sainte-Beuve (Proust) 91
Cooper Galerisi, Paula (New York), 301
Cooper, Paula 276, 301
Correggio 113, 114, 117
Crimp, Douglas 300, 301, 302
"Crossing the Bar" (Tennyson) 107
Crystal Palace Sergisi (1850) 157
Cutrone, Ronny 167, 304
Çekiç ve Orak resimleri (Warhol) 165, 166, 167, 177
Çin 24, 66, 108, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 305
Çin sanatı 143, 155, 156
Çoğulculuk 269, 272, 273, 279, 281, 282

D

Dada 22, 23, 259
Dante, *Inferno* 249
Darwin, Charles 78, 296
Daumier, Honoré 98, 104
David, Jacques-Louis 84, 106, 129, 139, 149, 172, 187, 205, 233, 236, 244, 253, 254, 257, 267, 279, 284, 297
Da Vinci, Leonardo 69
Degas, Edgar 145
De Kooning, Willem 169, 170, 191, 303
Delaroche, Paul 34
Denon, Baron Vivant 254
Derain, André 155
Deregowski, J.B. 40
Derrida, Jacques 40, 61, 97, 187
Descartes, René 19, 270
Dewey, John 134
di Antonio, Emile 170
Dickie, George 53, 55, 56
Disch, Tom 235
Divizyonizm 274
Donatello 117
Donne, John 230

Dou, Gerard 50
Drury, Maurice 73
Duchamp, Marcel 20, 118, 120, 282
Durkheim, Emile 272
Dutton, Dennis 90

E

Ekspresyonizm 65, 152, 170, 171, 268, 275, 277, 279, 304
Elements of Drawing, The (Ruskin) 30
Eliot, T.S. 13, 230
Ellsworth Koleksiyonu, Robert (Metropolitan Müzesi) 156
Empresyonizm 268, 304
Endless Column (Brancusi) 193
Engels, Friedrich 273
"Estetik Hükmün Eleştirisi" 205
Estetik Yargının Eleştirisi (Kant) 131
Etrüskler 134
Euripides 84, 196
Euthyphro 56
Evans, Walker 88
Exposition Universelle (1889) 157

F

Fassbinder, Rainer Werner 232, 233, 235
Feiffer, Jules 80
Feuerbach, Ludwig 167
Fifty New York Painters (Marshall) 71
Filler, Martin 245, 252, 254, 261
film 60, 170
Fischbach Galerisi (New York) 310
Five Deaths in Red (Warhol) 87
Flinck, Govaert 50
Fodor, Jerry 109
Formalizm 310
Fortes, M. 40
fotoğraf 28, 31, 34, 42, 44, 46, 60, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 102, 104, 105, 119, 210, 211, 212, 245
Fragonard, Jean Honoré 152, 174
Frankentahler, Helen 194
Fransa 14, 91, 92, 99, 152, 187
Fransız ekolü 254
Freedberg, David 84
Freud, Sigmund 82, 85, 117, 165, 229, 231
Frick Koleksiyonu (New York) 152, 253
Friedrich, Caspar David 172, 205, 254
Frost, Robert 87
Fry, Roger 82, 116
Fütürizm 268, 269

G

Gabo, Naum 42
Galileo 28, 299
Gauguin, Paul 155, 156, 157, 158
Gece Devriyesi (Rembrandt) 50
Genç Boğa (Potter) 27
gerçekçilik 22, 29, 305
Getty Müzesi (Los Angeles) 246
Giacometti, Alberto 70
Gilbert-Rolfe, Jeremy 267, 281
Gilot, Françoise 158, 168
Giotto 40, 149, 243, 244, 249, 299
Glarner, Fritz 69
Glasnost 219, 222, 223
Goddard, Paulette 163, 166
Gombrich, Ernst 29, 33, 40, 159
Goodman, Nelson 29, 33, 109, 306
Gorky, Arshile 303
Görsel Sanatlar Okulu (New York) 267, 271, 272, 273, 280
Goya, Francisco 253
grafiti 162, 164

