Derleyenler:
Diana Newall & Grant Pooke

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni

İngilizceden Çevirenler:
Akın Emre Pilgir & Ercan Tugay Akı



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

DIANA NEWALL: Open Üniversitesi'nde araştırma görevlisidir ve Kent Üniversitesi'nde yarı zamanlı olarak ders vermektedir. Yüksek Eğitim Akademisi'nin üyesi ve 2008-10 yılları arasında Open Üniversitesi'nde Konstantinos Leventis Araştırma Asistanlığı yapmıştır. *Appreciating Art*'ın [Sanatı Beğenmek] yazarı (2008), *Art History: The Basics*'in [Sanat Tarihi: Temel Öğeler] (2008) ve *The Chronology of Pattern*'ın [Şablonun Kronolojisi] (2011) yazarlarından biridir. Kitapları Çinceye, Fransızcaya, Almancaya, Koreceye, Lehçeye, Rumenceye, Rusçaya ve İspanyolcaya çevrilmiştir. Araştırma alanları Geç Ortaçağ ve Erken Modern Dönemde Venedik Himayesi Altındaki Girit (1211-1699) ve özellikle Girit'in başkenti Kandiye'deki kültürlerarası ve sanatsal etkileşimlerdir.

GRANT POOKE: Kent Üniversitesi'nde doçentlik yapmaktadır ve Kraliyet Sanat Cemiyeti'nin bir üyesidir. St Andrews ve Kent Üniversitelerinde çalışmış, doktorasını Winchester Sanat Okulu'nda tamamlamıştır. Araştırma alanlarının arasında post-kavramsal sanat çalışmaları, Soğuk Savaş sanat tarihi yazımı ve sanat tarihi seyirci havuzunu genişletmek bulunmaktadır. *Teach Yourself Art History* [Kendine Sanat Tarihi Öğret] (2003 ve 2008) ve *Art History: The Basics*'in [Sanat Tarihi: Temel Öğeler] (2008) yazarlarından biri, *Francis Klingender 1907–1955: A Marxist Art Historian Out of Time* [Francis Klingender 1907–1955: Vadesi Geçmiş Marksist Bir Sanat Tarihçisi] (2008) ve *Contemporary British Art: An Introduction*'ın [Çağdaş İngiliz Sanatı: Giriş] (2010) yazarıdır.

DIANA NEWALL & GRANT POOKE

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni

Diana Newall & Grant Pooke

Ayrıntı: *1393*
Sanat ve Kuram Dizisi: 67

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni
Diana Newall & Grant Pooke

Kitabın Özgün Adı
Fifty Key Texts in Art History

Dizi Editörü
Güven Gürkan Öztan

İngilizceden Çeviren
Akın Emre Pilgir & Ercan Tugay Akı

Yayıma Hazırlayan
Bülent Usta

© 2012 Diana Newall and Grant Pooke for selection and Editorial material; individual contributions, the contributors.
All Rights Reserved. Authorised translation from English language edition published by Routledge, a member of the Taylor&Francis Group.

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Bu kitabın Türkçe yayım hakları Anatolialit Agency aracılığıyla alınmıştır

Kapak Fotoğrafı
FRANZ MARC, Wald mit Eichhörnchen (1913/14)

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 46277

Birinci Basım: *2021*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-44[illegible]
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hocapaşa Mah. Dervişler Sok. Dirikoçlar İş Hanı No: 1 Kat: 5 Sirkeci - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni

Diana Newall & Grant Pooke

SANAT VE KURAM DİZİSİ

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

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

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel
ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

EDEBİYAT, ELEŞTİRİ VE KURAMA GİRİŞ
Andrew Bennett & Nicholas Royle

AYKIRI CİNSELLİKLER
Türkçe Edebiyat'ta Cinsel Yönelim ve
Cinsiyet Kimliği
Kıvanç Tanrıyar

TİYATRO TARİHİ
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

YAŞAM VE YAPIT
Yazarlar, Okurlar ve Yazar-Okur Karşılaşmaları
Tim Parks

SANATTA HAKİKAT
Niteliğin Dönüşü
Patrick Doorly

ROMAN VE HALK
Ralph Fox

NÜ
Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında
Bedenin Kültürel Retoriği
Richard Leppert

Bu kitap Catherina Zaks'ın anısına ithaf edilmiştir...

İçindekiler

Teşekkür 12
Önsöz 13
Giriş 17
Büyük Plinius (Gaius Plinius Secundus), Doğa Tarihi [Historia Naturalis] (MS 70 Civarı) 31
İhtiyar Philostratus, İmgeler [Imagines/Eikones] (Üçüncü Yüzyıl) 37
Büyük Gregorius'un Serenus'a (599 CE) ve Secundinus'a (769 CE) Yazdığı Mektuplar 44
Yedinci Ekümenik Kilise Konsili (787 CE) ve İkonoklast Konsili (815 CE) Kanunları 51
Liber *Pontificalis* 58
Joachim Cameraruis, Albrecht Dürer Üzerine, *De Symmetria Partium Humanorum Corporum*'un [İnsan Bedenindeki Uzuvların Simetrisi Hakkında] Latince Baskısına Önsöz, Nürnberg, 1532 65
Giorgio Vasarı, *Le Vite De' Piu Eccelenti Pittori, Scultori E Architettori* [En Müthiş Ressamların, Heykeltraşların ve Mimarların Yaşamları] (1550 ve 1568) 71

Lodovico Dolce, *Il Dialogo Della Pittura, Intitolato Aretino* [Resim Üzerine Söyleşi, Aretino'nun Anısına], Venedik (1557) 77
Johann Joachim Winckelmann, *Antik Çağlar Sanat Tarihi [Geschichte Der Kunst Des Altertums]* (1764) 83
Immanuel Kant, *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) 90
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik Üzerine Dersler [Vorlesungen Über Die Ästhetik]*, Ölümünden Sonra Yayımlanmıştır (1835) 96
Charles Baudelaire, 'Modern Yaşamın Ressamı' ['Le Peintre De La Vie Moderne'] (1863) 103
Wilhelm Worringer, 'Soyutlama ve Empati' ['Abstraktion Und Einfühlung'] (1908) 111
Ananda K. Coomaraswamy, *Sanat ve Otarşi* (1909-11) 117
Wassily Kandinsky, *Sanatta ve Başta Resimde Tinsellik Üzerine [Über Das Geistige In Der Kunst Insbesondere In Der Malerei]*, İlk Yayımı R. Piper Tarafından (1911) 124
Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin İlkeleri [Kunstgeschichtliche Grundbegriffe]* (1915) 130
Adrian Stokes, *Rimini'nin Taşları* (1934) 136
Martin Heidegger, 'Sanat Eserinin Kökeni' ['Der Ursprung Des Kunstwerkes'] (1935) 142
Walter Benjamin, 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' (1936) 147
Paul Valery, 'Fotoğrafın Yüz Yılı' ['Discours Du Centenaire De La Photographie'] (7 Ocak 1939) 154
Francis D. Klingender, 'Marksizm ve Modern Sanat: Toplumsal Gerçekçiliğe Yaklaşım' (1943) 160
Sir Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (1950) 166
Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (1952) 173
Lawrence Alloway, 'Kültürün Uzun Cephesi' (1959) 180
Clement Greenberg, 'Modernist Resim Sanatı' (1960) 186
Camilla Gray, *Sanatta Rus Deneyi 1863-1922* (1962 ve 1971) 193
John Szarkowski, *Fotoğrafçının Gözü* (1966) 200
Guy Debord, *Gösteri Toplumu [La Societe Du Spectacle]* (1967) 207
Michael Fried, 'Sanat ve Nesnelik' (1967) 213
Julia Kristeva, 'La Joie De Giotto' ['Giotto'nun Neşesi'] (1972) 219
Laura Mulvey, 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' (1975) 226
Hélène Cixous, 'Medusa'nın Kahkahası', Gözden Geçirilmiş Versiyon (1976) 232
Brian O'doherty, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (1976) 238
Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Bin Yayla [Mille Plateaux]* (1980) 244
Arthur Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı. Bir Sanat Felsefesi* (1981) 250
Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Kadim Metresler: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji* (1981) 255
Michael Baxandall, *Niyetin Örüntüleri. Resimlerin Tarihsel Açıklamaları Üzerine* (1985) 261
Victor Burgin, 'Sanat Teorisinin Sonu' (1986) 268
Peter Fuller, *Tefekkür: Sanat ve İncelik Yoksunluğu* (1988) 274

Rasheed Araeen, Ötekinin Hikâyesi: Savaş Sonrası Birleşik Krallık'ında Afro-Asyalı Sanatçılar (1989) 280
Georges Didi-Huberman, İmgelerle Yüzleşmek: Belli Bir Sanat Tarihinin Sonunu Sorgulamak [Devant L'*image: Questions Posees Aux Fins D'une Histoire De L'art]* (1990) 286
Homi Bhabha, *Kültüre Konumlanış* (1994) 293
Kobena Mercer, *Ormana Hoş Geldiniz: Siyah Kültürel Çalışmalarda Yeni Konumlar* (1994) 299
Partha Mitter, Sömürgeci İşgali Altındaki Hindistan'da Sanat ve Milliyetçilik (1994) 305
Geeta Kapur, 'Hint Sanatında Modernizm Ne Zamandı? (1995) 313
Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangart (1996) 319
Alain Badiou, Estetik Dışının El Kitabı [Petit Manuel D'inesthetique] (1998) 327
Nicolas Bourriaud, İlişkisel Estetik [Esthetique Relationnelle] (1998) 333
John Picton, 'Dünün Soğuk Patates Püreleri' (1998) 339
Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (1999) 345
Katkıda Bulunanlar 351
Dizin 363

Teşekkür

Bu eleştirel antolojinin hayata geçirilmesinde emeği geçen herkese, bu projenin hazırlanma sürecinde gösterdikleri sabır, istek ve ortaya koydukları sıkı çalışma için içten teşekkürlerimizi sunarız. Özellikle John Callow, Marx Memorial Kütüphanesi, Catherine King, Open Üniversitesi, Leon Wainwright, Claire Farago, Boulder'daki Colorado Üniversitesi, Angus Pryor and Christina Unwin'e sonsuz teşekkürlerimizi sunarız. Verdikleri destek ve yaptıkları rehberlik, bu antolojinin geliştirilmesinde büyük pay sahibidir.

Jessica, Jonathan ve Tim Klingender'e, Klingender arşivini ve sanat kütüphanesini cömertçe kullanımımıza sundukları için teşekkür ederiz. Ayrıca içlerinde Natalie Foster, Andy Humphries, Cathy Hurren, Kate Reeves, Rebecca Shillabeer, Katherine Ong ve Sophie Thomson'ın da bulunduğu Routledge Yazı Kurulu'na, yardımları ve destekleri için teşekkür ederiz.

'Judith Butler, Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi' (1999) makalesinin daha eski bir edisyonu *Judith Butler: Live Theory*'de (Continuum, 2006) yer almıştır.

Aimé Césaire'in 'Cahier d'un retour au pays natal' isimli şiirinden alıntılanan kısmın yeniden baskısı için bizi kırmayan Présence Africaine'ye (© Présence Africaine, 1955) içten teşekkür ederiz.

Lawrence Alloway'in 'The Long Front of Culture' makalesinden alıntılanan kısmın yeniden baskısı için bizi kırmayan Getty Araştırma Enstitüsü'ne (2003.M.46) içten teşekkür ederiz.

Önsöz

Sanat tarihi disiplinini yeniden gözden geçirme sürecindeki en büyük zorluklardan biri, arşivlerimizin dallanıp budaklanan parçalara bölünmüş olmasıydı. Özcü mitlere kadar geri gitmese de kimlik oluşumunun henüz ilgi çekmediği bir tarihe kadar uzanan çalışmaların miktarı gerçekten göz korkutucudur. Gelecek nesilleri farklı şekilde düşünmeleri için eğitmenin önüne set çekilmiştir, zira eskiden beri var olan uzmanlık alanlarındaki bilgi birikimini edinmek için yıllarca süren yoğun bir çalışma gerekmektedir. Bundan daha da temel bir sorun ise bizim geniş bilgi kaynaklarımızın temelini oluşturan epistemolojik yapılardan kaynaklanmaktadır. Günümüzde elle tutulur bir yanı olmayan bazı değerleri aktaran bu birincil kaynakları, bu değerleri aktarmayı da es geçmeden nasıl öğrencilerle ve okurlar-

la buluşturabiliriz? Bu problemin ancak kendi içsel metinlerimizi farklı şekillerde kurgulayarak, çağdaş ya da tarihsel, hangi konumdan konuştuklarına bakılmadan her sese ayrı ayrı kulak vererek üstesinden gelinebilir. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının da sık sık vurguladığı gibi, şu anda okuduğunuz önsöz de dahil olmak üzere her konum ve her bakış açısı ister istemez taraflı ve eksiktir. Edinilen her bilgiyi ve bilgi türünü eleştirel bir şekilde değerlendirmekten kaçınılmaz bir biçimde bireysel olarak sorumluyuz. Geçmişte yapılmış akademik araştırmaları takdir etmek ve birincil kaynaklara saygı duymak, herhangi bir açık toplumda kendi başına hiçbir zaman yeterli olmamıştır.

Öte yandan, eğer en büyük hürmet şekli olan mirasımıza eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşabilirsek, biraz sonra okumaya başlayacağınız, içerisinde birincil ve ikincil kaynakların bulunduğu bu kitap, bu bağlamda kültürlü ve entelektüel bir sorgulama yapmanıza katkıda bulunacaktır. Kitabın ana stratejilerinden biri, dönemleri, metinleri ve kültürel tarihleri birbirine karıştırarak 19. yüzyıl sanat tarihi alanını oluşturan dahili sınırların aslında olmadığını vurgulamaktır. Sınırlamalar ve kısıtlamalar, Avrupa'nın sanat üretimi ve sanat üzerine yazma bağlamında bize bıraktığı zengin kültürel mirasın zedelenmesine sebep olmaktan öteye geçemez. Bu devralınan söylemin yarattığı sorunları anlayamazsak, gelecek nesiller de aynı sorunları farklı biçimlerde deneyimleyecek.

Eğer beşeri bilimlerin asıl amacı, Batı geleneğinden gelen değerlerle kişiyi ahlaken eğitmek ise günümüz dünyasında bizlere düşen eğitsel sorumluluk, herkesin kültürel mirasını göz önünde bulundurarak ahlaki açıdan doğru davranma bilincini aşılamaktır. Bu kitapta yer alan, antik zamanlardan çağdaş döneme kadar uzanan eserler ve konular üzerine kaleme alınmış 50 eleştirel metnin amacı, bizlere bırakılan kültürel mirası sorgulamaktır. Kolektif olarak ele alındığında bu çok katmanlı metinler, farklı kuşaklardan düşünürleri örgüde iç içe geçen ipler misali bir araya getirerek kültürel mirasımıza ve arşivlerimize çoğulcu bir bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlamaktadır.

Geleneksel yaklaşım ile başyapıt külliyatı bağlamında ele alınan metinlere gelenekçi karşıtı bir perspektiften yaklaşmak,

kurumsal otoriteyi altüst etmekle sonuçlanmaktadır. Bu kitapta yer verilen eserler, genellikle modern dönem yazar ve sanatçılarına aittir ancak modern dönem öncesi Batı geleneğinin oluşumunu gösteren birkaç örneğe de yer verilmiştir. Metinleri kronolojik olarak düzenlemeyen editörler, kitaptaki farklı sesleri tek bir anlatı çatısı altında sentezlemekten de kaçınmıştır. Üslup, içerik ve bakış açısı bağlamında ortaya çıkan farklılıklar, yazarlara tanınan kendi metinlerini seçme ve eleştirel stratejilerini uygulama özgürlüğünden kaynaklanmaktadır. Mesela, Rozsika Parker ve Griselda Pollock'un 'ataerkil' sanat tarihine müdahalesini konu alan makale gibi metinler, kısa ve öz bir tarihsel genel değerlendirme sunmaktadır. Diğer taraftan, Deleuze ve Guattari'nin *Thousand Plateaus* [Bin Yayla] (1980) ve Wölfflin'in *Sanat Tarihinin İlkeleri* (1915) gibi eserler, yazarların stratejilerinin ve kavramsal çerçevelerinin özetini sunmaktadır. Çok farklı dönemlerde kaleme alınmış metinleri yan yana sıralamak verimli karşılaştırmalara neden olmaktadır.

Kitapta yer verilen metinlerin çoğu aslen sanat tarihi alanından çıkma değildir, fakat sanat tarihinin tarihsel temel dayanaklarının anlaşılması için mutlaka okunması gereken metinlerdir. Sanat tarihçiliğini sanat üzerine yazmak ve sanat yapmak olarak ikiye ayıran tarihsel Avrupalı bakış açısını kırmak isteyen bir disiplin için bu kitapta yer verilen yazarların kaçının hem sanatçı, hem de sanat tarihçisi/eleştirmeni olduğu önemlidir. Bu konuda Brian O'Doherty/Patrick Ireland bir öncü olmuş olabilir, ancak günümüz sanatçılarından da kendilerini eleştirel olarak konumlandırmaları beklenmektedir. Bunun aynısı belki gelecekte sanat tarihçilerinden de beklenecektir. Bu kitap, sanat ve sanat tarihiyle alakalı, yukarıda bahsi geçen ikili etkileşim bağlamında da önem arz etmektedir.

Giriş

Sanat Tarihleri, Sanat Teorileri ve 'Post-Kanonik'

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni için ilk hedef *Sanat Tarihi: Temel Bilgiler*'i tamamlayacak bir eser sunmaktır (Pooke ve Newall 2008). Önceki eserin çeşitli özlemleri vardı ve bunlardan en başta geleni, yeni disiplin toplulukları için erişilebilen ve akademik temellere oturmuş temel bir sanat tarihi eseri sunmaktı. Metin, sanat tarihi veya sanat pratiğiyle uğraşan öğrenciler yahut konuya ilgili genel okur kitlesi için, eldeki konuya gerek geçmişten gelen gerek yakın döneme ait birçok teorik yaklaşımı tanıtmakta ve keşfetmekteydi. *Sanat Tarihinin Elli Temel Metni* ise disiplinin klasik dönemden 20. yüzyılın doruğuna varıncaya dek ürettiği birincil ve ikincil kaynaklardan oluşmuş kapsamlı bir yelpazeyi okura tanıtmasıyla, sanat tari-

hine ilişkin teoriler ve metinlere eleştirel yorumlar getiren bir antoloji. Mark Durden'in editörlüğünü yaptığı ve fotoğraf üzerine eleştirel yorumlardan oluşan benzer bir eser *Fotoğraf Üzerine Elli Temel Metin* adıyla yakın zamanda yayımlanmış olacak.

Son yirmi otuz yıl içinde sanat tarihi üzerine yazılmış metinler ve yorumlardan oluşan antolojiler, çağdaş sanat tarihi söylemine şekil veren ve onu konumlandıran bazı teorilerle hususlara geniş bir erişim imkânının sağlanmasında çok etkili olmuştur. Kaçınılmaz olarak tüm metin seçkileri belli bir tesadüfilik barındırsa da, sanat tarihi içinde çeşitli temalara, meselelere ve tartışmalara erişimimizi kolaylaştıracak girizgâhların derlenmesinde oynadıkları güce ve yankılanıma inanıyoruz. Bu antoloji, katkılarını sunan otuz iki yazar tarafından seçilmiş metinler hakkında değerlendirici ve eleştirel yorumlar içeriyor. Seçki kimi yakın müdahalelerin yanı sıra, önceki değerlendirmelerde gözden kaçırılmış, disiplinin gelişiminde etkili olmuş yahut yakın zamanda akademinin ilgisine ve yeniden yorumlamalarına konu olmuş başka metinleri de barındırıyor. Bilhassa sanat tarihi içinde, özellikle de küreselleşme, post-kolonyalizm ve cinsiyet yahut kimlik eşitsizlikleriyle ilgili çağdaş fikirler bağlamında bazı yeni önceliklere ve temalara kafa yorma gayretinde olan bir antolojiye ihtiyaç duyulduğu hissedilmekteydi.

Ne var ki bu, *Sanat Tarihinin Elli Temel Metni* eserinin şu veya bu ihmali azaltabileceğini ya da geçmişte yapılan dışlamalarla eksiklikleri düzeltebileceğini söylemek değildir. Ancak bu eser, sanat tarihinde bir perspektifi diğerinin önüne koyan veya ona diğerlerinden daha çok kıymet veren 'kanonlar'ın ne ölçüde keyfi ve çıkarlarla bağlantılı yapılar olduğunu, haz, moda ve eleştirel ilgi açısından belli hegemonyalara aracılık ettiğini işaret edecektir. Dolayısıyla 'büyük metinler'den oluşan yeni bir 'kanon'u taklit etme veya fetişleştirme niyetinin olmadığı, aksine geçmişten beri kendi çağlarının kurumsal veya hegemonik çıkarlarına ve yakınlıklarına bağlı oldukları için normatif yargıların ve değer iddialarının istikrarsızlığını göstermeyi amaçladığı net bir şekilde anlaşılmalıdır. 1960'larda yüksek Modernizmin gerilemesinden ve diğer birçok şeyde olduğu gibi kültürel üretimde de Batı normlarının merkezi önemini kaybetmesinden bu yana, sanat tarihi ve tarih yazımıyla ilgili yargılara yön ver-

miş genelgeçer ve dayatılmış standartlara giderek artan bir şüpheyle bakılır olmuştur. Bu giriş yazısının başlığı spekülatif bir tarzla, yeni bir terimin ('post-kanonik') yankılanmasından yanadır. Sanat tarihinde sayısız konvansiyonel ve geleneksel metodolojiyle iç içe geçmiş 'kanonlar'ın ötesine geçme hedefini ve arzusunu kayda geçirmede kullanılabilecek bir terimdir bu.

Antolojinin niteleyici sıfatı olan 'temel' kültürel üretimin geniş sürekliliğiyle ilgili algıları, yakın geçmişe ve çağımıza ait okumaların sanat tarihi ve tarih yazımı üzerine nasıl yeni perspektifler sunduğunu ortaya koyup bunlarla eklemlenme amacıyla konmuştur. Yahut bunu başka bir çerçeveyle aktaracak olursak tüm öğrenciler ve ilgili okurlar, etkili olmuş ve/veya önceden gözden kaçırılmış metinleri merceğine alan çağdaş okumalar içindeki çeşitli perspektifleri keşfedebilmeli, bu çeşitlilik içinde yollarını bulabilmeli ve dönemler, hususlar, konular arasında kendi bağlantılarını ve yargılarını oluşturmaya teşvik edilmelidirler.

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni içindeki seçki, çeşitli dönemlerden bize ulaşan metinler arasında bir denge kurmaya çalışmıştır fakat nihayetinde katkı sunan tüm yazarlar, kendi profesyonel bakış açılarına göre biçimlendirici yahut 'temel' saydıkları metinleri tanımlamaları için teşvik edilmiştir. Bu amaçla eş editörler olarak önsözde açıkça belirttiğimiz gibi, metin seçimine yön verirken ele alınan düşüncelerle ilgili geniş bir çerçeve sunmak dışında herhangi bir niyet taşınmamıştır. Ancak doğal olarak meslektaşlarımız ve çağdaşlarımız arasındaki her tür ilgi çekme talebi kaçınılmaz bir şekilde farklı türden öznelliklere aracılık etmektedir. Burada takdim edilen nihai seçki tam kapsamlı olamayacağı gibi muhakkak ödünler ve ihmaller yaşanacaktır. Fakat içerilen yelpazenin, çağdaş sanat tarihine etki eden konular ve temalarla ilgili belirtici ve geçerli bir örneklem sunduğunu umuyoruz.

Antolojinin altında yatan temel ilkelerden biri, bu metin seçkisiyle eleştirel bir tarzla eklemlenmeyi desteklemek ve okurları kendi bağlantılarını çıkarmaya, karşılaştırmalar yapmaya teşvik etmektir. Bazıları en azından 'Batı' geleneğinde çok bilinen metinler olsa da [üzerinde daha az durulan, pek gönderme yapılmayan yahut genelde antolojilere daha az alınan birçok

metnin olduğunu tahmin ediyoruz. Seçilen metinler kolaylık sağlaması ve referans tutarlılığı olması açısından kronolojik sırada dizildi. Bu düzenlemede hedef, metinlerin zamansallığına vurgu yapmak ve okura eserdeki metinlerin nasıl geniş bir kültürel geçerlilikle kalıcılık verdiğini görmesinde yardımcı olmaktır. Fakat metinler çok farklı şekillerde gruplandırılabilir ve bağlantılandırılabilir. Dahası bu metinleri tanıtmak ve olası birliktelikler sunmak adına bazıları burada ele alınmaktadır.

Antolojide ele alınan ilk metinler sanat ve imge üretimiyle ilgili klasik, Erken Hıristiyanlık dönemi ve Ortaçağ Batısı'na ait kavramlarla ilkeleri öne çıkarmaktadır. Michael Squire'in Büyük Plinius'a ait *Doğa Tarihi* ve İhtiyar Philostratus'a ait İmgeler üzerine yaptığı yorumlar, bize Greko-Romen düşüncelerle günümüze dek kalıcılığı sürdüren etkilerini tanıtmaktadır. Bu iki metin sadece klasik dünyadaki 'sanatı' değil sonrasında Batı'ya bırakacağı mirası kavramamız açısından da etkilidirler. İçlerinde Papa Büyük Gregory'nin mektuplarının, Kilise konseylerinin ikona düşmanlığıyla ilgili faaliyetlerinin ve Kim Woods ile Eileen Rubery tarafından ele alınan *Liber Pontificalis*'in olduğu, Erken Hıristiyanlık, Bizans ve Ortaçağ Batısı'na ait metinler, Hıristiyanlık ibadetinde ve öğretilerinde imgelerin rolü ve işlevi üzerine dönen tartışmalara aydınlatıcı birer ışık sunuyor. Bu eski dönemlerde alınan önemli kararlar Batı sanat tarihine ait söylemlerde sıklıkla gözden kaçırılır, fakat bu metinler ve bunlarla bağlantılı başka yazılar Hıristiyanlık imgesinin ilk temellerine önemli katkılarda bulunmuş, sonraki yüzyıllarda gelişen ikonografinin büyük kısmına dayanak teşkil etmiştir.

Sanat pratiğinde yaşanan profesyonelleşme, buna uygun olarak el işi 'zanaatlardan' farklılaşması ve ardından entelektüel bir çaba olarak kuramsallaştırılması, 16. yüzyıldan gelen çeşitli perspektiflere ışık tutan üç metinle çerçevelendirilmektedir. Bu çerçeve Catherine King ve Ben Thomas'ın kaleme aldığı, Giorgio Vasari'nin meşhur *Vite*'sinin, Lodovico Dolce'nin *Aretino*'sunun ve Camerarius'un Kuzey Avrupalı sanatçı Albrecht Dürer biyografisinin konu edildiği yorumlardan oluşmaktadır. Modern dönemin başlangıcı, sanat, estetik ve Avrupa Aydınlanması'ndan türemiş eleştirel değerlerle ilgili ilk idealist paradigmalara vurgu yapan metinlerin seçkisiyle aktarılmak-

tadır. David Bindman ve Michael Squire'in yorumlarında, Johannes Joachim Winckelmann, Immanuel Kant ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel'e ait metinler tartışılmaktadır. Sanat ve kültür tarihinde modern dönemin başlangıcı olarak kabul edilen 19. yüzyıl ortalarıyla 20. yüzyılın başları, Charles Baudelaire, Wilhelm Worringer, Wassily Kandinsky ve Heinrich Wölfflin'in metinlerine Jon Kear, Chris Hunt ve Chris Short'un yaptıkları yorumlarla listelenmektedir. Bu metinler, giderek teknolojinin aracılığıyla yayılan modernliğe ve onun sosyal, estetik sonuçlarına verilmiş belirgin tepkiler ve eklemlenme şekilleri olarak anlaşılabilir.

20. yüzyılın başlangıcından itibaren yazarlar, psikanalitik kavramlar ve yöntemlerden faydalanarak, teknolojik yeniliklerin insan öznelliği üzerinde bıraktığı etkilerden hareketle sanatla ilgili çeşitli perspektifler geliştirmeye başladılar (Jonathan Clarkson'un Adrian Stokes, Theresa Mikuriya'nın Paul Valery yorumları). Başka yazarlarsa sanatın fenomenolojisini (Chris Hunt'ın yorumuyla Martin Heidegger) ve sanat objesinin görünür özgünlüğüyle eşsizliğine eğilmiş metinleri (Pil ve Galia Kollectiv'in yorumlamalarıyla Walter Benjamin) keşfettiler. 19. yüzyıl ortaları, sanat tarihi içinde muhafazakâr 'kanon' iddialarıyla (Diana Newall'ın Sir Ernst Gombrich yazısı) daha muhalif ve toplumsal düzleme konumlanmış sanat tarihleri (Grant Pooke'un Francis Klingender yazısı) arasında sürmekte olan çatallaşmayı kayıtlara geçirmişti.

Modernizm gerek değer biçici estetik bir teori olarak, gerekse geniş bir kronolojik ve sosyo-politik bir düzenleme olarak, burada içlerinden 1950'lerin sonuyla 1960'ların ortası arasına denk gelen örnek isimlerin yer aldığı çeşitli sanatçılar, eleştirmenler ve küratörler tarafından farklı şekillerde aktarılmıştır. Graham Whitman, Lawrence Alloway ve Clement Greenberg'in kuramlarıyla yaklaşımlarını keşfediyor. Mark Durden ise John Szarkowski'nin fotoğraf üzerine yazdığı metindeki Modernist kıvrımı ve Brian O'Doherty'nin *Beyaz Kübün İçinde* yapıtında görülen sanatın küratöryel aracısını irdeliyor. Brandon Taylor, Michael Fried'ın derin etkiler bırakmış ve tartışmalara vesile olmuş denemesi 'Sanat ve Nesnelik' yazısını bağlama oturtuyor. Soğuk Savaş sırasında Camilla Gray'in modern Rus sanatı üze-

rine yazdığı temel eser *Sanatta Rus Deneyi* 1863-1922 ise Verity Clarkson tarafından ele alınan önemli bir katkı. Bu müdaheleler 1989'dan ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasından bu yana giderek tarihselleştirilmiş Soğuk Savaş anlatısı içinde yer alan sayısız noktayı ve bağlantıyı tanımlar nitelikte.

Yeni milenyumun başında 'geç-modern' terimi, 1950'lerin sonundan 1960'lara ve ilerisine uzanan neo-avangarda ait sanatsal ve kavramsal pratik bolluğunun imleyicisi olarak daha büyük bir görünürlük kazanmışa benziyor (Krauss 1986: 8-171). Ayrıca bugün kimi akademisyenlerin özü itibariyle sorunlu bulduğu, alternatif ve yaygın kullanıma sahip 'postmodernizm' terimini de kapsamaya başlıyor (bkz. Jencks 1989; Jameson 1991; Wood 2004). Bu dönem içinde özellikle kayda değer olan şey, sanatsal ve kültürel pratiklerle kimisi eleştirel teorisyenlerin temel eserlerinden çekip çıkarılan geniş kapsamlı teorik ve kavramsal paradigmalar arasında gelişen birlikteliklerdir. Sanat tarihi ve kültürel temsilin yeniden değerlendirilmesine katkı sunan önemli adımlardan biri feminist akademi tarafından atılmıştır. Nitekim eserde Alexander Kokoli'nin Laura Mulvey, Helene Cixous, Rozsika Parker ve Griselda Pollock'a ait temel metinler için yaptığı yorumlarla örneklendirilmiştir. Kapitalizme ve geç modernitenin metalaşmasına yöneltilen eleştirel tepkilerden biri, merkezi Paris'te bulunan Sitüasyonist Enternasyonel (SE) üyeleri tarafından ifade edilmiştir. Kath Abiker, Guy Debord'un yankı uyandırmış manifestosu *Gösteri Toplumu*'nu değerlendirmektedir. Bu dönemin diğer önemli figürüne ait yapıtlarsa, Julia Kristeva'nın *Giotto's Joy* gibi pek bilinmedik erken dönem metinlerine eğilen Janet Sayers tarafından keşfedilmektedir.

1980'ler kimi janralarda hem kesintilerin ve muhafazakârlığın ön plana çıktığı (buna özgün araçlara dönmeye yapılan vurgu da dahildir), hem de kültür teorisi içinde daha çoğulcu, muhalif ve toplumsal düzlemde eleştirel tutumların sivrildiği bir dönem olarak nitelendirilmiştir (Connor 1989: 88). Chris Hunt, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin ortak kaleminden çıkma *Bin Yayla*'yı değerlendirmektedir. Hans Maes ve Kalle Puolakka, Arthur Danto'nun *Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı eserini çağdaş feslefi estetik alanına yapılmış önemli bir müdahale

olarak konumlandırmaktadırlar. Mark Durden ise Victor Burgin'in hem sanat tarihinin eleştirel bir savunusunu yapan hem de onun yeniden formüle edilmesini savunan, sanat okullarının anti-teorik ve muhafazakâr yaklaşımların kalesi olarak yeniden biçimlendirilmesinden yana çıkan 'Sanat Teorisinin Sonu' yazısını irdelemektedir. Bu eğilimlerden bazılarına karşıt olarak, Peter Fuller'e ait olan ve Peter McMaster'ın takdimiyle aktarılan *Theoria: Sanat ve Zerafetin Yokluğu* giderek sekülerleşen bir toplumda ahlak ve tinsellik kavramlarının sanatla bağlantılı bir şekilde yeniden gündeme getirilmesini ifade etmektedir. Ben Thomas ise Michael Baxandall'ın *Niyetin Örüntüleri*'nde eleştirdiği üzere sanat, dil ve toplum arasındaki aracılığı ele almaktadır.

1995 tarihli antolojisinde Eric Fernie, Olu Oguibe'nin Batı merkezli 'tarih'le ilgili önemli hususları ön plana çıkarmış ''Karanlığın Kalbi'nde' (1993) yazısı üzerine yapılmış değerlendirmeyi dahil etmişti. Bu kısmen Francis Fukuyama'nın 1989 tarihli denemesi 'Tarihin Sonu'na, Batı'nın sömürgeci faaliyetlerinin bıraktığı zorlu mirasa ve Batı tarihinin Batı dışında kalan kültürleri sorunlu bir şekilde nitelemesine verilmiş bir tepkiydi (Fernie 1995: 314-22). Oguibe'nin metninden yapılan alıntı şu nitelemeyle açılmaktaydı:

> Tarih öncesi. Tarih. Tarih sonrası. Garp kültürünün küstahlığının ve tarih kavramının bile sınırlara, geçerliliğe, yapılara ve düzenlemelere sahip bir sömürgeye dönüştürülmesini, yaşam hakkına bile sadece ve bütünüyle Batı'nın karar vermesini savunan söylemin kanıtı.
>
> (Oguibe 1993: 3-8; alıntı yapan Fernie 1995: 317)

Fernie'nin yayınından bu yana, Postkolonyal Çalışmalar'ın gelişimi ve onu takiben kültürel, toplumsal ve politik söylemlerin genişlemesi, giderek küreselleşen ama parçalı bir dünyaya aracılık etmektedir. Diğer akademik disiplinlerde olduğu gibi sanat pratikleri, sanat teorisi ve sanat teorisi söz konusu olduğunda, esas mesele muhtemelen ortaya çıkan kopmalara ve etkileşimlere eşitsizliklere ve benzerliklere, yakınlıklara ve mesafelere yanıtlar vermenin yollarını bulmaktır. 2009'da Donald Preziosi'ye ait *Sanat Tarihinin Sanatı: Eleştirel Bir Antoloji* yapıtının yeni baskısı, başlığı 'Küreselleşme ve Hoşnutsuzluklar'

olan gözden geçirilmiş son bir bölüme ev sahipliği yapmaktaydı. Yazı bu yeni kavramsal manzaranın öne çıkardığı teorik, küratöryel ve epistemolojik meselelerden bazılarını tartışarak metinlere eleştiriler yöneltmekteydi. Bu amaçla söz konusu antolojide, postkolonyal tartışmaları, sanatsal ve kültürel sınırları, kesişimleri ve kültürler arası algı biçimlerini sorgulayan bir dizi metin incelenmişti.

Dan Rycroft, Ananda K. Coomaraswamy'nin kaleme aldığı, İngiliz kolonisi Hindistan'ın sanatında yer alan etnografyayı, toplumsal içerimleri ve kimliklerin inşasını keşfeden *Sanat ve Swadeshi*'yi ele alıyor. Mavernie Cunningham'ın Frantz Fanon'a ait *Siyah Deri Beyaz Maskeler* üzerine yaptığı yorumlar, gerek etnik gerek fiziksel olarak özgürleşmiş bir siyah kimliği arayışıyla taşıdığı hiddetli sömürgecilik ve ırkçılık eleştirisini sunuyor. Catherine King, Rasheed Araeen'in Hayward Galerisi'nde sergilenen Öteki Öykü: Savaş Sonrası Britanya'da Afro-Asyalı Sanatçılar için hazırladığı, diaspora, kimlik ve farklılık gibi hususların profilini çizdiği tanıtım kataloğunu ve John Picton'un Afrika'da tarihle sanat eleştirisinin önemi üzerine yazdığı 'Dünün Soğuk Patates Püreleri' denemesini ireleyip bağlamsallaştırmaktadır. Postkolonyal söyleme Homi Bhabha (Niru Ratnam'ın ele alışıyla *Kültürün Konumu*), Kobena Mercer (Patricia Chan'ın irdelemesiyle *Vahşi Ormanlara Hoşgeldiniz: Siyahi Kültür Araştırmalarında Yeni Konumlar*), Partha Mitter (Debashish Banerji'nin bakışıyla *Sömürge Dönemi Hindistan'ında Sanat ve Milliyetçilik* 1850-1922) ve Geeta Kapur'un (Dan Rycroft'un sunumuyla 'Hint Sanatında Modernizm Ne Zamandı?') akademik çalışmalarıyla önemli katkılar yapılmıştır.