Greenberg, Clement 30, 172, 194, 196, 206, 278
Green, Denise 202, 267, 281
Greene, Sharon 42, 43
Gregory, Richard 41
Gris, Juan 303
Grooms, Red 176, 284
Gruen, John 68, 71
Guercino 22, 44, 45, 46, 47
Gugenheim Müzesi (New York) 279
Guston, Philip 174
Gutenberg İncili 127

H

Haacke, Hans 10, 218, 239, 307
Hafif, Marcia 66
Hang Up (Hesse) 64
Harabe Oda (Wall) 85, 87, 88, 89
Hartman, Geoffrey 231
Harvey, James 190
hayvanlar 33, 35, 38, 41, 78, 122
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 18, 20, 21, 22, 73, 83, 122, 135, 136, 192, 193, 197, 209, 268, 273, 274, 297
Heidegger, Martin 133, 134, 175, 190, 289
Helms, Jesse 215
Hemingway, Ernest 57
Henry, O. 31, 156, 203, 248, 250, 276
Herrnstein, Richard 38, 39, 42
Hesse, Eva 10, 13, 48, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 279, 306
"High & Low" (MoMA) 182, 192, 195, 196, 247, 260, 262
Hijuelo, Oscar 293
Hill, John Henry 31
Hindistan 189, 305
Hochberg, Julian 38
Hockney, David 139, 140, 192, 257
Homeros 130, 131, 133
Houdon, Jean Antoine 117
Howard, Richard 212
Hume, David 134, 144, 298
Hunter, W.S. 35, 36

I-İ

Ignatieff, Michael 290, 291, 294
Indiana, Robert 189
Inferno (Dante) 249
Ion (Plato) 130, 131
İlk Anayasa Değişikliğince korumaya alınan haklar 214
İlyada (Homeros) 136
İngiliz Ulusal Galerisi 257
"İz Bırakırken: Kadın Sanatçılar Ana-akım Sanata Giriş Yapıyor, 1970-1985" (Pennsylvania Sanat Akademisi) 302788

J

James, Henry 6, 182, 190, 203, 248, 250, 251, 252
Japon sanatı 155
Johns, Jasper 20, 164, 170, 275
Johnson, Barbara Piasecka 214,
Johnson, Philip 10, 155, 182, 214, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 307
Journal of Philosophy, The 18
Joyce, James, *Ulysses* 155, 223
Judd, Donald 90, 91, 118

K

Kadınlar Meclisi (Aristofanes) 227
Kammerspiel Tiyatrosu (Frankfurt) 232
Kanada 53, 54, 58, 92, 204, 205
Kanada Ulusal Galerisi 53, 54, 58
Kant, Immanuel 79, 80, 92, 93, 131, 132, 148, 154, 157, 205, 206, 209,

227, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 298
Kayıp Zamanın İzinde (Proust) 220
Kelly, Ellsworth 69, 194, 196
Kendrick, K.M. 36, 37, 38
Kennedy, John F. 202
Kenner, Hugh 287, 288, 289, 295
Kline, Franz 170, 303
Komünizm 163, 166
Konstrüktivizm 272
Kramer, Hilton 62, 63, 64, 65, 67, 72, 172, 274
Krauss, Rosalind 68, 69, 71
Kübik-Fütürizm 268
Kübizm 259, 268, 303
Kurbağalar (Aristofanes) 227
Kurumsal Sanat Kuramı 18, 52, 55, 57, 59, 66, 302
Kuspit, Donald 72

L

Lady Chatterley'in Sevgilisi (Lawrence) 223
Large Coca-Cola (Warhol) 177, 178
Lawlor, Louise 85
Lawrence, D.H. 223
Léger, Fernand 194
Leibniz, Gottfried Wilhelm von 270
Levine, Sherrie 88
Lichtenstein, Roy 20, 59, 118, 170, 173, 191, 202, 247
Life dergisi 10, 160, 188, 189, 307
Lippard, Lucy 62, 68, 69
Locke, John 30
Lorenz, Lee 135
Louis Philippe, Fransa Kralı Louis XIV 10, 94, 97, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 110, 111, 306
Louvre (Paris) 152, 158, 253, 254, 255, 256, 257
Lung-men keşişi (Wan Shang-Lin) 312
Lysistrata (Aristofanes) 227

M

Macbeth (Shakespeare) 291, 292, 293
Madonna and Child with Donor (Bellini) 214
Madonna della sedia (Raffaello) 151
Magic Flute, The, Hockney, Sahne düzeni 257
Malevich, Kazimir 10, 66, 67, 69, 129, 259, 266, 268, 272, 307
Mambo Kings Play Songs of Love, The (Hijuelos) 293
Manet, Édouard, *Olympia* 61
Mangold, Robert 13, 20, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 284
Manhattan Real Estate Holdings (Haacke) 10, 218
Maniyerizm 149
Mantegna, Andrea, *Simon Madonna* 82, 83
Mao resimleri (Warhol) 165
Mapplethrope, Robert 212
Mapplethrope sergisi (1988) 212
Marcusse, Herbert 172, 173
Marden, Brice 72, 276
Margolis, Joseph 61
Marksizm 164
Marshall, Richard, *Fifty New York Painters* 71
Marx, Karl 273
Masaccio 149, 299
Masheck, Joseph 69
Masum Göz Testi (Tansey) 27, 29, 36
Matisse, Henri 55, 68, 69, 129, 155, 168, 169, 194, 274
Matiushin 268
McLaughlin Report 215

mecaz 31, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 175, 193, 222, 244
Mediterranean, The (Braudel) 291
Meier, Richard 256
Messer, Thomas 239
Metronomic Irregularirty 2 (Hesse) 62, 65
Metropolitan Müzesi (New York) 257, 259
Michelangelo 21, 50, 297
Mies, van der Rohe 256
Milton, John 106, 229
mimari 69, 93, 96, 193, 203, 245, 248, 252, 255, 256, 262
Mimic (Wall) 89
Minimalizm 15, 63, 70, 91, 277, 279, 301
Miró, Joan 188
Mister Johnson (Cary) 155
Mısır sanatı 158
modernizm 17, 114, 182, 185, 193, 194, 274
Modern Sanat Müzesi (New York) 70, 119, 129, 159, 175, 177, 195, 258
MoMA 181, 182, 184, 185, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 258, 262, 263, 275, 279
Mona Lisa (Da Vinci) 35, 194
Mondrian, Piet 42, 67, 129, 188, 259, 301
Monet, Claude 27, 29, 31, 114, 119, 152, 155, 208, 209, 210, 304
Monet sergisi 209
monizm 270, 274
Monk, Ray 10, 73, 142, 307
More, Thomas 230
"Morgan'dan Şaheserler" (Morgan Kütühanesi) 253
Morgan Kütüphanesi (New York) 253
Morley, Malcolm 194
Morris, Louis 194
Morris, Robert 118
Motherwell, Robert 303
Münih 244, 256
Musée National d'Art Moderne (Paris) 14

N

Napoléon Müzesi (Paris) 16, 252, 253, 255, 261, 263
Neo-Ekspresyonizm 279
Neuringer, Allen 43
Nevelson, Louise 211
"New Images of Man" (MoMA, 1959) 275
Newman, Barnett 291
Newman, Henry Roderick 31
Newsweek 300
New Yorker, The 300
New York Times, The 10, 61, 67, 198, 214, 222, 232, 307
Nietzsche, Friedrich Wilhelm 84, 157, 224, 225, 254, 255, 294
Ni Tsan 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156, 158
Nixon, Richard 167
Nochlin, Linda 278
Notre Dame (Paris) 245, 247