Kapanıştaki yorumlar, bir noktada birden fazla düşünsel ve kültürel perspektifi kapsayan bazı etkili metinlerden örnekler sunuyor. Mavernie Cunningham, Georges Didi-Huberman'ın yeni milenyum perspektifinden hareketle disiplinin içindeki ve genelindeki kesinlik fikrini sorunsallaştırıp eleştiren İmgelerle Yüzleşmek: Belli Bir Sanat Tarihinin Sonunu Sorgulamak eserine göz atıyor. Anna Webber ise Hal Foster'ın *Gerçeğin Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangart* eserinde avangart teori ve pratiği mercek altına alan sinoptik analizi belli bir konuma oturtuyor. David Ayers, Alan Badiou'nun *Estetik Dışının El*

Kitabı'nı tartışma konusu yaparken Kath Abiker, Nicolas Bourriaud'nun sanat pratiği, fenomenolojisi ve dönem tanımlarında açığa çıkan son eğilimlerin yeniden düşünülmesine katkı sunmuş İlişkisel Estetik'ini okurlara sunuyor. Son olarak Vicki Kirby, Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Yıkımı* eseriyle edimsel kimliklerle istikrarsızlıkları toplumsal cinsiyet ilişkisi üzerinden aydınlatıyor.

Sanat Tarihinin Elli Temel Metni'ndeki yorumlarda yansıtıldığı şekliyle kültürel üretimin sürekliliği ve teorileştirilmesi, sanat tarihi ve sanat tarihi yazımının mevcut genişliğine ve toplumsal geçerliliğine yeniden vurgu yapmaktadır.

Bunlar belli zorunluluklara aracılık etmektedir. Toplumsal cinsiyet, farklılık ve edimsellik, merkez ve çevre, yerel ve küresel alan, ilişkisel ve politik olan, klasik dönemden geç modernizme değişen görsellik algısıyla ilgili tartışmalara vesile olmaktadır. Bunlar yeni bir kültürel dürtüyle toplumsal aciliyet kazanmış gruplaşmalardır. Bu anlatılar sadece sanat teorisi ve yazımı içindeki kollar söz konusu olduğunda değil, sanatın 'post-kavramsal' kuşak olarak tanımlanabilecek bir yapının eliyle işlenip şekillendirilmesinden bahsedilirken de ön planda ve belirgindir. Mevcut amaçlardan dolayı bu terim, 1960'larda ve 1970'lerde doğan, yukarıdaki kaygıların ve sanat nesnelerinde yaşanan neo-avangart 'gayrı-maddileşmenin' kendilerine formatif bir kültürel manzara açtığı, profesyonel gelişimlerine ve sanat dünyasındaki kariyerlerinin ilk aşamalarına bu manzaranın dayanak oluşturduğu kişilerden bahsetmek için kullanılmaktadır (bkz. Lippard 1997).

Bu bağlamda son yirmi yılı aşkın zamana yayılan ve aslında Batı'yla sınırlı kalmayan post-kavramsal pratiklerin çarpıcı unsurlarından biri, çağdaş sanat tarihi, kültürü ve eleştirel teorilere belli ölçüde göndermeler yapması ve onların etkisiyle şekillenmiş olmalarıdır. Nitekim kimi örnekleri kitapta sunulmaktadır. Bu ortak çıkarım her tarafa yayılmıştır ve çok geniş bir tür yelpazesi içinde kendisini belli etmektedir. Bu türlerin arasında sanatçıların ve küratörlerin pratiklerindeki kurumsal parametrelere, karşılanmalarının bağlamlarına ve eleştirel tepkilerin eserin kendisini kayda geçiren kurucu bir yapı olmasını sağlayabilecek yollara kafa yorduğu resim, kurgu, heykel, per-

formans ve film yapımı da bulunmaktadır. Bu açıdan *Sanat Tarihinin Elli Temel Metni*, çağdaş sanat pratiği, aktarımı ve teorileştirilmesiyle ilgili unsurlara ışık tutmaktadır.

Bir örnek aktaracak olursak, Londra ve New York'ta yaşayan sanatçı ve yazar Liam Gillick (d. 1964), kurgu, fotoğrafçılık, bestecilik, performans sanatları, tasarım ve yarı kurgudan eleştiriye çeşitli metinler de dahil olmak üzere çeşitli tür ve formatlarda farklı ve incelikli bir estetik geliştirmiştir. Gillick'in eserleri net kategorilere giremeyecek türdendir, fakat pratiklerinin bulanıklığını (hem edebi, hem alegorik anlamda) ve yazılı ifadeler, fotoğraflar, manifestolar, kitaplar üzerinden tekrar edilmesini kayda geçirecek bir araç olarak 'söylemsel' sıfatından yararlanılabilir.

Gillick'in pratiğindeki temel kaygı, kurumsal ve bürokratik olanın, onların yapılarıyla sömürgeleşen alanların karar alımını ve insan öznelliğinin unsurlarını nasıl belirlediğini keşfetmektir. Sık sık hükümet ve şirketlerin diliyle tasarım kurallarını, özgün amaçlarını sorgulama ve yıkma yolu olarak benimsemiştir. Eleştirmenlerden biri bunu "kendisine dönen post-endüstriyel toplum" alıntılısıyla idare edilen topluma direnme şeklinde tanımlamıştır (Gair Boase, eser: Szewczyk 2009: 70). 2002'de Whitechapel Galeri'de 'The Wood Way' ismiyle düzenlenen sergide Gillick üzerleri daha sonrasında metinlerle kaplanmış, parlak renklere sahip bir dizi Perspex ve alüminyum ekran yerleştirmişti. Paneller akla, ofis ve çalışma alanının kurumsal örgütlerde pratik bir şekilde bölünmesini getirmekteydi, fakat üzerlerindeki yazılar, galeri alanındaki çeşitli panel dizilimlerinden geçerlerken ziyaretçilerin pazarlık içine girdikleri tahripkâr bir bilinç akışı olarak okunabiliyordu. Serginin kulağa pastoral gelen başlığı ve gerçek konusu metin ve imge arasında kasıtlı bir kopuş yaratıyordu. Bir yanda sanatçı kurumsallaştırılmış geç modernliğin sıkıcı mekânsızlığını anımsatıyor, diğer yandaysa son derece farklı bir koridor sunup toplumsal varlığın bütünüyle farklı bir formunu öne çıkarıyordu.

Çeşitli sanat tarihçileri, eleştirmenler ve küratörlerin eserlerine verdiği tepkiler ve eserlerini okuma biçimleri, Gillick'in gerçek estetiğini içinde barındıran karmaşık kayıtların oluşumu olarak anlaşılabilecek epey üretken, yaratıcı ve incelikli değiş

tokuşlar yarattı. Yazarlığını küratör ve sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud'nun yaptığı (bu ciltte Kath Abiker'in yorumuyla aktarılan) İlişkisel Estetik'te (1998) Gillick, pratikleri 'ilişkisel' hassasiyetin belirteçleri olarak öne konmuş bir dizi sanatçıdan biriydi; fakat hem Bourriaud'nun, hem bir dizi söyleşi içinde sanat tarihçisi Claire Bishop'un getirdiği niteliklerden bazılarına da sahipti (örnek olarak bakınız Gillick 2006: 95-106). Daha yakın zamanda Monika Szewczyk'in editörlüğünü yaptığı, eleştirel yanıtlardan derlenen *Meaning Liam Gillick* antolojisi, pratiklerini yakından ele alan son derece detaylı ve kapsamlı okumalar sundu ve bu bizzat sanatçının destekleyip yardımcı olduğu bir projeydi.

Bu örnek, belli bir sanatçının-pratisyenin değerini ölçme niyetiyle verilmemektedir, fakat bir tarafta sanat tarihi, tarih yazımı ve kültürel teorinin, diğer taraftaysa çağdaş sanatsal pratiklerin gerçek kültürel üretiminin ara ara çakışan ayrı yahut birleşik söylemler olmadığı, aksine birbirini refleksif bir şekilde kapsayıp konumlandırdığı kuvvetli bir durumu örneklemektedir. Bu yaratıcı karşılıklı bağımlılıklar, sanat tarihi ve eleştirel teorinin ne ölçüde 'içkin' olduğunu, yani çağdaş ve post-kavramsal sanat pratikleriyle formülasyonlarının ne ölçüde içinde ve ne ölçüde onların parçası olduğunu vurgulamaktadır. Bu süregelen ve karşılıklı bağımlılıklardan ötürü, *Sanat Tarihinin Elli Temel Metni*'ne katkı sunmuş katılımcılar sadece sanat tarihçilerinden değil küratörler, ressamlar, fotoğrafçılar, film yapımcıları, kurgu ve performans sanatçıları, doktoralı ve post-doktoralı araştırmacılar, fotoğraf tarihçileri, estetikçiler, galericiler ve kültür çalışmaları, kültürel antropoloji, post-kolonyal ve cinsiyet söylemleri gibi yakın alanlarla uğraşanların meydana getirdiği 'geniş bir sahadan' oluşmaktadır.

Sanat Tarihi: Temeller'de belirtildiği üzere, 1950'lerde ve 1960'ların başlarında disipline geniş ölçüde şekil vermiş konu sınırları, feminist eleştiriler, eleştirel teori, küreselleşme ve post-kolonyalizmle önemli ölçüde dönüşüm geçirmiştir. Giderek entegre olan bir kültürel ekonomi içinde, geçmişin ve günümüzün iktidar asimetrileriyle post-kolonyal tarihler diğer söylemlerde olduğu gibi sanat tarihi ve teorisiyle aktarılmaktadır (Pooke ve Newall 2008: xvii-xxi). Kümülatif şekilde sorgulanan

ve hep baştan şekillendirilen temel kavramlardan biri, merkezi ve kurumsallaşmış, genel anlamda Batı-merkezli bir 'kanon' düşüncesidir. Yani nitelik ölçütleri olarak sayılan bir sanat eserleri ve metinler toplamıdır (Pooke ve Newall 2008: 10). Bu bakımdan, Sir Ernst Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* (1950) bu antolojide incelenen metinler arasındadır (Diana Newall tarafından). Yalnızca belli bir ampirizm türünün sınırlarını çizmekle kalmayan, keskin başlığının gösterdiği gibi sanat tarihi ve Batı kanonunun üstünlüğünü izahtan vareste ve epistemolojik düzlemde sorunsuz bir unsur olarak gören algıyı ayrıştırmaktadır. Jonathan Harris, Gombrich'in "büyük sanat kanonu ile onun sanat tarihi içinde ve sanat tarihi eliyle doğrulanmasını (...) Batılı liberal-demokratik toplumdaki hümanizmin içkin parçaları" olarak ele alışına parmak basar. Gombrich'in sanat tarihini değerlendirmede takındığı kültürel tutumun sonuçlarını niteleyen Harris, şöyle devam eder:

> Sanat tarihçisinin bakış açısı ve değerleri otantik ve indirgenemez niteliktedir çünkü kanonun nesnel gerçekliğiyle keskin bir uyum içindedir. (...) Dolayısıyla [Gombrich'in konumu] temelinde sanat tarihine ait eserler kanonunun sorgulanmaz bir değeri ve yüceliği yansıtması düşüncesinin yattığı akademik tarafsızlığın klasik bir savunusudur.
>
> (Harris 2001: 37)

Sanatın Öyküsü özgönderimsel ve Batılı bir özgüvene işaret etse de Avrupa'nın ekonomik ve politik üstünlüğü, eserin yayımlanmasından önceki on yıl içinde iki yeni süper güce, yani Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği'ne çoktan yenik düşmüştü.

Son yarım yüzyılın hadiseleri ve değişimleri, Batı'nın zayıflayan jeopolitik erişimine vurgu yapmayı sürdürdü ve bununla birlikte Batı-merkezli kanon içinde kök salmış ayrıcalıklı sanat tarihi geçerliliğini korumak için giderek büyüyen bir basınçla karşılaşır oldu. Fred Orton'un 2006'da Sanat Tarihçileri Derneği'nin 'Sanat ve Sanat Tarihi: Memnunlar, Şikâyetçiler, Memnun Olmayanlar' başlıklı konferansta sunduğu temalar arasında, sanat tarihinin akademik konumu ve geleceğine ilişkin sorular öne çıkmaktaydı. Belki disiplinin ne sunması gerekti-

ğini ve küreselleşmiş, post-kolonyal bir yönetim tarzına nasıl katkı sunabileceğini sormak mantıklı olacaktır. Bu ciltteki metinlerin ve eleştirel yorumların kayıtları ve tasrifi, bu soruların hem açık ve acil olduğunu, hem de sanat tarihi söyleminin incelikli tepkiler ve yeni eğilimleri güçlü bir şekilde keşfettiğini söylemektedir.

Diana Newall
Grant Pooke

Seçilmiş Kaynakça

Brettell, R. (1999) Modern Art 1851-1929, Oxford: Oxford University Press.

Clark, T. J. (1999) Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism, New Haven, CT: Yale University Press.

Connor, S. (1989) Postmodern Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary, Oxford: Blackwell.

Fernie, E. (seçki ve yorumlar) (1995) Art History and Its Methods: A Critical Anthology, Londra: Phaidon Press.

Gillick, L. (2006) "Contingent factors: a response to Claire Bishop's 'Antagonism and relational aesthetics'", October, 115 (Kış), 95-106.

Harris, J. (2001) "Radical art history: Back to its future?," eser The New Art History: A Critical Introduction, Oxford: Routledge.

(2006) Art History: The Key Concepts, Londra: Routledge.

Harrison, C. ve Wood, P. (ed) (1992, 2003) Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell.

Harrison, C., Wood, P. ve Gaiger, J. (ed) (1998) Art in Theory 1815-1900: An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell.

(2000) Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas, Oxford: Blackwell.

Jameson, F. (1991) Postmodernity, or The Cultural Logic of Late Capitalism, Londra: Verso.

Jencks, C. (1989) What is Post-Modernism?, Londra: Academy Editions ve New York: St Martin's Press.

King, C. (1999) (ed) Views of Difference: Different Views of Art, New Haven, CT: Yale University Press, Open University ortaklığıyla.

Krauss, R. E. (1986) The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Part I, Modernist Myths, Londra: The MIT Press.

Lippard, L. (1997) Six Years: The Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972, University of California Press.

Oguibe, O. (1993) "In the 'Heart of Darkness'", Third Text, 23, 3-8.

Pippin, R. B. (1997) Idealism and Modernism: Hegelian variations, Cambridge: Cambridge University Press.

Pooke, G. ve Newall, D. (2008) Art History: The Basics, Londra: Routledge.
Preziosi, D. (ed) (1998) The Art of Art History: A Critical Anthology (yeni baskı 2009), Oxford: Oxford University Press.
Szewczyk, M. (ed) (2009) Meaning Liam Gillick, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.
Wood, P. (2004) "Inside the Whale: An Introduction to Postmodernist Art," eser G. Perry ve P. Wood (ed), Themes in Contemporary Art, New Haven, CT: Yale University Press, Open University ortaklığıyla, 5-43.

Büyük Plinius (Gaius Plinius Secundus), Doğa Tarihi [Historia Naturalis] (MS 70 Civarı)

Erişimi en kolay İngilizce metni, özgün Latincesiyle İngilizce tercümesinin yan yana bulunabileceği Loeb Classical Kütüphanesi'nde yer almaktadır: 33-37 no'lu kitaplar 9 ve 10. ciltlere ev sahipliği yapmaktadır. Jex-Blake ve Sellers'ın belli pasajlar seçerek oluşturdukları 1896 baskısı da hem Latince metni, hem de İngilizce tercümesini içermektedir (bu eser 1968'de R. V. Schoder tarafından yeniden gözden geçirilerek yayımlanmıştır): Kitaplardaki notlar kimi zaman oldukça faydalıdır; ne var ki editörler gözüpek bir şekilde 'sanat tarihiyle ilgili bölümleri' *Doğa Tarihi*'nin geri kalanından ayırmakta ve anakronistik bir biçimde Plinius'un değerlendirmesini "Medeni Yaşamın Sanatları ve Zanaatleri" ile ilişkilendirmektedirler (s. xiii). Henüz çevrimiçi ortamda eksiksizce İngilizce çevrilmiş bir versiyonu olmasa da, Latince metne şuradan erişilebilir: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/home.html. Carey (2003), en azından esas olarak sanat tarihiyle ilgilenenler için metin üzerine yazılmış en iyi genel girişi sunuyor.

Kimi okur bu kitapta Büyük Plinius'un *Doğa Tarihi*'ni görünce şaşırabilir. Antik Greko-Romen uygarlığında 'sanat' veya 'sanat tarihi' diye bir kavram olsaydı, Plinius bu eseri çok farklı değerlendirirdi: Heykel ve resim üzerine yaptığı yorumlar 'doğa tarihi' projesinin parçasını oluşturmaktaydı. Buna rağmen Plinius, Rönesans dönemi sonrasında sanat ve sanatçı üzerine üretilecek söylemlere şablon oluşturmada, çalışmaları günümüze ulaşmış kadim yazarlardan çok daha fazlasını sunmuştu. Plinius, Klasik döneme ait ressam ve heykeltıraşlar hakkında önemli bir bilgi kaynağı olmakla kalmamış, sanat ve onun gelişimiyle ilgili öykülerin aktarılmasında model yaratmıştı. Bu etkinin yaklaşık 2000 yılı aşkın süresiyle *long durée*'si (uzunluğu), sanat tarihinin elli temel metni içindeki konumunu garanti altına alıyor. Doğrusu, *Doğa Tarihi* muhtemelen, Batı'nın sanat tarihine ait temel metin olarak birinci sıraya yerleşmeyi hak ediyor.

Plinius hakkındaki bilgilerimizi sadece günümüze kalmış eserlerine değil, yeğeninin ('Genç Plinius' olarak bilinir) yaptığı değerlendirmelere de borçluyuz. Memleketi Alp Dağları'nın kuzeyinde yer alan Novum Comum [günümüzde Como] olsa da Büyük Plinius kendisini hemen Roma iktidarının merkezine yerleştirdi. Geleceğin imparatoru Titus'un yanında Roma'nın Almanya'da yürüttüğü askerî seferlerde hizmet ettikten ve genelde Flavius Hanedanı'ndan gelen imparatorların desteğinden yararlandıktan sonra, Misenum'daki Roma Donanması'nın komutanı oldu. Bu Roma İmparatorluğu'ndaki en prestijli ve güçlü konumlardan biriydi. Plinius gerçekten de olağanüstü bir yazardı. Çeşitli konular hakkında bir dolu eser kaleme almıştı. Bunların arasında Roma'nın Almanya'ya açtığı savaşları anlatan yirmi ciltlik tarihi, bir dizi hatiplik çalışması ve edebi kompozisyon üzerine yazılmış bir tez vardı (bugün hepsi kaybolmuştur). Yeğeni Plinius'u, bilgiye duyduğu (bir miktar kuruntulu olmasa bile) gerçek susuzlukla hareket eden saplantılı bir işkolik olarak nitelemektedir.

Plinius'un MS 79'daki ölümü âdeta tipik bir örnektir: Kasıtlı bir şekilde Vezüv Yanardağı etrafındaki alanda deniz yolculuğu yaparken, Pompeii, Stabiae ve Herculaneum'u yok eden volkanik patlama sırasında ölmüştür. Son âna kadar merakını

kaybetmeyen ve yurttaşlık görevlerine sonuna kadar sâdık kalmış (söylenenlere göre yardım girişiminin beyni kendisiydi) Plinius, hayatını araştırmakla geçirdiği doğa harikaları tarafından yok edilmişti.

Doğa Tarihi bu birbirinden farklı karakter özelliklerini yansıtır niteliktedir: Sadece kılı kırk yaran bir âlimin eseri değildir. Aynı zamanda Roma İmparatorluğu'na ait değerlerin savunusu niteliğindedir. Çok geniş bir zihinsel ağla Plinius 'Doğa'yı, insanların onu sömürmek ve yönlendirmek için kullandığı çeşitli yöntemlerle birlikte işlediği bir konu yapar: *Natura, hoc est vita, narratur* ("Doğa yani Yaşam anlattığım şeyin konusudur," Pref. 13). Eser proto-ansiklopedik terimlerle değerlendirilmektedir, yani insanlığa ait tüm bilginin küresel bir sentezi olarak görülür. İçinde her şey vardır: Tarım, antropoloji, botanik, coğrafya, imalat, tıp, mineraloji/madenbilim, zooloji. Dahası Plinius kapsayıcılığına vurgu yapmak için epey çabalamaktadır: Önsöz, eserin 20.000 kayda değer gerçek içerdiğini, daha önce yazılmış 2.000 eseri özetlediğini söyleyerek böbürlenmektedir (Pref. 17). *Doğa Tarihi* otuz yedi ayrı kitaptan oluşsa da, ilk kitap, ele alınmış birbirinden farklı fikirlerin sıralandığı titiz bir 'içindekiler tablosu' içermektedir. Çıkan sonuç, her konunun düzgün bir şekilde sınıflandırıldığı, kataloglara ve alt dallara ayrıldığı küçük bir sözcükler imparatorluğudur (Rouveret 1987; Carey 2003: 17-40; Murphy 2004: 1-25; Squire 2011: 7).

Bu Plinius'un 'sanatsal' konuları *Doğa Tarihi*'nin son beş kitabında (33-37) ele alışını açıklamaya yardımcı olmaktadır. Geçmişten beri bilginler ve uzmanlar burada 'seç ve karıştır' yöntemini kullanmış, genelde metni okumak yerine üzerine çullanmış ve yazarın konuyu düzenlemede oynadığı rolün kendisini ortadan kaldırmışlardır (Carey 2003: 7-10). Bundan dolayı Plinius'un heykel ve resim üzerine yazdığı yorumlar sayesinde, "kısmen bizim için bütünüyle farklı bir konunun, metal ve taşın taksonomisiyle teknolojisinin" belirdiğini vurgulamak çok önemlidir (Gordon 1979: 7).

Bu noktada kısa bir özet yardımcı olabilir. 33. Kitap konusunun 'metaller' olduğunu söyler ve en kıymetliden değersizine geçerken nasıl çıkarıldıklarını ve kullanıldıklarını eksiksiz bir tarihle aktarır. 34. Kitap başta bakır ve tunç olmak üzere metal

alaşımları ele alır ve önce tunç dökümünün coğrafi tarihini, ardından esas olarak heykelcilikteki kullanımını inceler. Bunu alaşım yapma sürecinin, yan ürünlerinin ve diğer alaşımlı metallerin (demir, kurşun, kalay vb.) tarifi izler. 34.'den 35. Kitap'a geçiş bir nebze daha zorludur: Görünürdeki konu resimdir (35.2-28) ama farklı pigmentlerin tarifi ve elde ediliş şekilleri (bölüm 29-50), çeşitli ressamların prosopografik tarihleri (bölüm 53-148), son olarak da diğer temsili formların geçmişleriyle kaynakları (yakma ile yapılmış resimler, alçı modelleme, çömlekçilik vb.) konuyu yer yer kesintiye uğratır. 36. Kitap'ta Plinius yönünü 'taşların doğasına' çevirir ve hammaddeleri, farklı kullanım şekillerini, heykelleriyle meşhur (ağırlıkla Yunan) taş ustalarını ele alır. 37. yani sonuncu kitap tüm cinsleriyle kıymetli taşlar üzerinedir (değerli taş işlemeciliğine değinilmektedir). Gereğine uygun şekilde Plinius kitabı bir methiyeyle bitirir: "Doğa, tüm şeylerin anası" (*parens rerum omnium Natura*, 37.205).

İlk bakışta hemen görüleceği gibi Plinius'un esas ilgilendiği mesele, farklı doğal kaynakların sınıflandırılmasıdır. Yazar, materyallerini bir dizi yapısal çerçeve etrafında düzenlemektedir. Kimisi onu, daha önce yazılmış farklı kaynaklarla ilişkilendirmiştir: Plinius'un elindeki bilgilerinin çoğunu MÖ ikinci ve üçüncü yüzyıllarda yazılmış Helenistik Yunan kılavuzlarından, hepsinden öte de Senokrates, Duris ve Antigonos'un eserlerinden aldığından emin olabiliriz (Tanner 2006: 213-14, 239-42). Bu Plinius'un değerlendirmelerinde saklı kafa karıştırıcı unsurlardan bazılarını açıklamakta yardımcı olmaktadır: Kronolojik sırası (özellikle MÖ beşinci ve dördüncü yüzyıllara odaklanışı), coğrafi yayılımı (Roma'dan ziyade Yunan coğrafyasındaki gelişmelere yoğunlaşması) ve daha yakın döneme ait Helenistik katkıları önemsizleştirmesi (hele hele sanatın MÖ 156 ve 153 yılları arasında "durduğunu" söyleyen tuhaf açıklaması: *Doğa Tarihi* 34.52).

Plinius'un "sanat tarihindeki" en çarpıcı şey, kavramsal anlamda özerk akademik disiplinlere ait modern kavrayış şekillerinin tümünden uzak olmasıdır. Plinius için "sanat tarihi" dediğimiz şey, her biri ortama/araca bağlı olan, birbirinden ayrı ama ilişkili teknolojik yeniliklerin tarihidir. Aynı zamanda ki-

taplarla tarif edilen materyaller boyunca çok zikredilmeyen bir ideoloji saklıdır. Sanatın zaman içindeki gelişimi tedrici bir biçimde gerçeğe benzeme üzerinden haritalandırılır. Yani farklı mecraların birbirinden farklı yollarla doğadaki görünümleri nasıl taklit ettiğine bakılır. Bu çok uzun süre varlığını korumuş bir retoriktir: Örnek olarak Vasari'nin *Lives*'ına [Hayatlar] ve ileride "sanat tarihinin" şemasını çıkarmaya çalışan, Winckelmann'ın 1764 tarihli *Geschichte der Kunst des Alterthums*'undan Gombrich'in 1950 tarihli sarsıcı kitabı *The Story of Art*'a [Sanatın Öyküsü] (ve çok daha fazlasına) uzanan eserlere hâkim bir görüştür. Bununla birlikte Plinius'un çerçevesinin arkasında yatan felsefi mantık sonraki Yahudi-Hıristiyan ayırımlardan belirgin bir biçimde silinmiştir: Plinius'un Stoacı rasyonalist kozmolojisine göre, "sanatsal başarının tepe noktasına işaret eden esas şey, sanat eserinin Doğa'daki dünyaya içkin akla mükemmel bir şekilde uyarlanmasıdır" (Tanner 2006: 245; cf. Andre 1978; Wallace-Hadrill 1990; Beagon 1992).

Plinius'un en az iki başka yolla sanat tarihine şekil verdiğini söylemek mümkündür. İlk olarak gelecek nesiller için Greke-Romen dünyasının kayıp sanat eserlerine dair bilgileri muhafaza etmiştir: Özellikle bu, Vitruvius'la birlikte Plinius'un kadim çalışmalar hakkında ayrıntılar verdiği, çağdaş sanatçıların bunları canlandırmaya, yeniden yaratmaya ve hatta aşmaya çalıştığı İtalyan Rönesansı'nda büyük önem kazanmıştır. Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* adlı eseri örneklerden sadece biridir.

Kısmen Plinius'un Zeuksis'e ait Aphrodite Anadyomene resmine ilişkin tariflerden yararlanılarak yaratılmıştır (35.91-92: ayrıca Squire 2010: 148-52).

İkincisi ve muhtemelen hâlâ daha önemli sayılacak şeyse, Plinius'un bireysel sanatçı üzerine düşündükleridir. Plinius yazdığı anlatının bölümlerini, bir dizi bireysel ve sanatsal yenilik etrafında şekillendirir. Sanatı sanatçılarla tanımlayan bu yaklaşım, Rönesans döneminde giderek daha önemli hale gelmiştir (Settis 1995; Barkan 1999: 65-117). Örneğin Vasari, *Lives of the Artists*'te [Sanatçıların Yaşamı] (ilk kez 1550'de yayımlanmıştır) kendi değerlendirmesini Plinus'un metnine ait bölümler üzerinden kurgulamıştır. Aslında Vasari, Plinius'un kadim sanatçılarla ilgili anekdotların çoğunu almış ve bunları 16. yüz-

yıl İtalyası'ndaki çalışmalara uyarlamıştır. Rönesans kadim sanatın yeniden dirilmesi demekse, Rönesans döneminde sanat üzerine yazılanlar kadim çağlardaki yazınsal öncülünü diriltmek (veya öyle görünmek) zorunda değil miydi?

Michael Squire

Seçilmiş Kaynakça

Andre, J.-M. (1978) "Nature et culture chez Pline l'ancien," J. M. Andre (ed), Recherches sur les artes a Rome, Paris: Les Belles Lettres, 7-17.

Barkan, L. (1999) Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture, New Haven, CT: Yale University Press.

Beagon, M. (1992) Roman Nature: The Thought of Pliny the Elder, Oxford: Clarendon Press.

Carey, S. (2003) Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History, Oxford: Oxford University Press, özellikle 1-16.

Gordon, R. (1979) "The real and the imaginary: Production and religion in the Graeco-Roman world," Art History, 2.1, 5-34.

Isager, J. (1991) Pliny on Art and Society, Londra: Routledge.

Jex-Blake, K. ve E. Sellars (ed) (1896) The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Londra: Macmillan.

Melmoth, W. (ed.) (1915) Pliny: Letters, gözden geçirilmiş baskısı W. M. L. Hutchinson, 2 cilt, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Murphy, T. (2004) Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopaedia, Oxford: Oxford University Press.

Rouveret, A. (1987) "Toute la memoire du monde: La notion de collection dans la NH de Pline," J. Pigeaud ve J. Oroz (ed), Pline l'Ancien. Temoins de son temps, Salamanca: Kadmos, 431-49.

Settis, S. (1995) "Did the ancients have an antiquity? The idea of Renaissance in the history of Classical Art," A. Brown (ed), Language and Images of Renaissance Italy, Oxford: Oxford University Press, 27-50.

Squire, M. (2010) "Introduction: The art of art history in Graeco-Roman Antiquity," V. J. Platt ve M. Squire (ed), The Art of Art History in Graeco-Roman Antiquity (= Arethusa 43.2), 133-63.

(2011) The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae, Oxford: Oxford University Press.

Tanner, J. (2006) The Invention of Art History in Ancient Greece: Religion, Society and Artistic Rationalisation, Cambridge: Cambridge University Press.

Wallace-Hadrill, A. (1990) "Pliny the Elder and man's unnatural history," Greece and Rome 37, 80-96.

İhtiyar Philostratus, İmgeler [Imagines/Eikones] (Üçüncü Yüzyıl)

Yunanca başlığı *Eikones* olan bu Yunanca metin, genelde Latince *Imagines* adıyla bilinir. Metnin Latincesinin (maalesef yetersiz olan) tek İngilizce çevirisi Arthur Fairbanks'a aittir ve the Loeb Classical Library tarafından basılmıştır (Cambridge, MA, 1931, Yunanca metin ile birlikte). Yunancasının en iyi baskısı ise O. Schönberger ve E. Kalinka tarafından çevrilen Philostratos: Die Bilder'dir.

İmgeler nasıl kelimelere dönüşür? Gözümüzle gördüğümüzü sözlü olarak betimleyebilir miyiz? İmgeler kendilerini görsel-ötesi yollarla ne şekilde ifade eder, hafıza ya da hayal gücü gibi farklı şekillerde yapılandırılmış bilgi araçlarına hitap ederek mi?

Bu sorular sanat tarihiyle ilgili tüm projelere zemin oluşturmaktadır. Neticede ortaya çıkacak eser ne olursa olsun, sanat

tarihçiliğinin özünde imgeler için, imgeler ışığında ve imgelere cevaben konuşmak yatar. Tüm sanat eleştirisinin kendini içinde bulduğu paradoks şudur: Sanat eleştirisinin amacı görsel kavramayı kolaylaştırmaktır, ancak bunu görsel imgelere çok yabancı olan sözel yorumlamayla yapar. İmgelerle kelimeler aracılığıyla etkileşime girmek, imgeleri dil aracılığıyla ifade etmek, özünde görsel olanı sözlü ya da yazılı dile indirgemek demektir.

Üçüncü yüzyılın başlarında Philostratus tarafından yazılan İmgeler, bir resim koleksiyonunu tasvir ederek bu sorunun köklerine iner. Philostratus'un eseri, günümüz sanat kuramcılarının aşina olduğu, bir çeşit ikincil analiz sunan bir metin değildir. Aksine, Philostratus'un eseri bu soruların bir dışavurumudur, görülebilen ile sözlü ifade edilebilen arasındaki sınırı irdeler. Bunun sonucunda ortaya şey değişken, karışık ve sanatlararası bir metindir. Çağdaş bilim insanları kelimeler ve imgeler arasında ikili bir ayrım olduğunu varsayar—bunun tipik örneği Lessing'in 'Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry' [Laocoön: Resim ve Şiirin Sınırları Üzerine Bir Yazı] (Squire 2009: 90-193, bilhassa 97-111 arası) metnidir. Çağdaş bilim insanlarının aksine Philostratus, kelimeler ve imgeler arasındaki gelgeç ilişkiyi çok daha yaratıcı ve ince bir şekilde ele alır.

Antik Yunan şiirinin ilk örneklerinden günümüze kadar süregelen süreçte, görsel uyaranın kelimelerle betimlenmesi büyük, özdüşünümsel bir yazınsal meseledir. Homeros'un İlyada'sının 18. kitabında Akhilleus'un kalkanını betimleyen tasvir, bu geleneğin öncülüğü niteliğindedir (vv. 478-608). Nitekim farklı farklı tüm edebi türlerde dolaysızca taklitleri yapılmıştır (Elsner 2002). Bu olgu daha sonra antik dönemde kuramlaştırıldı. *Progymnasmata*'ya (söz sanatları üzerine antik Yunan döneminde yazılmış bir kitap serisi) göre, bu tür paragraflar 'betimleme' başlığı altında yer alıyordu ve şöyle tanımlanıyordu: "Tasvir edilen şeyi kişinin gözünde canlandıran betimleyici paragraf" (Webb 2009, ekler bölümüyle birlikte 197-211; Squire 2009: 139-46). Canlılık (*enargeia*) ve netlik (*sapheneia*) betimlemenin olmazsa olmazıydı. Bu nitelikler sayesinde başlangıçta sanatçının, yazarın ve seyircinin zihninde olan, kelimeler aracılığıyla okurun zihninde belirir.

Philostratus'un İmgeler'i bilinçli olarak bu eleştirel arka plana gönderme yapar. Yazar hakkında pek bir şey bilmiyoruz. Antik Yunan'da yaşamış en az üç tane 'Philostrati' adında kişi belgelenmiştir ve hepsi de akrabadır. Söz konusu metin muhtemelen, *The Life of Apollonius* (Apollonius'un Hayatı), *Lives of the Sophist* (Sofistlerin Hayatı) ve *Heroicus* (Kahramanlar Üzerine) gibi eserlerin de yazarı olan, bunlardan ikincisi tarafından kaleme alınmıştır (Anderson 1986: 259-69, 291-96). Philostratus'un eserlerini kaleme aldığı döneme, yine kendisi tarafından, 'II. Sofistik Dönem' adı verilmiştir. Bu dönemde, Roma İmparatorluğu bünyesinde bulunan eski Yunan aydınları kendi çaplarında bir 'rönesans' yaşamıştır. İmgeler'in bu kadar kapsamlı olmasının sebebi de budur. Philostratus için resimler, yazınsal eğitimi (*paideia*) göstermek için bir fırsat oldu. Burada amaç, resimler üzerine konuşma yoluyla gençlere ders vermek. Dersin sonucunda ise gençler 'imgeleri kelimelere dökecek (*hermeneusousi*) ve sanatın kıymetini bilecek (*tou dokimou*)' (Proem 3). Kendi döneminde bununla kıyaslanabilecek (*comparanda*) sayısız örnek vardır. Bunlardan bazıları şöyledir: Lucian'ın *On The Hall* (Oturma Odası Üzerine) eseri, Longus'un *Daphnis and Chloe* adlı eserinin açılışı ve Tatius'un *Leucippe and Cleitophon* adlı eserindeki ilk Akhilleus betimlemesi.

Metinde Philostratus'un önsözünden sonra, iki kitaba ayrılmış şekilde 65 küsur düz yazı formatında betimlemeler mevcuttur. Klasikçilerin şimdiye kadar genellikle uğraştığı şey bu sanat galerisinin 'gerçek' olup olmadığını kanıtlamak olmuştur. Philostratus'un tasvir ettiği resim koleksiyonu acaba gerçek mi? İşte klasik arkeolojinin düşüncesizliğiyle ve pozitivistliğiyle geldiği son nokta budur (daha fazla eleştiri yazısı için bkz. Bryson 1994 ve Giuliani 2006). Kuşkusuz, antik dönem okurları da bu konu hakkında meraklanmış olabilir, fakat burada esas irdelenmesi gereken mesele gerçek ve kurgu, hakikat ve betimleme, imge ve metin arasında git-geller üzerine kurulu iki taraflı ilişkidir. İmgelerin görünüp görülemez oluşu (ya da imgeleri metin ile betimlemek), üzerine uzun uzun düşünmemiz gereken esas noktadır. Doğrusu, yazar resimleri "zannımca dört, hatta beş terasın üzerindeki bir stoa'da"belli belirsiz bir şekilde konumlandırırken, bize bunun ipuçlarını epeyce vermektedir. (Proem 4).