O-Ö

Oldenburg, Claes 118, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 195, 258, 261, 262, 264, 275
Olympia (Manet) 61
"On May Morning" (Milton) 106
ön-Raffaelocular 149, 150
"On the Origins of the Work of Art" 175
"On the Origins of the Work of Art" (Heidegger) 175

Orsay Müzesi (Paris) 253
Outburst (Wall) 89
Oxford Üniversitesi 128

P

Padua 243, 299
Painting as an Art (Wollheim) 302
Palais du Trocadéro 118, 124, 155
Paley, William S. 244, 248, 263
Palladio, Andrea 69
Palley Galerisi, Reese (New York) 300
Panofsky, Erwin 59, 60
Parade 192
"Parçalanma ve Tekil Form" (MoMA sergisi) 194
Paris 158, 181, 182, 184, 185, 187, 192, 197, 245, 259, 276, 307
Pascin, Jules 153
Patel, Gaeve 304
Pei, I.M. 245, 255
Pelli, Cesar 195
PEN derneği konferansı (1986) 237
Penn, Irving 164
Pennsylvania Sanat Akademisi 278
Philip IV, İspanya Kralı 261
Philip, Johnson 97
Philipon, Charles 10, 94, 97, 98, 106, 110, 306
Philosophy of Right (Hegel) 311
Picasso, Pablo 116, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 139, 155, 157, 158, 159, 168, 169, 189, 192, 194, 303
Piero della Francesca 69
Piranesi, Giambattista 204, 221
Platon 56, 101, 128, 130, 131, 132, 148, 178, 221, 222, 226, 228, 234, 235, 238
Poetika (Aristotales) 95, 97, 136, 146, 227
Pointilizm 274
Polinezya 157
Pollock, Jackson 62, 63, 64, 65, 75, 76, 152, 169, 194, 303
Polonya 214
Polonyalı Binici (Rembrandt) 44, 49, 50
pornografi 201, 233, 234
Porter, Debra 43
post-izlenimciler 114
Postmodernizm 114, 152, 159
Potter, Paulus 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37
Poussin, Nicolas 145
Prado (Madrid) 152, 257
Presley, Elvis 314
Primitivizm ve Modern Sanat (MoMA) 70, 119
Progress of Love, The (Fragonard) 152
Proust, Marcel 91, 154, 220
Prusya Devlet Müzesi 257
Purim (Boltanski) 92

R

Racine, Jean Baptiste 288, 289, 294
Radyo ve Televizyonculuk Müzesi (New York) 244, 263
Raffaello 29, 69, 114, 149, 150, 151, 274
Raphael I (Warhol) 177
Ratcliff, Carter 300, 301, 302
Rauschenberg, Robert 43, 170, 171, 182, 275, 284
Reed, David 43, 284
Reed Koleji 43
Reinhardt, Ad 66
reklamcılık 181, 184, 189
Remarks on the Foundations of Mathematics (Wittgenstein) 78
Rembrandt van Rijn 44, 49, 50, 100 101, 202, 232, 253

Retorik 96, 97, 108
Retorik (Aristotales) 96, 97, 108
Rhapsody (Bartlett) 301
Richards, William Trost 31
Rigaud, Hyacinthe 103
Rijksmuseum (Amsterdam) 50, 152, 257
Rilke, Reiner Marie 213
Rivers, Larry 191
Robbe-Grillet, Alain 31
Rockburne, Dorothea 284
rock müzik 222
Rodchenko, Aleksandr 185, 273
Rodin, Auguste 45, 117, 149, 162, 287, 288
Roma 45, 149, 162, 287, 288
Rönesans 22, 43, 45, 125, 149, 156, 246, 280
Rosch, Eleanor 109
Rose, Barbara 274
Rosenquist, James 173
Rosler, Martha 172
Rothko, Mark 303
Rousseau, Henri 153
Rubin, William 182, 275
Rühle, Gunther 235
Rus Devrimi 290
Ruskin, John 29, 30, 31, 32, 34, 37, 41, 47, 259
Ryder, Albert Pinkham 100
Ryman, Robert 69