Bu 'terasların' yeniden oluşturulması 19. yüzyıl, Johann Wolfgang von Goethe'ye kadar uzanırken, 'orijinal' yapının yeniden oluşturulması (en çok bilineni Lehmann 1941) telafi edilemeyecek şekilde yanlış anlaşılmıştır. Tabii ki bu, Philostratus'un metnin sıralama ve diziliş ile oynamadığı anlamına gelmez. Philostratus'un betimlemeleri öyle bir ustalıkla sıralanmış ve iç içe geçmiştir ki İmgeler bir yandan bir araya getirilmiş Grekoromen tablolarını, diğer yandan antik edebiyat antolojilerini andırıyor. Mevsimlerin halka kurgusu olacak şekilde aktarılması da bu bilinçli bir şekilde oluşturulmuş çatıyı gözler önüne serer. Bilhassa hora (güzellik), gerek sanatsal anlamda gerek edebi anlamda eleştirel beğeniler içinde yaygın bir terim olduğundan böyle bir durum söz konusudur (Elsner 2004 Squire 2009: 416-27).

Tasvirler, anlatı ve betimleme arasında gidip gelerek yelpazesi geniş mitolojik, tarihsel ve coğrafi konuları aynı çatı altında toplar. Philostratus'a çıktığı bu yolculukta sadece tablolar değil, aynı zamanda epik (e.g. 1.1, 1.7,2.7), trajedi (1.18, 2.4, 2.10), lirik şiir (2.12), pastoral şiir (1.31, 2.20, 2.33) ve nükte (beyit yazımında kullanılan formülü düzyazıya uyarlamak) eşlik eder. Eser boyunca esas mevzu, anlatıcının alengirli bir şekilde kelimelerle imgeler arasında tâbir-i caizse 'sürçülisan' etmesidir. Philostratus'un en sık kelime oyunu yaptığı sözcük, hem 'yazmak' hem de 'resim yapmak' anlamına gelen Yunanca *graphein* fiilidir (e.g. 1.24.1, 1.19, 2.9.1; Squire 2009: 146-49). Örnek verecek olursak, Skamandros tablosunun ilk betimlemesinde anlatıcı, bizi 'tablonun (*hē̃ graphē̃*) kökenine inmemiz konusunda' tembihler. Tablonun geldiği yer ise Homer'in İlyada'sının 21. kitabıdır (1.1). Fakat Homer'in metni, tablo ve betimleme arasındaki sınır tam olarak nereye çizilmeli? Philostratus'un metni tüm bu farklı ontolojik kayıtlara değinir.

Philostratus'un eserinin göze (ya da kulağa) en hoş gelen yeri *Mise-en-abîme* replikasyonlarından bahsedilen kısımlardır. Bu kısımlar, sözlü ifade edileni kelimelere dökerek anlatan bu metnin betimsel kurgusunun bir dışa vurumudur (Webb 2009: 187-90). Bunun tipik bir örneğini, yazarın *Narkissos* tablosuna çağrışım yaptığı kısımda görebiliriz. Tabloyu betimleyen Philostratus, "Su yüzeyindeki yansıma Narkissos'un görünüşünü

yansıtmaktan öteye gitmez, fakat tablo Narkissos'u her şeyiyle tasvir eder, apaçık gözler önüne serer" der (1.19.1; Bann 1989: 108-11; Boeder 1996: 153-61; Elsner 2007: 132-76; Squire 2009: 270-73).

Bu tarz temalar, tüm sanat tarihçileri için evrensel bir öneme sahiptir. Philostratus, imgelerle sözcükler yoluyla etkileşime girme, imgeleri dil aracılığıyla ifade etme sürecinde ortaya çıkan pozitivist indirgemeciliği gözler önüne serer. Kendi eleştirel tavrını diğer yazarlarınkiyle açıkça kıyaslar (Proem 3). İmgeler'in aynı zamanda kendi kültürel bağlamında da kavranması önemlidir. Philostratus'un eserini kaleme aldığı dönem, sanatta gerçekçi-öykünmeci biçim ile soyut-teorik biçimin giderek daha fazla harmanlandığı bir döneme tekabül eder. Bu tarz görsel biçemler daha sonra Bizans ve Ortaçağ sanatına yön vermiştir (İtalya Devrimi sırasında popülerliğini yitirmiştir). Bütün bu zenginlikleri ile ele alındığında İmgeler, kültürün, entelektüelliğin ve sanatın birleştiği bir kavşak gibidir. Bu da metnin bir şeyi 'olduğu gibi görmek' ve 'bizde bıraktığı etkiye göre yorumlayarak görmek' arasındaki çatışmayla olan yakın ilişkisini kısmen açıklamaktadır. İmgelere verdiğimiz görsel tepki sadece bir doğaçlamadan mı ibaret yoksa öznel hayal gücümüzün (imgeyi görme eyleminin zihnimizde bıraktığı izlenim—phantasia) bir ürünü mü (Onians 1980)?

Şahsen ben, İmgeler'in yazıldıktan hemen sonra çok popüler bir eser haline geldiğini düşünüyorum. Bu da eserin birçok kez taklit edilmesine yol açmıştır. Bu taklitlerden bazıları şöyledir: Libanius'un ve Callistratus'un betimlemeleri ve İhtiyar Philostratus'un torunu olan Genç Philostratus'un orijinaline insanı hayrete düşüren benzerlikteki İmgeler'i (Squire 2011: 331-33, 340-41). Eser Bizans dönemi boyunca popülerliğini korudu. Mesela Sardis'li John, Aphthonius'un söz sanatları üzerine yazılmış bir kitap serisi olan *Progymnasmata* üzerine yazdığı eleştirisinde, İmgeler'in betimleyici anlatımın önde gelen örneklerinden olduğundan bahseder. Philostratus'un eseri Bizans döneminde popüler olsa da esas değeri İtalyan Rönesans'ı sırasında görmüştür. Kayıp tablolar üzerine yazılmış diğer eserler gibi İmgeler de kaybolmuş antik eserleri 'yeniden yaratmak' için kullanılıyordu. Raphael'in *Galatea'nin Zaferi* adlı tablosu bunun

bir örneğidir (Squire 2009: 349-51). Philostratus ayrıca Piero Valeriano'nun *Hierogylphica* adlı eserine de ilham kaynağı olmuştur, gerçi eseri esas meşhur yapan 16. yüzyılda eseri Fransızcaya çeviren kriptolog Blaise de Vigenére'dir (Crescenzo 1999).

Son zamanlarda esere duyulan ilgi artsa da İmgeler hâlâ hak ettiği değeri görmemektedir. Filologlar tarafından ilgi görmeyen eser, dilbilimi ve edebiyat alanlarında uzmanlığı bulunmayan, kültürel bilgi birikimi ve yaratıcılık becerileri yetersiz olan arkeologların insafına bırakıldı. Sanat tarihçileri ise bu eser hakkında bilgi sahibi olmak için genellikle eserin vasat çevirilerini okumak durumunda kaldı. Fakat Philostratus'un da çok iyi bildiği gibi, İmgeler'i anlamak için içi sanat ve edebiyat ile dolup taşan bir hayal gücüne sahip olmak gerekir. Ancak bu şekilde bu eser kâğıt üzerinde gelişigüzel duran harfler bütünü olmaktan öteye gider ve sanatsal imgesel-dilsel kurgusunun, öznelliğinin ve retoriğinin gücünün farkına varılabilir.

Michael Squire

Not

1. Bu paragraf Homeros'un Loeb Classical Library baskısında bulunabilir (Yunanca metin ile İngilizce çevirisi birlikte): Murray (ed.) 1999: 2.322-35.

Seçilmiş Kaynakça

Anderson, G. (1986) Philostratus: Biography and Belles Letters in the Third Century, London: Croom Helm.

Bann, S. (1989) The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition, Cambridge: Cambridge University Press.

Boeder, M. (1996) Visa est Vox: Sprache und Bild in der spätantiken Literatur, Frankfurt: Lang.

Bryson, N. (1994) 'Philostratus and the imaginary museum', in S. D. Goldhill and R. G. Osborne (eds), Art and Text in Ancient Greek Culture, Cambridge: Cambridge University Press, 255–83.

Conan, M. (1987) 'The Imagines of Philostratus', Word and Image, 3.2, 162–71.

Constantini, M., Graziani, F. and Rolet, S. (eds) (2006) Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique, Paris: Presses Universitaires de Rennes.

Crescenzo, R. (1999) Peintures d'instruction: La postérité littéraire des

'Images' de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique, Geneva: Droz.
Elsner, J. (1995) Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge: Cambridge University Press, 28–39.
——(2000) 'Making myth visual: The Horae of Philostratus and the dance of the text', Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Rom), 107, 253–76.
——(2002) 'Introduction: The genres of ekphrasis', Ramus, 31, 1–18.
——(2004) 'Seeing and saying: A psychoanalytical account of ecphrasis', Helios, 31.1, 157–86.
——(2007) Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art and Text, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Elsner, J. and Squire, M. J. (forthcoming) Vision and Invisibility in Philostratus the Elder's Imagines.
Giuliani, L. (2006) 'Die unmöglichen Bilder des Philostrat. Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte?', Pegasus, 8, 91–116.
Heffernan, J. (1999) 'Speaking for pictures: The rhetoric of art criticism', Word and Image, 15.1, 19–33.
Lehmann, K. (1941) 'The Imagines of the Elder Philostratus', Art Bulletin, 23, 95–105.
Murray, A. T. (ed.) (1999) Homer, The Iliad, 2 vols, second edition, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Newby, Z. (2009) 'Absorption and erudition in Philostratus' Imagines', in E. Bowie and J. Elsner (eds), Philostratus, Cambridge: Cambridge University Press, 322–42.
Onians, J. (1980) 'Abstraction and imagination in late antiquity', Art History, 3, 1–24.
Schönberger, O. (1995) 'Die "Bilder" des Philostratos', in G. Boehm and H. Pfotenhauer (eds), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, Munich: W. Fink, 157–73.
Schönberger, O. and Kalinka, E. (eds) (1968) Philostratos: Die Bilder, Munich: Heimeran.
Squire, M. J. (2009) Image and Text in Graeco-Roman Antiquity, Cambridge: Cambridge University Press.
——(2011) The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae, Oxford: Oxford University Press.
Webb, R. (2009) Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice, Farnham: Ashgate.

Büyük Gregorius'un Serenus'a (599 CE) ve Secundinus'a (769 CE) Yazdığı Mektuplar

Papa Büyük Gregorious (c. 540-604) 599. yılında kutsal sanatın rolü üzerine açıklamalarda bulundu. Gregorious'un piskoposlarından bir tanesi olan Marsilyalı Serenus, putlaştırıldıklarını iddia ederek, çoğunluğu tahminen öyküsel mozaiklerden ve duvar resimlerinden oluşan Hıristiyan imgelerini yok ediyordu. Anlatıyı putlaştırmanın imkânsıza yakın olduğunu varsayarsak, bu sanat eserlerinin içinde kutsal imgeler barındırdığı aşikârdır. Gregorious putperestliğe engel olunmasına karşı çıkmıyordu; fakat Serenus'un aksine, putperestliği Hıristiyan sanatının tabiatında olan bir tehlike olarak görmüyordu. Gregorious'un bu konudaki savunması ise bu eserlerin âdeta bir kitap gibi okuma yazma bilmeyenlere faydalı oldu-

ğuydu. Gregorious ertesi sene Serenus'a bu eserleri savunan bir mektup daha yazdı. Gregorious ile Serenus'un karşılıklı mektuplaşmaları, kutsal sanatın o dönemde ne kadar önemli olduğunun ve bu konudaki görüş ayrılıklarının ne denli geniş olduğunun bir göstergesidir. Gregorious'un söyledikleri dinî sanatı meşrulaştırmıştır, ancak onun bu konudaki tavrını net olarak anlamak o kadar da kolay değildir.

Gregorious'un dinî sanata olan ilgisinin pek de fazla olmadığını düşünmemizi sağlayacak kanıtlar mevcut. Gregorious'un dinî sanatla tanışması, Konstantinopolis'te Papa'nın elçiliğini yaptığı 6 yıllık süre içerisinde Yunan yazarların dinî imgeler üzerine yazdığı yazıları okuması aracılığıyla gerçekleşmiş olabilir. İçlerinde Nissva'lı Gregor'un da bulunduğu Yunan yazarları okuyan Gregorious, sanatın okuma yazma bilmeyenlere faydalı olduğu düşüncesine buradan kapılmış olabilir (Chazelle 1990: 144-45). Söylenceye göre, Gregorious'un Papalık yaptığı dönemde patlak veren bir veba salgını, Meryem Ana heykelinin Gregorious'un talimatıyla Roma sokaklarında gezdirildikten sonra Santa Maria Maggiore Bazilikası'nda tapılması üzerine son bulmuştur (Voragine 1993: I 174). Keza, İsa'nın *Acıların Adamı* isimli heykelinin Gregorious'un Efkaristiya ayini sırasında gördüğü bir İsa görüsünün ışığında verdiği talimatlarla yapıldığı rivayet edilmektedir.

Serenus'a yazdığı mektuplar dinî sanatın kime, ne konuda fayda sağladığı konusunda şüphelere yol açıyor. Yazdığı ikinci mektup, Gregorious'un kutsal sanatı yalnızca okuma yazma bilmeyenlere hitap eden bir sanat türü olarak görmediğini gösteriyor. Dinî sanatın bu işlevine daha sonra 'Yoksulların İncil'i' (*Biblia Pauperum*) yakıştırması yapılsa da bu sanat türünün sadece şu ya da bu sınıfa ait olduğunu söylemek mümkün değildir. Dinî sanatı 'alternatif İncil' olarak tanımlamak, okuma yazma bilenlerin kafasında soru işaretlerine yol açar. Zira yazılı kaynaklarda uzun uzadıya anlatılan, karmaşık ve anlaması zor konuların hiçbir yazılı ya da sözlü açıklama olmadan sadece çizimlere bakarak anlaşılmasını beklemek mümkün değildir. Gregorious'un asıl ilgilendiği mesele vaaz vermekti ve kaleme aldığı *Rules for Pastors* (Papazlık Üzerine) eseri bu konu hakkındadır. Sanata değer vermesinin sebebi de muhtemelen sa-

natın betimleme ve çağrıştırma gibi nitelikler aracılığıyla vaazlarda sözlü yolla yapılan eğitime sağladığı katkıdandır (Chazelle 1990: 147-48). Gregorious'un bilhassa azizlerin hayatlarını betimleyen tablolarla ilgilenmesinin sebebi, sanatın insanların fikirlerini ve inançlarını etkileme potansiyelini fark etmiş olmasıdır. Fakat Serenus'un karşı çıktığı şey zaten bu değil.

İmgeler, İkinci İznik Konsili'nde yeniden tartışma konusu oldu (787 CE). Konsil'de iki taraf da putperestliğe karşı çıktı ve öyküsel tabloların 'geçmişte yaşananların hatırlatıcısı' olduğu konusunda mutabakat sağlandı (Kessler 1994: 535). Papa 1. Hadrianus'un imgelerin insanlarda sıra dışı manevi duygular uyandırdığını iddia etmesi, Konsil'i ikiye böldü. Nitekim Gregorious ile Serenus arasında yaşanan anlaşmazlığın temelinde yatan yine bu meseleydi. Gregorious'un kutsal sanat için yaptığı 'alternatif İncil' tanımlaması, Hadrianus'un imgelerin insanlarda uyandırdığını iddia ettiği ruhani hisler düşüncesiyle paraleldir. Gregorious böylelikle, sanatın eğitici potansiyeli ve insanları etkileme gücü konusunda 8. yüzyıl kilisesinde bir otorite haline geldi.

Gregorious'un keşiş Secundinus'a yazdığı mektup, 769 yılında Lateran Konsili'nin huzurunda okunmuştur. Mektubun Konsil'de okunma amacı, dinî imgelere karşı gösterilecek tutumu belirlemekti (Chazelle 1995: 186). Mektubun aşağıda alıntılanacak paragrafı, Gregorious'un öğretilerinin Batı Hıristiyan Kilisesi'nde nasıl bir yere sahip olduğunun bir göstergesidir. Bu paragraf, sanatın eğitici potansiyelinden ziyade etkileme gücünün altını çiziyor:

> Tüm benliğinle kalbinin derinliklerinde arıyorsun onu, suretinin gözlerinin önüne gelmesini arzuluyorsun ki her gözünü açtığında onu görebilesin. Onu gören gözlerinden ruhuna yayılan ateşle birleşince ona duyduğun hasret, alevler sarar içini ... Kurtarıcımızın suretini, ona tanrıymışçasına tapasın diye arzulamadığını biliyoruz. O arzunun sebebi, Tanrı'nın Oğlunun hatırasını yâd etmek ve imgesiyle sevgisinin sıcaklığını hissetmek. Muhakkak ki o imge karşısında kendimizi yere atıp, ona tanrının ayaklarına kapanmışçasına tapmak gibi bir amacımız yok. Gayemiz, o imge aracılığıyla gözümüzde onun hatırasını canlandırmak. Bizler onun doğumunu, tutkusunu ve tahta

oturuşunu tasvir eden imgelerle hatırladığımız İsa'ya hayranlık besliyoruz.

(Appleby 2002: 89-90)

Bu paragraf bize bir imgenin, ona bakanın içinde ne denli yoğun duygusal ve düşünsel hisler uyandırabileceğini gösteriyor. Yere kapanma ve tapınmaya yaptığı göndermeler ile mektup, imgelerin dinî törenlere ya da ayinlere alet edilmesini meşrulaştırıyor. Gregorious mektupta keşişe, bir haçla birlikte İsa'nın, Meryem Ana'nın, Petrus'un ve Pavlus'un imgelerini gönderdiğinden bahsediyor. Burada imge kelimesiyle ifade edilen şeyin öyküsel mozaiklerle ya da duvar resimleriyle alakası yoktur. Daha ziyade, şahsi kullanım için tasarlanmış putlar kastedilmektedir. Burada üstü kapalı olarak verilmek istenen mesaj, imgelerin de kitaplar ya da yazılı metinler gibi ruhani amaçlarla kullanılabilmesidir.

Gregorious'un mektupları Protestan Reformu'na kadar birçok kez yeniden yorumlanmıştır. Mesela Aquinolu Thomas, Gregorious'un dinî sanat hakkındaki öğretilerinden etkilenip eğitim, etki ve çağrışımdan oluşan üç katmanlı bir sanat modeli geliştirmiştir (Kessler 2006). Çoğu Ortaçağ düşünürü gibi Aquinolu Thomas da dinî sanatın okuma yazma bilmeyenler için bir 'alternatif İncil' olduğu fikrine katılıyordu. Fakat Gregorious'tan ayrıldığı bazı noktalar da yok değildi. Sanatın ikinci (etki) ve üçüncü (çağrışım) işlevinin sadece okuma yazma bilmeyenlere özgü olmadığını, ister okuma yazma bilsin ister bilmesin, ister papaz olsun ister olmasın Hıristiyan camiasındaki herkese hitap ettiğini düşünüyordu. Gerek çağrışımlarla hafızayı güçlendirmesiyle gerek insanın içinde uyandırdığı hislerle sanatın, yazılı metinler dahil diğer tüm mecralardan daha üstün olduğunu düşünüyordu. Sanatın üstünlüğüne dair bu tarz söylemler, tüm açıklığıyla William Durandus'un (c. 1230-96) kilise ritüelleri üzerine yazdığı the Rationale Divinorum Officiorum eserinde ortaya serilmiştir; zira 'zihni harekete geçirme konusunda resimler yazılı metinlerden daha başarılıdır'.

Gregorious ve Serenus arasındaki husumetin çıkış noktası muhtemelen sanatın maneviyata götüren bir yol mu olduğu, yoksa sadece putperestlikten mi ibaret olduğu tartışmasıydı. Bu

tartışmanın ardından imgelerin okuma yazma bilmeyenleri eğitmek için kullanılma fikri yaygınlaştı. Tüm Ortaçağ boyunca imgeler, sözlü eğitimi pekiştiren alternatif bir öğretim şekli olarak görülmüştür (Camille 1985). Ortaçağ'da hafızanın işlevselliğini sürdürmesinin zihinsel imgelerin faaliyeti aracılığıyla gerçekleştiğine inanılıyordu. Sanatın bu kadar değer görmesinin sebebi de buna bağlı olarak, sanatın anımsatıcı gücü ile öğrenmeyi kolaylaştırmasından kaynaklanmıştır (Carruthers 1990 and 1998; Camille 2000; Yates 1992). Bahsi geçen bu eğitim biçimlerinin hiçbiri yalnızca okuma yazma bilmeyenlere özgü değildir. Fakat Ortaçağ dinî sanatının sadece sıradan insanlar için tasarlandığını düşünmek gibi bir yanılgıya da kapılmamalıyız. Zira sanat, kutsal mekânları, tapınakları, kiliseleri ve varlıklı ailelerin evlerini süslemek için kullanılıyordu.

Sanatın doğrudan bir eğitim modeli olarak değerlendirilmesi tartışmaya açık bir konudur. Ancak sanata tarih boyunca atfedilen bu rolün sebebini anlamak o kadar da zor değil. Rönesans'tan bu yana akademik sanat kuramı, sanatın izleyicilerini ve okurlarını eğitmeye yarayan entelektüel ve ahlaki içeriğine vurgu yapmıştır. Kompozisyon ve fırça darbesi gibi biçemsel araçların, resmin arkasında yatan anlatıyı izleyenler tarafından 'okunabilecek' bir şekilde aktarması zorunluydu. Ciddi içeriği ve eğitme gücüyle dinî sanat fikri, bir sanat türü olan tarih resminin alışıldık idealleriyle mükemmel bir şekilde uyum kurar. Bundan ötürü sanat tarihçileri arasında belki hak ettiğinden daha az itiraza hedef olmuştur.

Kim W. Woods

Notlar

1. Gregorious'un sanatın okuma-yazma bilmeyenleri eğitmek amacıyla kullanılması fikriyle ilgili sorunlar için bkz. Duggan (1989).
2. Mariaux'tan (1994) alınan kısım burasıdır.
3. Brown (1999) bu görüşü ele almaktadır.
4. Bu kısmın bir eklenti olduğu daha yeni ortaya çıkmıştır. Mesela Ringborn, 1965 yılında yayımlanan ve çığır açan İkonadan Anlatıya (Icon to Narrative) adlı kitabında, bu paragrafın Gregorious tarafından yazılmadığının farkında değilmiş gibi durmaktadır.
5. Neale ve Webb (1843: 56). Aston'ınkindeki farklı bir çeviriden alıntılanmıştır (1984: 116).

6. Bu mesele hakkında, mozaik cam ile ilgili detaylı bir inceleme için bkz. Caviness (1992).

Seçilmiş Kaynakça

Appleby, D. (2002) 'Instruction and inspiration through images in the Carolingian period', in J. J. Contreni and S. Casciani (eds), Word, Image, Number, Communication in the Middle Ages, Turnhout: Brepols, 85–111.

Aston, M. (1984) Lollards and Reformers: images and literacy in late medieval religion, London: Hambledon press.

Brown, P. (1999) 'Images as a substitute for writing', in E. Chrysos and I. Woods (eds), East and West: modes of communication, Leiden: Brill, 15–34.

Camille, M. (1985) 'Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy', Art History, 8.1, 26–49.

——(2000) 'The internal senses and late medieval practices of seeing', in R. S. Nelson (ed.), Visuality Before and Beyond the Renaissance: seeing as others saw, Cambridge: Cambridge University Press, 197–223.

Carruthers,M.(1990) The Book of Memory, Cambridge: Cambridge University Press.

——(1998) The Craft of Thought, Cambridge: Cambridge University Press.

Caviness, M. H. (1992) 'Biblical stories in windows: were they Bibles for the poor?', in B. S. Levy (ed.), The Bible in the Middle Ages: its influence on literature and art, medieval and Renaissance texts and studies, Binghamton, NY: Binghamton University, 103–47.

Chazelle, C. M. (1990) 'Pictures, books and the illiterate: Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles', Word and Image, 6, 138–53.

——(1995) 'Memory, instruction, worship: Gregory's influence on early medieval doctrines on the artistic image', in J. C. Cavadini (ed.), Gregory the Great, a symposium, Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 181–215.

Duggan, L. G. (1989) 'Was art really the "book of the illiterate"?', Word and Image, 5, 227–51.

Kessler, H. (1994) 'Carolingian art as spiritual seeing', Testo e imagine nell'alto medioevo, vol 2, Spoleto, 533–94.

——(2006) 'Gregory the great and image theory in northern Europe during the 12th and 13th centuries', in C. Rudolph (ed.), A companion to medieval art, Malden: Blackwell Publishing.

Mariaux, P.-A. (1994) 'Voir, lire et connaître', Études des Lettres, July/December, 47–59.

Neale, J. M. and Webb, B. (1843) The Symbolism of Churches and Church

Ornaments, the translation of Book 1 of the Rationale Divinorum Officorum by W. Durandus, Bishop of Mende, Leeds: T. W. Green.
Ringbom, S. (1983), From Icon to Narrative: the rise of the dramatic close-up in 15th century devotional painting (aslen 1965'de yayımlanmıştır), Doornspijk: Davaco publishers.
Voragine, J. de (1993) The Golden Legend: readings on the saints, translated W. Granger Ryan, 2 vols, Princeton: Princeton University Press.
Yates, F. (1992) The Art of Memory (ilk olarak 1966'da yayımlanmıştır), London: Pimlico.

Yedinci Ekümenik Kilise Konsili (787 CE) ve İkonoklast Konsili (815 CE) Kanunları

İkona kırıcılık lehinde ve aleyhinde savlar, 787 ve 815 CE

Alexander'ın (1953) ek olarak sundukları ve 815 yılı konsilinin ekler kısmında yer alan Yunanca metniyle birlikte Mansi (1759-98), Yunanca ve Latince yazılmış Konsil Kanunları'nın ana kaynaklarıdır. Konsil Kanunları'nın tamamlanmış bir İngilizce çevirisi yoktur. Sadece meclisin altıncı gününün kayıtları (754 Horos ve 787 Horos da dahil olmak üzere) Sahas tarafından İngilizceye çevrilmiştir (1986). Ana metinlerin önemli bölümlerinin çevrilmiş hali Anastos ve Alexander'ın çeşitli eserlerinin yanı sıra Hefele (2007), Bryer ve Herrin (1977: 180-86) ve Mango'nun (1972: 149-77) metinlerinde bulunabilir. Grabar'ın (1984) çevirisi de metinleri belgelerle ilişkilendirmek açısından çok değerlidir. Ancak dili Fransızcadır.

İkona kırıcılık, Hıristiyan öğretisinin tarih boyunca tekerrür eden niteliklerinden biridir. Tanrı ve aziz imgelerinin putperestlik amacıyla kullanılmasıyla mücadele olarak tanımlanabilecek ikona kırıcılık, genellikle dinî imgelerin yok edilmesiyle sonuçlanır. Çıkış noktası On Emir'deki ikinci buyruktur:

> Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın, yahut aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sularda olanın hiç suretini yapmayacaksın, onlara eğilmeyeceksin ve onlara ibadet etmeyeceksin.
>
> (Çıkış (Exodus) 20: 4)

İlk Yahudiler gibi ilk Hıristiyanlar da 'oyma putlara' tapan paganlarla ilişkilendirilmemek için bu emre büyük olasılıkla titizlikle uydular. İsa'nın çarmıha gerilişinden birkaç yüzyıl sonrasından günümüze ulaşan Hıristiyan imgelerinin sayısı kesinlikle çok azdır (Finney 1994). Emrin arkasında yatan maksat ile ilgili maalesef çok az bilgi verse de konuyla ilgili ilk resmî açıklama Elvira Konsili'nin (306 CE) 36. kararında yer alır:

> Kilisede tablo bulundurulmamasına, putperestlik ve tapınma amacıyla duvarlara resim çizilmemesine karar verilmiştir.
>
> (Mansi 1759-98: 2, 11. fıkra)

Büyük Konstantin'in (306-37) Roma İmparatorluğu'nu Hıristiyanlaştırmaya başlamasıyla imgelere karşı daha hoşgörülü bir tavır takınılmaya başlandı. Sekizinci yüzyıla gelindiğinde, İsa imgeleri ibadetin önemli bir parçası haline geldi. II. Justinyen (685-95: 705-11) öncülüğünde 690'lı yıllarda Trullo'da toplanan Trullo Konsili'nin 82. kararı, İsa yerine Kuzu figürünün kullanılmasını yasakladı:

> Mükemmelliğin tasvirinin tüm insanlığın gözlerinin önüne serilebilmesi için, dünyadaki tüm günahları sırtına yüklenen Kuzu, Tanrımız İsa'nın bundan böyle, gerek tablolarda gerekse imgelerde, antik Kuzu figürü yerine kendi insan tabiatıyla betimlenmesini emrediyoruz. Bu figür aracılığıyla bizler, Tanrı'nın alçakgönüllülüğünün yüceliğinin farkına varırken, onun etten kemikten hayatının, çektiği acıların, ölümünün ve dünyayı günahlarından arındırmasının hatırasını yâd ediyoruz.
>
> (Mansi 1759-98: 11, 978E-9AB)

İsa'nın imgesi burada 'mükemmellik' olarak tasvir ediliyor, onu insan olarak betimleyerek küçük görülmesine vurgu yapılıyor; tanrısallığının tasvir edilmemesi konusunda herhangi bir kaygı dile getirilmiyor. Yedinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde, İsa'nın ve Meryem Ana'nın *Acheiropyta* ('insan eli tarafından değil', sözüm ona takdir-i ilahi tarafından yapılmış anlamına gelen Yunanca kelime) imgeleri hem Batı Avrupa'da hem de Bizans İmparatorluğu'nda giderek popülerlik kazandı. Bizans İmparatorluğu'nda ikona kırıcılığın yükselmesindeki etken tartışmalara yol açsa da sekizinci yüzyılın başlarında bu 'mucizevi' imgelere duyulan aşırı hürmet, olayın kabul edilemez bir şekilde 'ilahlaştırma' ve 'putperestlik' seviyesine gelmesi riskini taşıyordu. Sekizinci yüzyılın başında İslam'ın artan askerî başarısı ve Müslümanların 'anikonik' imgelere yönelmesinin de 'Bizans' ikona kırıcılığının gelişmesine katkı sağladığı düşünülmektedir.

İki farklı dönemde imparatorluk desteğini arkasına alan ikona kırıcılık, yaklaşık olarak 100 yıl sürmüştür. 754'te Hieria Konsili'nde imgelerin yasaklanmasıyla başlayan süreç, 843 yılında küçük bir Bizans konsilinde alınan kararla ikinci ve son kez sona ermiştir. İznik'te 787 yılında yapılan Yedinci Ekümenik Kilise Konsili, ikona kırıcılığın ilk dönemini sona erdirdi. Ancak 815 yılında başka bir yerel konsilin kararıyla ikona kırıcılığın ikinci dönemi başladı. İmparatoriçe Theodora (842-55) öncülüğünde 843 yılında toplanan küçük konsil, 815 yılında toplanan konsilin kararını geçersiz ve 787 yılında toplanan konsilin kararını evrensel kılarak sonunda imgelerin geleneksel olarak kabul edilmesini sağladı. Alınan bu kararla, bir daha başka bir ekümenik konsilin toplanmasına gerek kalmadan artık imgelere kilisenin emriyle müsaade edilmişti (Ostrogorsky 1969: 219-20; Dvomik 1953: 69-97, metinde daha sonra yaşanmış olan gelişmeler de özetlenmiştir).

Yedinci Ekümenik Kilise Konsili Kanunları'nın tamamı günümüze ulaşmıştır (Mansi 1759-98: 12, 951-1154 ve 13, 1-485). Brubaker ve Haldon (2001: 233-42) bu metinlerin eleştirel analizini sunarken, Alexakis (1996) çok önemli bir mesele olan *florilegia* (konsilde belli bakış açılarını desteklemek amacıyla eski Hıristiyan yazılarından alınmış kısa alıntılar

derlemesi) kullanımının üzerinde durmuştur. Kâfirlerin öne sürdüğü tezlerin yazılı olduğu kâğıtların yok edilmesi çok yaygın bir uygulamaydı (Mansi 1759-98: 13, 208C-356D; Alexander 1958a; Anastos 1955: 178), bu sebeple ikona kırıcılarının tezlerinin yazılı olduğu kaynakların çoğu yok olmuştur. Neyse ki 754 yılı ikona kırıcı konsilinin bildirgesi (oῦρος/Horos) 787 yılı konsilinin altıncı oturumunda sesli olarak okundu. Bildirgeden okunan her bir kararı, ikona-sevicilerin (*iconophile*), Epiphanius'un ve Bizans saray nazırlarının imgelerin kullanımını meşrulaştırması takip etti. Bu Kanunlarda tartışmanın iki tarafının da yer aldığı görülmektedir (Mansi 1759-98: 13, 208C-356D).

815 yılı 'ikona kırıcı' Bizans konsilinin Kanunları günümüze ulaşmamıştır, ancak konsilde alınan 'kararlar' yeniden oluşturulmuştur ve ikinci ikona kırıcı dönem için öne sürülen tezleri bizlere sunmaktadır. 754 ve 815 yılı konsillerinde alınan 'kararların' karşılaştırılması, resmî ikona kırıcı tezin zaman içinde nasıl geliştiğinin değerlendirmesini yapmamıza olanak sağlamaktadır (Alexander 1958a, 1958b: 136-213 esp. 139; 214-62). 843 yılı toplanan küçük konsilin Kanunları günümüze ulaşmamıştır.

İkona kırıcılığın ana tezleri nelerdir ve tam olarak kimlerin imgesi yasaklanmıştır? İsa tasvir edilmemelidir; çünkü hem insan, hem de tanrıdır ve bu yüzden 'tarif edilemezdir'. Bu, hiçbir imgenin İsa'yı betimleme kapasitesinin olmadığı anlamına gelir. İsa'nın yalnız bir tarafını tasvir etmek onu bölmek anlamına geliyordu ve böylece bu tezler ilk konsillerde İsa'nın insani ve ilahi tabiatı arasındaki ilişki üzerine yapılan tartışmaların bir parçası oldu. Monofizitizmin (İsa'nın yalnız bir tabiatının olduğunu öne süren öğreti) çeşitli biçimlerini reddeden konsiller, İsa'nın bedeninin ve insanlığının tanrısallığından ayrılamayacağı konusunda hemfikir olmuştur. İsa'nın herhangi bir imgesinin onun tanrısallığını betimleyemeyeceğinden dolayı, imgeler bölünemez olanı bölmüş ve bu sebeple kâfir olarak değerlendirilmiştir (Anastos 1955: esp. 188). Buna paralel bir tez betimleme konseptine maneviyat kavramını katarak İsa'nın kabul edilebilir tek dünyevi betimlemesinin Efkaristiya olduğunu savunmuştur (Mansi 1759-98: 13, 240C; 241E; 244D).

İkona kırıcılar için 'benzerlik' Tanrı'ya ruhani bir yakınlık olarak görülürdü ve betimlemeye tâbi değildi.

Konsillerin kanunları ikona kırıcılığın etkileri, ne kadar katı bir biçimde uygulandığı ve kimin kâfirlik yanlısı ya da karşıtı hareket ettiği hakkında bilgi sağlayamamaktadır. Fakat öne sürülen iddialar ve bu iddiaların dayanaklarını göstermektedir. Bu politika en üstten, imparatorlar tarafından yürürlüğe sokulduğu için (754 yılı Horos'un çoğunluğunun V. Konstantinos'un (741-75) yazılarından geldiği düşünülüyor) bu iddialar yapbozun ana parçalarını oluşturuyor. Elbette konsilin resmiyet kazanmış sahnesinde kullanılan metinlerin ve alıntılanan kısımların tam olarak ne anlama geldiğini kavramak zor. Ortaçağ mantığı günümüz mantığıyla aynı değil ve günümüz insanına zorlama gelen bazı savlar o dönemlerde çok kuvvetliydi. Konsillerin aldıkları kararlar üzerine çalışmak o dönemi anlamanın püf noktası niteliğinde. Bu çalışma ayrıca, bu tezlerin ortaya atıldığı o dönemde nasıl algılandığı hakkında yazılan resmî kayıtlara en yakın kaynaktır.

'Bizans' ikona kırıcılığı dönemi sırasında yaşanan olaylar üzerine yazılmış kaynakların yelpazesi geniştir ve bu dönemde imgelerin yok edilmesinin tabiatı ve kapsamı üzerine yapılan tartışmalar günümüzde de devam etmektedir.

Ne Papa, ne de Batı kilisesi bu öğretiyi desteklemiştir. İçlerinde bu meseleyi ele alan Batı konsillerinin kararlarının da bulunduğu, Papa'nın bu konudaki tavrını izah eden birtakım mektup günümüze ulaşmıştır. Konsillerde yaşanan olayları günümüze ulaşan belgelere dayandıran en iyi kaynaklar Hefele (2007; aslen basımı 1894: 260-400) ve Schaff ve Wace'e (1997, 14: 521-87) aittir. Bryer ve Herrin (1977) ve Brubaker ve Haldon (2001: 232-42) metinler ve kâfirlik hakkında faydalı kaynaklar sunmaktadır. Brubaker ve Haldon'ın yazısı metinler üzerine eleştirel bir değerlendirme sunarken, orijinal metinlere yapılan eklemeler ve çıkarmalar meselesini de ele alır. Başka bir faydalı kaynak da Thomas Noble'in ikona kırıcılık ve Karolenjler üzerine yazdığı yeni kitabının giriş bölümüdür (2009: 1-110). Stephen Gero'nun III. Leon (1973) ve V. Konstantinos üzerine yazdığı kitaplar, iki farklı dönemde ikona kırıcılık politikası ve uygulanması hakkında eleştirel bir analiz sunar. İkona kırıcılık

dönemi üzerine Brubaker ve Haldon (2011) tarafından kaleme alınan bir başka kitap bu kitabın tamamlanmasından kısa bir süre sonra basılmıştır.