S-Ş

Saatchi & Saatchi 261
Saf Aklın Eleştirisi (Kant) 205
Salle, David 233, 234, 236, 279, 280
sanata devlet desteği 206
Sanatçının Tercihi sergi dizisi (MoMA) 193, 194
Sanat Dünyası (Danto) 18, 54
"Sanatın Sonu" (Danto) 18, 277, 282
sanatta sansür 314
Sanat ve Zanaat Hareketi 259
Santayana, George 172, 252
Sargent, John Singer 132
Sartre, Jean-Paul 151
Sawin, David 284
Schinkel, Karl Friedrich 256
Schjeldahl, Peter 60
Schnabel, Julian 279, 280
Schopenhauer, Arthur 212
Science dergisi 36
Scrovegni, Enrico 243, 244, 248, 249
Scull, Ethel 169
Selz, Peter 275
Serrano, Andreas 215, 216, 217
Serra, Richard 276
Shahn, Ben 191
Shaker tasarımı 129
Shapiro, David 267
Shen Chou 146, 150
Sherman, Cindy 39, 60, 85, 89, 284
Sidik İsa (Serrano) 215
Signac, Paul 274
Simon Madonna (Mantegna) 82
"Sıradışı Soyutlama" (1966) 62
"Sıradışı Soyutlama" (Sergi) 62
Smith, David 129
Smith, Roberta 61
Sokrates 56, 111, 128, 130, 131, 132, 136, 139, 226
Son Hüküm (Giotto) 243, 244
Sovyetler Birliği 158, 219
soyutlama 52
Spinoza, Baruch 270
Spoleto Festivali (Charleston, 1991) 263
Stable Galerisi (New York) 17, 18, 21, 54
Starn Kardeşler 85
Steinberg, Leo 147, 167, 214
Stella, Frank 30, 69, 114
Still Life with Poster (Picasso) 189

Storrs, Robert 196
Stüdyo Mobilyası akımı 51
Süprematizm 272
Sweeney, James Johnson 182
Swift, Jonathan 211

T

Tabure Heykeli (Castle) 52
Tahiti 157, 158
Tallensi 40, 41
tanıtım 169, 176, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 191, 192, 195, 196, 267
Tansey, Mark 10, 13, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 36, 44, 284, 306
Tchelitchew, Pavel, *Hide and Seek* 259
Templon Galerisi, Daniel (Paris) 163
Tennyson, Alfred, "Crossing the Bar" 107
Tériade 55
Terrace, Herbert 41
The Elements of Drawing 30
The Eloquence of Symbols, (Wind) 234
The Golden Bowl, (James) 203
The Magic Flute sahne düzeni 257
The Mambo Kings Play Songs of Love 293
The Sense of Beauty (Santayana) 252
Thorvaldsen, Bertel 117
Tieck, Ludwig 254, 255
Tomkins, Calvin 276, 301
Toulouse-Lautrec, Henri 187, 192
Tractatus (Wittgenstein) 34
Tragedya'nın Doğuşu(Nietzsche) 84
Transfiguration of the Commonplace, The (Danto) 59, 84, 105, 267, 282, 283
Transfiguration (Raffaello) 59, 84, 105, 267, 274, 282, 283
Trash, The City and Death (Fassbinder) 235
Turing, Alan 51, 52, 53
Turner, J.M.W. 68, 253

U

Ulusal Sanat Yardım Vakfı 11, 199, 201, 214, 217, 257
Ulysses (Joyce) 223
Untitled Film Stills (Sherman) 315

V

van der Weyden, Rogier 45
Van Gogh, Vincent 155, 157, 158, 174, 175
van Hoogstraten, Samuel 50
Varnedoe, Kirk 182, 196, 258, 260
Vasari, Giorgio 20, 21, 122, 149, 152, 153, 297
Velázquez, Diego 261
Vermeer, Jan 99, 194, 253
Veronese, Paolo 253, 274
Verrocchio, Andrea del 117
Victoria, İngiltere Kraliçesi 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 154, 157, 254, 261
Victoria ve Albert müzesi 315
Vogel, Susan 12, 13, 119, 120
Vogue 18, 164

W

Wackenroder, Wilhelm 254, 255, 258, 261
Wallach, Alan 245
Wall, Jeff 10, 74, 85, 87, 88, 89, 90, 306
Walton, Kendall 61
Wan Shang-Lin 10, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 158, 307

Warburg, Aby 59, 60
Ward, Eleanor 54
Warhol, Andy 10, 12, 17, 18, 20, 21, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 65, 87, 88, 118, 119, 125, 127, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 190, 191, 202, 213, 214, 247, 273, 275, 282, 304, 307
Wasserman, Edward A. 39
West, Benjamin 151
White, Hayden 297
Whitney Amerikan Sanatları Müzesi (New York) 195, 202, 210
Wind, Edgar, *The Eloquence of Symbols* 234
Wittgenstein, Ludwig 33, 34, 35, 73, 78, 136, 223
Wollheim, Richard 42, 56, 57, 302, 303

Y

Yale Güzel Sanatlar Yüksekokulu 65, 67, 276, 277
"Yazarın Hayal Gücü ve Devletin Hayal Gücü" (1986 PEN Konferansı) 221
Yeats, William Butler 215, 250
Yeni Ahit 106, 275
Yeni Gine 90
Yeni Sanat 187
Young and Rubicam (reklam ajansı) 187

Z

Zaman Makinesi 222
Zeitgeist sergisi 279
Zurbarán, Francisco de 100, 101



Arthur Danto bu kitapta Andy Warhol'un 1964 tarihli Brillo Kutusu'nun, Batı sanatının müesses nizam ve gidişatını sona erdirip, sanatın icra, idrak ve teşhir edilme biçimini değiştiren bir çoğulculuk anlayışına öncülük ettiğini savunuyor. Fevkalade ufuk açıcı ve bir hayli kışkırtıcı nitelikteki makalelerinde Danto, çeşitli sanat yaklaşımlarının ve bunların sonucu olarak gelişmiş olan tarihsel anlatıların farklı kültürler karşısında ne şekilde değişime uğradıklarını konu ediyor. Bununla kalmayıp, sansür ve sanatçılara yönelik devlet desteği de dahil olmak üzere günümüz sanatının en tartışmalı konularının üzerine gidiyor.

Arthur C. Danto Johnsonian Emeritus ünvanı ile Columbia Üniversitesi'nde Felsefe Professörlüğü yapmış, *The Nation* dergisinde sanat eleştirileri yazmıştır. 1990 yılında National Book Critics Circle tarafından en iyi eleştiri eser ödülüne layık görülmüştür.

Arthur Danto Amerika'nın en radikal sanat yazarı – radikal çünkü, dili açık ve dürüst, günün modasına karşı kayıtsız ve sanata gönülden aşık.

RICHARD SENNETT

Özenli, trend karşıtı ve harikulade bir şekilde anlaşılır... Danto, çağımızın en ilgi çekici ve önemli eleştirmenlerinden biri.

BRUCE BARCOTT, *Seattle Weekly*

Konu Amerika'da sanat eleştirmeliği olunca Arthur C. Danto rakipsiz... konuyla ilgili bütün fikir insanları tarafından ilk iş olarak okunması gereken bir çağdaş sanat düşünürü.

CARLIN ROMANO, *Philedelphia Inquirer*

Danto'nun serseri zekâsı kitabı herkes için sürükleyici bir hale getiriyor. Sanatın felsefeye dönüştüğü [redacted] şiiri andıran bir eleştiri örneğine imza atıyor.

[redacted]INS, New York Newsday

Danto güncel kültür s[redacted]şılaştığımız hususlardan birine dair zengin yor[redacted]

[redacted]hington Post Book World

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-115-0
9 786053 141150