Eileen Rubery

Notlar

1. Özellikle Fırat Nehri'nin kıyılarında yer alan sınır kasabası Dura Europos'daki bir havrada bulunan duvar resimleri göz önüne alınınca, Yahudilerin bu emre ne kadar sâdık kaldıkları belirsizliğini korumaktadır (bkz. Weitzmann ve Kessler, 1990).

2. Latincesi için bkz. Hefele (2007), vol. 1, Section 13, 131–72, esp. 152: 'Placuit, picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur, et adoratur, in parietibus depingatur'. Trans. from Bryer and Herrin (1977) 180, of Mansi 2, column 11: Concilium Liberitanum.

3. Trans. from Bryer and Herrin (1977) 182 of Mansi, 11, column 977–80.

4. Bu öğreti kesinlikle Konstantinopolis'teki İmparator'un bir ürünüydü ve sadece himayesi altındaki topraklarda zorla uygulanıyordu. Lafı uzatmamak ve bu dönemi diğer ikona kırıcılık dönemlerinden ayrı tutmak adına bu dönem genellikle Bizans ikona kırıcılığı olarak anılır.

5. İmgeler hakkında 726 yılına kadar uzanan bazı resmî açıklamalar mevcut olabilir. Bkz. Anastos (1979).

6. 787 yılı konsilinin 9. kararı (Mansi 13, 430AB) ikona kırıcı kitapların saklanmasını yasaklamıştır ve mevcut kopyaların Konstantinopolis Piskopos'una teslim edilmesini emretmiştir.

Seçilmiş Kaynakça

Alexakis, A. (1996) Codex Parisinus Graecus 1115 and its Archetype, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Laboratory and Collection.

Alexander, P. J. (1953) 'The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its definition (Horos)', Dumbarton Oaks Papers, 7, 35–66.

——(1958a) 'Church Councils and Patristic Authority: the iconoclast councils of Hiereia (754) and St. Sophia (815)', Harvard Studies in Classical Philology, 63, 493–505.

——(1958b) Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical policy and image worship in the Byzantine Empire, Oxford: Clarendon Press.

Anastos, M. V. (1954) 'The Ethical Theory of images formulated by the iconoclasts in 754 and 815', Dumbarton Oaks Papers, 8, 151–60.

——(1955) 'The Argument for iconoclasm as presented by the iconoc-

lastic Council of 754', in K. Weitzmann (ed.), Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr., Princeton: Princeton University Press, 177–88.
——(1979) Leo III's edict against the images in the year 726–27 and Italo- Byzantine relations between 726 and 730', in M. V. Anastos, Studies in Byzantine Intellectual History, London: Variorum Reprints.
Brubaker, L. and Haldon, J. (2001) Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680–850): the sources: an annotated survey, Aldershot: Ashgate.
——(2011) Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680–850): A History, Cambridge: Cambridge University Press.
Bryer, A. and Herrin, J. (eds) (1977) Iconoclasm, Birmingham: Centre for Byzantine Studies.
Dvornik, l. F. (1953) 'The Patriarch Photius and Iconoclasm', Dumbarton Oaks Papers, 7, 69–97.
Epiphanius of Salamis, Treatise against those who are engaged in making after the fashion of idols, images in the likeness of Christ, the Mother of God, Martyrs, Angels and Prophets, (Fragment 30 B from the reconstituted acts of 815, in Alexander (1953) Appendix.)
Finney, P. C. (1994) The Invisible God: The Earliest Christians on Art, New York: Oxford University Press.
Gero, S. (1973) Byzantine Iconoclasm During the Reign of Leo III with Particular Attention to the Oriental Sources, Louvain: Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 346.
——(1977) Byzantine Iconoclasm During the Reign of Constantine V with Particular Attention to the Oriental Sources, Louvain: Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 384.
Grabar, A. (1984) L'Iconoclasme Byzantin: le dossier Archéoligique, Paris: Flammarion.
Hefele, K. J. (2007) A History of the Councils of the Church from the Original Documents translated from the German by W. R. Clark, Volumes 1–5. Originally published by T. and T. Clark (1894), reprinted Eugene, OR: WIPF and Stock.
Mango, Cyril (1972) The Art of the Byzantine Empire 312–1453, Toronto: University of Toronto Press.
Mansi, J. D. (1759–98) Concilium Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio. Originally published in Florence and Venice, reprinted (1901) Paris: J. B. Martin and L. Petit.
Noble, T. F. X. (2009) Images, Iconoclasm and the Carolingians, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
Ostrogorsky, G. (1969) History of the Byzantine State, Piscataway, NJ: Rutgers University Press.
Sahas, D. (1986) Icon and Logos: sources in eighth-century iconoclasm: an annotated translation of the Sixth Session of the Seventh Ecumeni-

cal Council (Nicea, 787) containing the Definition of the Council of Constantinople (754) and its refutation, and the Definition of the Seventh Ecumenical Council, Toronto: University of Toronto Press.
Schaff, P. and Wace, H. (eds) (1997) Nicene and Post-Nicene Fathers, 2nd Series, 14, The Seven Ecumenical Councils, Edinburgh: T. and T. Clark.
Weitzmann, K. and Kessler, H. L. (1990) The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art, Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Liber *Pontificalis*

Papalığın imgelemler ve betimlemeler karşısında dokuzuncu yüzyılın sonlarına (MS 900 civarı) dek takındığı tutumlar

Daha eski versiyonları olmasına rağmen, Louis Duchesne'nin hazırladığı, Latince metinden oluşan, beraberinde kapsamlı yorumlar ve notların olduğu iki ciltlik baskısı (1955-57) bugün standart versiyonu olarak kabul edilmektedir. Vögel'in editörlüğünü yaptığı üçüncü ciltse başka referans materyallerin yer aldığı faydalı bir ektir. Davis (1989 gözden geçirilmiş baskısı 2000; 1992 gözden geçirilmiş baskısı 2007; 1995) üç ciltlik erişilebilir İngilizce tercümelerinden biridir. St Peter'den Stephen V'a (1891'de ölmüştür) yaşam hikâyelerinin [vitae] tercümesini ve notlarla yorumları içermektedir. Dokuzuncu yüzyıldan sonra biyografilerin niteliği, diziyi sürdürme konusundaki ilgi azaldıkça daha değişken hale gelmiştir.

Kiliselerin bakımı papalık tarafından temel bir sorumluluk olarak görüldüğü için, *Liber Pontificalis* yahut ‹Papaların Kitabı' (LP) Roma kentindeki sanat eserleriyle ilgili eşsiz ve temel bir kaynaktır. Duchesne'nin (1955-57) Latince metinden oluşmuş baskıya yazdığı önsözde belirttiği gibi,

> Papaların hikâyelerini, özellikle Roma'nın ortaçağlardaki tarihini, anıtlarını ve içsel krizlerini, dinî kurumlarını ve siyasetini aktaran başlıca belgelerden biridir.

Metin aynı zamanda, sonraki dönemlerde yaşanmış maddi kayıpların açtığı boşlukları doldurarak erken Hıristiyanlık dönemi ikonografisinden günümüze ulaşmış örnekler için temel bir tamamlayıcı olmakta, bu sayede erken Hıristiyanlık dünyasında ikonografinin gelişimi ve dağılımıyla ilgili daha dengeli bir kavrayışa varılmasına olanak tanımaktadır. Buna rağmen değeri sık sık görmezden gelinmiştir. Örneğin *Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie*'de (Cabrol ve Leclerq 1855-1937) LP hakkında yazılmış kayıt, sanatsal yönlerle ilgili 100'ü aşkın sütun içinde (Cilt IX, I, 354-460) sadece 20 satır (sütun 425) ayırmaktadır.

İkinci yüzyıl kadar geriye uzanan kaynaklara ev sahipliği yapsa da, LP'nin en eski baskısı 530-40 yıllarında (Davis 2000: xi-xvi), girişine St Jerome ve Papa Damasus (366-84) arasında gerçekleştiği iddia edilen ama gerçekliği şüpheli yazışmaları (çevirisi Davis 2000: 1) eklemiş biri tarafından derlenmiştir. Papa I. Honorius'un (625-38) dönemine kadar yeni hiçbir şey eklenmemiştir. O dönemden dokuzuncu yüzyılın sonuna dek LP, Papalar öldükçe düzenli bir şekilde güncellenir olmuş, kimi zaman Papalar yaşarken de güncellemeler yapılmıştır. Altıncı yüzyıldan sonra eseri derleyenlerin papalık yöneticileri olduğu düşünülmektedir:

> Yazarlarımız en iyi, Roma kilisesi için çalışan ve kendilerini ona adamış, kilise tarihini tüm bağlamıyla görecek bilgiden yoksun olsalar da o tarihe ilgi duyan (...) ve papalık seçimleriyle ilgili ihtilaflarda taraf tutan mütevazı kâtipler (muhtemelen Lateran *vestiarium*'undaki arşivlerin koruyucuları) şeklinde tasvir edilebilir.
>
> (Davis 2000: xiv-xvi)

Zaman zaman papalık faaliyetlerine yöneltilmiş daha doğrudan bakışlar, yerel renkleri de açığa çıkarmaktadır. Mesela St Cecilia rüyasında I. Paschal'ı (817-24) ziyaret eder ve ona kemiklerinin yeraltı mezarlığında olduğunu anlatır (Davis 1995: 15); ve sonra aceleyle Borgo'daki yangının söndürülmesine yardımcı olmaya gider (Davis 1995: 8). Bu olaylar, kulağa kişisel deneyimlerin aktarıldığı birer rapor gibi gelebilir, ama bilgilerin çoğu muhtemelen kiliselerin dekorasyonu için gereken eşyaların siparişleri ve ödemeleriyle ilgili kayıtlarla papalığın envanterlerinden gelmiştir. Bu kaynaklar, kiliselerde bulunan nesnelerin ağırlıkları, bileşenleri ve uygun pozisyonları gibi doğrulanabilir parametreler sunmaktaydı. Nitekim bunlar genelde ulaşılabilir türden ayrıntılardı. Bu referanslar genelde doğrudur. Diğer tarafta politik hadiseler üzerine yazılan raporlarda hatalara daha sık rastlanmaktadır. Dokuzuncu yüzyıldan itibaren LP'nin yazarlığı sık sık yanlışlıkla Anastasius Bibliothecarius'a atfedilmişti (867/8'den 870'lerin sonuna dek papalık kütüphanecisi olarak hizmet vermiştir). Metnin günümüze erişmiş sayısız nüshası, onun güncel önemini ve etkisini tasdik etmektedir.

Croquison (1964) LP'deki ikonografinin mükemmel ve değeri yeterince bilinmemiş bir tahlilini sunar. Duffy'nin *Saints and Sinners*'ı [Azizler ve Günahkârlar] (1997) papalık imgelemleri hakkında faydalı ama yüzeysel bir kaynaktır. Kısa ve güvenilir papalık biyografileriyle ilgili en iyi kaynak, Kelly'nin temel referanslar veren ama ne yazık ki sanat tarihiyle ilgili bilgileri aktarmaktan kaçınan *Oxford Dictionary of Popes*'udur [Oxford Papalar Sözlüğü] (1986). I. Gregory'den (590-604) sonra yaşamış papaların eksiksiz yaşam öyküleri eski metinsel kaynaklarla birlikte Mann'da bulunabilir (1902-). Ullmann'ın papalık üzerine yazdığı kitaplar (1955, 1972) yararlıdır, ancak papalığın Ortaçağ dünyası üzerindeki hâkimiyetine odaklanması sık sık eserde faydalı olmayan bir etki bırakmıştır. Richards (1979) hâlâ üzerine çıkılmamış değerli ve kapsamlı bir kaynak olmayı sürdürmektedir.

Sanat tarihi açısından önem taşıyan dört temel unsur vardır:

a: Roma Kiliselerinin İsimleri ve Kurulma Tarihleri

Roma'daki kiliseler ve bunlara yapılmış bağışlarla ilgili birkaç liste bulunmaktadır. Bunlara kiliselerin inşası ve dekorasyonunu belirten tarihler, isimlerinde ve önemlerini kavrama konusunda belirgin sayılacak değişimler eşlik etmektedir. İlk liste Papa I. Sylvester'ın (314-15) *vita*'sında bulunmaktadır (Davis 2000: 14-28). Büyük Konstantin'in yaptığı bağışların listesine tekabül etmektedir. İlk milenyumdan itibaren Roma kiliselerinin hepsini sayan ikinci listenin tarihi 807'dir (Davis 2007: 205-27). Diğer yaşam öykülerinde kısa listeler çıkar karşımıza. Bu referanslar genelde imgeler ve tasvirlerden ziyade binaların inşasıyla veya kilisedeki mobilyaların bağışıyla ilgilidir. Dolayısıyla 807 tarihli liste, ya ‹gümüş haç' ya da ‹gümüş kap' bağışı almış 100'ü aşkın kilise tanımlar (Davis 2007: 204-15).

b: Önemli Metal Eşyaların Kaydı

Konstantin'in Roma'ya gelişinden sonraki dönemde yaptığı ilk Hıristiyanlık dekorasyonları 'Konstantinyan' bazilikasına (Lateran) yerleştirilmişti ve şunlardan oluşmaktaydı:

> Çekiçle dövülmüş gümüş bir fastigium - ön tarafında sandalye üzerine oturmuş 152 santim ebatlarında 54 kilo civarında Mesih ve kaliteli gümüşten yapılmış taçlar giyen, her biri yine 152 santim ebatlarında ve 40 kilo ağırlığında 12 havari bulunmaktadır.
>
> (Davis 2000: 16.9)

Bunlar birer heykel miydi, yoksa bas-rölyef miydi? Şayet ikincisiyse Papa III. Gregory'nin (731-41) bağışladığı muadilleri akla getirmekteydi (Davis 2007: 21-23). Eğer heykelse, Konstantin din değiştirdikten hemen sonra paganların 'oyma putlarına' tehlikeli şekilde benzeyen heykelleri, kiliseleri süslemek için kullanmaya Hıristiyanları ikna etmiş olmalıdır.

c: Bağışlanan Tekstil/Dokuma Ürünlerinin Kaydı Olarak

Tekstil ürünlerinin tasviri zenginliklerini vurgulamakta, altın ve mücevherlerin varlığına dikkat çekmekte, kimi zaman ikonografilerini tanımlamaktadır. St Peter'a III. Leo'nun (795-816) şunu bağışladığı düşünülmektedir:

Kıymetli mücheverlerle süslenmiş İsa'nın yeniden dirilişini tasvir eden altın kakmalı bir kumaş, gümüş arklar için beyaz ipek tüller ve aynı arklar için havarilerin bayram günlerinde kullanılacak çok güzel haçlarla süslenmiş ipek örtüler.

(Davis 2007: 190)

Aynı kayıtta St Paul'e yapılan şu bağış aktarılır:

Kutsal dirilişi temsil eden beyaz altın kakmalı bir sunak örtüsü, İsa'nın doğuşunu ve kutsal masumları tasvir eden bir başka altın kakmalı kumaş ve kör adamın gözlerine kavuşmasını ve yeniden dirilişi tasvir eden başka bir tire kumaşı.

(Davis 2007: 190)

St Maria Maggiore Kilisesi'ne gelense şöyle bir şeydir:

Kutsal dirilişi temsil eden beyaz altın kakmalı bir kumaşla kutsal müjdeyi ve SS Joachim ile Anne'ı tasvir eden altın kakmalı disklerin olduğu başka bir kumaş.

(Davis 2007: 190)

Üç kilisenin de dirilişi tasvir eden imgelerle süslenmiş sunak kumaşların olması, hepsinde İsa'nın yaşamıyla ilgili anlatısal imgelerin ikincil bir süsleme olarak yer alması göze çarpmaktadır. Bu ikonografi üzerindeki odak, sadece o dönemden günümüze ulaşmış sanat eserlerini değerlendirerek görülebilecek netlikte değildir. Toplamda yetmiş beş yıllık bir dönem içinde 2000'i aşkın tekstil ürününün bağışlanması kayda değerdir. 367 parçası St Peter'a 184'ü St Maria Maggiore'ye gitmiştir. Tekstil ürünlerinin kullanımında bu denli aşırıya gidilmiş olduğunu, başka kaynaklardan çıkarmanın imkânı yoktur.

d: Mozaiklerin ve Başka İmgelerin İkonografisine Işık Tutan Kayıtlar Olarak

Kimi zaman bir kompozisyonun varlığına işaret eden en eski ikonografik deliller LP'de yer almaktadır. Muhtemelen karşımıza çıktığı yer ilk kez I. Hadrian'ın (772-95) *vita*'sında değinilen Göğe Kabul'dür (Duchesne 1955-57: I, 500, satır 2). Papa I. Paschal'ın (817-24) St Prassede'deki yarım kubbeye ve sığınaya yerleştirdiği mozaiklerin tarifi, eserin zaman zaman aktardığı ayrıntıların türünü gösterir niteliktedir:

Bu kilisedeki yarım kubbeyi farklı renklerden mozaiklerle uygun bir şekilde dekore etti. Aynı şekilde zafer takını aynı madenlerle harikulade bir tarzla süsledi.

(Davis 1995: 9-10)

Bu mozaikler bugün hâlâ varlığını korumaktadır (Oakeshott 1967: 207 ve Plate 107) ve 'harikulade tarz' tabirinin abartılığı LP için istisnai olsa da bu eserlerin renklerindeki göz alıcılığı aktarmakta hâlâ yetersiz kalmaktadır.

Liber Pontificalis erken Hıristiyanlık döneminde yapılan kilise süslemeleriyle papalığın getirdiği üslupla ikonografisi hakkında en eski ve güvenilir bilgilerden bazılarını bize sunmaktadır. Roma'daki kilise süslemelerinin gerek Doğu, gerekse Batı'da sanata nasıl etki ettiğini, bu dönemde üretilmiş sanat eserlerinin Roma dışında ağır kayıplara uğradığını düşündüğümüzde, eser günümüze ulaşmış tasvirler ve arkeolojik yapıtlar için paha biçilmez bir bütünleyicidir. Çoğunlukla kompozisyonların dekoratif ve biçemsel ayrıntılarını es geçse de kiliselerde yaygın bir şekilde kullanılan ikonografiler, sipariş edilen dekoratif sanat eserlerinin türleri ve sayıları hakkında bir dolu veri sunmaktadır. Süslemelerin ağırlığı ve pozisyonları gibi başka kaynaklarda görmediğimiz ayrıntılara sahiptir. Metal işleriyle mozaiklerin ikonografisi üzerine özellikle yoğunlaşılmaktadır. Taşınabilir tasvirlerin bahsi çok daha nadiren geçmektedir. Sebebi ya daha az önem verilmeleri ya da mimari ve yapısal özelliklere yöneltilen odağın netlikten uzak olmasıdır. Belli papalarla eserler arasındaki dolaysız bağlar güvenli bir şekilde tarih koyma imkânı vermekte bu da başka arkeolojik yapıtların tarihlendirilmesi için paha biçilmez başlangıç noktaları yaratmaktadır. Belge kapsamlı değildir: Yalnızca papalığın sorumlu olduğu kiliseler dahil edilmektedir ve kesinlikle tümünden bahsedilmemektedir. Bahsi geçen kiliselerdeki eşyalar bile çok seçici bir tarzla aktarılmaktadır. Bunlara rağmen metin, kiliselerde bulunan dekoratif sanat eserlerinin göreli önemleriyle muhtemel işlevleri, ithafların değiştiği tarihleri değerlendirmemizi sağlayacak ipuçları sunmaktadır. Satırlar arasında yapılacak zekice okumalar çok daha fazla şeyin çıkarılmasına da olanak tanıyacaktır.

Eileen Rubery

Seçilmiş Kaynakça

Cabrol, F. ve Leclerq, H. (1855-1937) 'Liber Pontificalis,' F. Cabrol, Dictionnaire d'archeologie chretienne et de liturgie, Paris: Letouzey et Ane.

Croquison, J. (1964) 'L'iconographie chretienne a Rome d'apres le Liber Pontificalis,' Byzantion, 34, 535-606.

Davis, R. (1995) The Lives of the Ninth-century Popes (Liber Pontificalis), Liverpool: Liverpool University Press.

(tercüme ve giriş) (2000) The Lives of the Pontiffs (Liber Pontificalis): The ancient biographies of the first ninety Roman Bishops to AD 715, Liverpool: Liverpool University Press.

(tercüme giriş ve yorumlar) (2007) The Lives of the Eight-century Popes (Liber Pontificalis), Liverpool: Liverpool University Press.

Duchasne, L. (ed) (1886-82, C. Vögel'in materyallerini içeren üçüncü ciltle birlikte yeniden basımı 1955-57) Le Liber Pontificalis: Texte, introduction et commentaire, Paris: Bibliotheque des Ecoles françaises d'Athenes et de Rome.

Duffy, E. (1997) Saints and Sinners: A history of the Popes, İtalya: Yale University Press.

Kelly, J. N. D. (1986, güncellenmiş baskısı 2005) Oxford Dictionary of Popes, Oxford: Oxford University Press.

Mann, H. K. (1902-) The Lives of the Popes in the Middle Ages, Londra: Kegan Paul.

Oakeshott, W. (1967) The Mosaics of Rome, Londra: Thames and Hudson.

Richards, J. (1979) The Popes and the Papacy in the Early Middle Ages, Londra: Kegan Paul.

Ullmann, W. (1955) The Growth of Papal Government in the Middle Ages, Londra: Methuen.

(1972) A Short History of the Papacy in the Middle Ages, Londra: Methuen.

Joachim Cameraruis, Albrecht Dürer Üzerine, *De Symmetria Partium Humanorum Corporum*'un [İnsan Bedenindeki Uzuvların Simetrisi Hakkında] Latince Baskısına Önsöz, Nürnberg, 1532

Latince metin Rupprich'te bulunabilir (1956-69: I, 307-12). Burada kullanılan William Conway'in çevirisini yaptığı tek İngilizce versiyonudur, ama bazı pasajlar son yorumların vurguları değiştirdiği yerlerde yeniden tercüme edilmiştir (örn. 'ingenium' çevirileri): Conway (1958: 136-41).

Joachim Camerarius (1500-74) Nürnberg Üniversitesi'nde Tarih ve Yunanca profesörüydü. Ayrıca kentin ressamı ve gravürcüsü Albrecht Dürer'in de (1474-1528) arkadaşıydı. Sanatçı ölüm döşeğindeyken Camerarius, Dürer'in insan bedenindeki

oranlar hakkında yazdığı, ilk olarak Almanca metinle 1528'de kaleme alınmış tezin Latince tercümesini yayımlama sözü vermişti. Camerarius 1532'de sözünü tutup *De symmetria partium humanorum corporum,* yani İnsan Bedenindeki Uzuvların Simetrisi Hakkında başlığıyla eseri yayımladığında, yazarın sanatsal mahareti ve kişisel nitelikleri üzerine uzun bir Önsöz de eklemişti. Önsözün Latince olması, Dürer'e çok büyük bir saygı gösterildiğinin kanıtıydı ve böylece 1532 ve 1557 arasında çıkarılmış altı baskıyla çok geniş bir kitleye ulaşmasını sağladı (Von Schlosser-Magnino 1956: 274).

Bu 'önsöz'ün sembolik bir metindir; çünkü herhangi bir sanatçı için yazılmış ilk kapsamlı ve basılmış övgü niteliğini taşımaktadır. Bu açıdan Giorgio Vasari'nin meşhur biyografilerinden yirmi yıl önden gelmektedir. Dürer bu ayrıcalığı hak etmiş biri olarak görülebilir, çünkü kendisi epey övgü gören bir ressam ve baskıcıydı. Ayrıca yayımlanması için geometri, oranlar ve tahkimatlar üzerine tezler hazırlamıştı. Eğer ilimsel bir zekâya ve şiirsel bir hayal gücüne sahip oldukları düşünülüyorsa insanların yazarlarla ressamları aynı profesyonel statüye layık görmeye başladığı bir çağda, Dürer tüm kriterleri karşılıyordu. Önsöz, kimi kısa ve basılmış takdirlerin genişletilmiş bir versiyonu olarak da görülebilirdi. Bunlardan biri Dürer'in İtalyanlar tarafından eski Yunan ressamlarıyla kıyaslandığını belirtmiş (1505) Jakob Wimpfeling'ti (1450-1528). Ayrıca Christoph Scheurl (1481-1552) eserlerinde "ilahi bir yetenek - *divini ingenii*" olduğunu iddia etmişti (1508) (Rupprich 1956-69: I, 290-91). Nitekim görsel sanatlarla uğraşan biri ilk kez bu denli onurlandırılmıştı. Ayrıca Scheurl, Dürer'in kişiliğini dost canlısı, güvenilir ve belagatli olduğundan ötürü methetmekteydi (1515) (Rupprich 1956-69: I, 294).

Camerarius'un iddiasına göre, Dürer 'artifeks' tabiriyle anılsa da (el becerilerini 'sanat yapmak' için kullanan kişilere karşılık gelmekteydi) eskiden beri kol işçilerinden entelektüel ve toplumsal bakımdan üstün olan kişilere ayrılmış kutlamalara layık biriydi. Camerarius en başta geleneksel açıdan hep askerleri, yazarları ve devlet adamlarını methetmek için kullanılan, 'erdem'in 'şöhret'le ödüllendirildiğini söyleyen mecazdan yararlanmakta (King 2007a: 56-87), Dürer'in şöhretini erdemle

elde ettiğini, "eserlerinin bitmek bilmez bir görkeme - opera sempiterna gloria" layık olduğunu söylemekteydi (Rupprich 1956-69: I, 307). Bu retorik tasvir, erkeksi erdemi insanın mesleki yaşamında yaptığı işi iyi icra etmesi ve aynı zamanda ahlaken iyi olması şeklinde tanımlıyordu. Dolayısıyla 'önsöz'ün ilerleyen kısımlarında, Dürer'in şahsi 'onuru ve dürüstlüğü' ile dindarca seçtiği konularına şahitlik edilerek bu yargı iyice desteklenmekteydi (Rupprich 1956-69: I, 308). Ayrıca Camerarius, kimi İtalyan yazarlarının 14. yüzyıl sonundan beri tekrarladığı şu temadan da yararlanmaktaydı: Ressamlar eserlerini yaratmak için sadece el becerisine değil hayal gücüne ve akla da sahip olmaları gerektiğinden, matematikçiler ve şairler gibi bilginlerle yakın statüde görülmelidirler. Bu teze destek olarak Camerarius, Dürer'i öne çıkarmaktaydı: Kendisi ve Wilibald Pirckheimer (1470-1530) gibi âlimlerin dostuydu. Matematikte ve geometride öyle bilgiliydi ki Camerarius'un o gün yayımladığı tezi kaleme almıştı ve kompozisyonları üzerinden kurguladığı planları hayata geçirirken el hünerlerinden yararlanmıştı. Camerarius resimi alt seviye 'pratik ilim'lerden biri olarak gören, entelektüel anlamda zahmetli 'beşeri/serbest ilim'lerden (Roma İmparatorluğu'nda muhtemelen 'özgür insanlara' öğretilen ve sonrasında dolaylı olarak kibar beyfendilere aktarılan ilimler) farklı yere koyan eski moda görüşlere karşı çıkıyordu. Beşeri ilimler, geometri, aritmetik, astronomi ve müzik gibi sayısal sanatlarla ilimleri içeriyor; yanında mantık, retorik ve gramer gibi sözlü ilimleri de alıyordu. Âlimler daha da ileriye gidip beşeri ilimlerin sadece 'içsel şahsi melekelerini' (yani '*ingenium*') yazı veya şablon çıkarma gibi pratik becerilerde eğitimleriyle birleştirebilen insanlar tarafından yapılabileceğini iddia etmişlerdi. Buna karşılık ressamlarla ayakkabı tamircisi gibi diğer mütevazı zanaatkarların işlerini sadece tekrar ederek veya pratikle öğrenebilecekleri söyleniyordu: Bu sebeple 'Pratik İlim' tabiri kullanılmaktaydı (King 2007a: 255-56).

Hükümet işlerinde, savaşlarda ve Beşeri İlimlerde fevkalade kişisel yetilere sahip insanların icraatleri, karakterleri ve görünümleri geçmişten bu yana hem tarihi yazılarda hem de portrelerde ezberlenegelmiştir. Dolayısıyla Camerarius Önsöz'ün

başlarında Dürer'in görünümünü tarif ederken, meydan okuduğu şey bu yaklaşımın görsel sanatlarla uğraşan kişilere kapatılmış olmasıydı. Camerarius bu stratejiye destek olması için, antik Yunan yazarı Hipokrat'ın görüşlerinden alıntı yapıp göz alıcı bedenlerin sık sık 'seçkin zihinleri' ('praeclaris mentis') örttüğünü tekrar ediyordu.

> Yüzünde zekâ okunuyor, gözleri parlıyordu, burnu asillere yaraşır bir şekle sahipti ve Yunanların dediği gibi 'tetragonondu.' ['köşeli' veya belki 'açılı'] Boynu bir hayli uzun, göğsü geniş, bedeni aşırı iri, kalçaları kaslı, bacakları sıkı ve sağlamdı. Ama parmakları - daha önce hiç bu kadar kibar parmaklar görmediğinize yemin ederdiniz.
>
> (Conway 1958: 137)

Bunun bir ressamın fiziki özelliklerini ayrıntılı bir şekilde aktaran ilk betimleme olması, 'önsöz'ün resime yüksek bir statü vermesiyle ne derece önemli olduğunu vurgulamaktadır. Önsöz, 16. yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren sanatçıların portrelerini satın alan sanat koleksiyoncularına paralel bir şekilde, ressamların kişisel görünümüne yöneltilen ilgiyi açığa vurmaktadır (King 2007b: 108-14).

Camerarius, ardından Dürer'in "yumuşaklığını ve nüktedan sohbetlerini" dışa yansıttığını belirtirken, belki aklından Büyük Plinius'un antik dönem Yunan ressamı Apelles'in 'mülayim' karakteriyle inceliğini nasıl tarif ettiğini anımsamaktaydı (Jex-Blake ve Sellars 1967: 124). Okurlara Dürer'in "doğal ve matematiksel bilimlerde" eğitimli olduğunu, aynı zamanda Almancaya çevrilmiş Roma ve Yunan edebiyatına da hâkim olduğunu ve bilgisini hem sözleri hem de icraatleriyle aktarabildiğini bildirmekteydi. Burada Camerarius, Dürer'in Beşeri Bilimlerden bazılarına aşina olduğuna ve sanatı üzerine kuramlar geliştirmek için aynı Beşeri Bilimlerde uzman kişilerden beklenecek şekilde zekâsından yararlanabildiğine vurgu yapmaktaydı. Camerarius Dürer'le ilgili şahsi değerlendirmeleri, 'hoş,' 'neşeli' ve 'onurla dürüstlüğe' sahip biri olarak kendisine yaptığı övgülerle bitiriyordu.

Camerarius, anlatımına Dürer'in eğitimini ve hamilerini aktararak devam ediyordu. Tüm ressamlar gibi Dürer de başkalarını taklit ederek öğrenmişti, ancak belli farklar gözeterek

başka resimleri kopyaladığı, modellerine biçim veren ilkeleri tahlil ettiği vurgulanmaktaydı. Sonrasında Camerarius çok güçlü insanların nasıl Dürer'e destek olduğunu aktararak çok büyük hükümdarların onu büyük bir ressam olarak gördüklerine dikkat çekmekteydi. Camerarius'un büyük bir cüretle şu sözleri söylemesi belki de İmparator'un eserlerine duyduğu hayranlıktı: "El becerisinin olgunlaşmasıyla eserlerindeki haşmetli ve erdemi yücelten şahsi melekeleri takdir etmek mümkündü; çünkü hepsi görkemle ve takdire layık konularıyla yaratılıyordu." Görsel sanatlarla uğraşan bir kimsenin yeteneğini 'ulu' anlamına gelen 'haşmetli' sıfatıyla tarif etmek eşi görülmedik bir şeydi. Öncesinde soylu zihinleri yahut şiirsel üslupları betimlerken kullanılmıştı. Camerarius ressamın konularını 'dindar ve mütevazı' bir tarzla nasıl seçtiğini, çok ufak da olsa asla hataya kapılmayan yahut hiç ufak tefek dikkatsizliklerin olmadığı bilge bir betimleme tarzına sahip oluşunu anlatarak sözlerini bitiriyordu.

Camerarius sonrasında yönünü Dürer'in el becerilerine dönüştü, ama ellerinin zekâsına itaat ettiğini vurgulayacak ve antik Yunanların resime şiirle eş değer veren bakışına gönderme yaparak bu tartışmayı ince bir şekilde çerçeve altına alacak kadar dikkatliydi (King 2007a: 274). İlk olarak Camerarius, Dürer'in el becerisindeki keskinliği, 'beşeri ilimler'den geometride kullanılan araçların, cetvel ve pergelin keskinliğiyle denk tutmaktaydı. İkincisi, Dürer'in ellerinin nasıl zihnini takip ettiğini hatırlıyordu: "Bir anda elinde fırçası, yahut kalemiyle kâğıda istediği imgeleri döküveriyordu (veya dedikleri gibi diziyordu) çünkü elleri zihnindeki düşüncelerle tamamen uyum içindeydi." Camerarius, Dürer'in bir kompozisyonun farklı parçalarını ve uzuvları çizip ileride bunları bir eser içinde mükemmelce yan yana getirişini açıklayarak zihinsel planlamanın rolüne vurgu yapıyordu. Son olarak Dürer'in bilgi birikiminin genişliğiyle ilgili büyük iddialarda bulunuyordu: "Bu eşsiz sanatkârın, tümüyle hakikatle parçaların birbirleri arasındaki uyumu anlama ve idrak etme yetisiyle şekillenmiş zihni, ellerine yön çiziyor ve rehberlik ediyordu."

Bunları, Camerarius'un Dürer'i İtalyan sanatçılardan üstün göstermek için tarzını Giovanni Bellini ve Andrea Manteg-

na'nınkilerle karşılaştırarak tanımlamasını sağlayan iki anekdot takip ediyordu. İlk öykü, Dürer'in fırçayı kullanırken gösterdiği 'zerafet ve inceliğin' bizzat Bellini tarafından kabul edildiğini kanıtlamaktaydı. İkincisiyse Mantegna'nın 'sert ve kaskatı - dura et rigida' temsil biçiminin, Dürer'deki yumuşak efektlerden daha geri olduğu söyleniyordu. Camerarius yazısını en baştaki mecazları tekrarlayarak sona erdirmekteydi: Sanatçının görkeme ahlaki ve mesleki bir kıymete erişme çabasıyla ulaşmasıyla resmin entelektüel bir sanat olarak değerlendirilmesi. Dürer bu sayede erdem peşinde koşan kahramanlar geleneğinde, "her zaman çok daha ötesini arzulayan büyük ve ulu bir zihne" sahip kişileri temsil etmekteydi. Son olarak Dürer'i Almanca konuşan ressamlar arasında, pratiği kuramlaştırmanın önemini göstermesi ve vardığı sonuçları tezleriyle yayımlaması bakımından öncü ilan ediyordu. Böylelikle Dürer'in diğer ressamlara ve başka meslekten kişilere büyük faydası dokundu: "Öyle ki resmi temel ilkelerin yoluna sokup bir öğrenme sistemini takip edecek şekilde yönlendirebilmişti."

Catherine King

Seçilmiş Kaynakça

Conway, W. (1958) The Writings of Albrecht Dürer, Londra: Peter Owen.

Jex-Blake, K. ve Sellars, E. (1967) The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Chicago: Ares Publishers.

King, C. (1999), 'Italian artists in search of virtue, fame and honour,' Emma Barker, Nick Webb ve Kim Woods (ed), The Changing Status of the Artist, New Haven, CT: Yale University Press, 56-87.

(2007a) 'Making histories: publishing theories,' Kim Woods (ed), Making Renaissance Art, New Haven, CT: Yale University Press), 251-80.

(2007B) Representing Renaissance Art 1500-1600, Manchester: Manchester University Press.

Rupprich, H. (1956-69) Dürer Schriftlicher Nachlass, 3 cilt, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.

Von Schlosser-Magnino, J. (1956) ed. O. Kurz, La letteratura artistica, Floransa: Leo Olschki.

Giorgio Vasarı, *Le Vite De' Piu Eccelenti Pittori, Scultori E Architettori* [En Müthiş Ressamların, Heykeltraşların ve Mimarların Yaşamları] (1550 ve 1568)

Vasari'nin *Yaşamları*'nın iki baskısının eksiksiz İtalyanca metni şu eserde bulunabilir: Paola Barocchi ve Rosanna Bettarini (ed), *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e del 1568,* 6 cilt, Floransa: Sansoni, 1966-87. İngilizce tercümede *Yaşamlar*'dan sayısız seçki vardır. Burada alıntılanan A. B. Hinds'in çevirdiği, ithal edilmiş mektupları, 'Proemio'yu ve teknik girizgahı dahil etmese de en eksiksiz çevirilerden biri olan dört ciltlik Everyman baskısıdır (Londra ve Toronto: Dent, 1927).

> Gayretlerinizin AMACI ressamların yaşamları üzerinde değil ... sadece ESERLERİ üzerine yazmaktır... Sadece hükümdarlar veya hü-

> kümdarlık işleriyle uğraşmış insanların hakkında biyografiler yazılmalıdır, sıradan insanlar hakkında değil. Nitekim burada tek ilgileneceğiniz şey ellerinden çıkan sanat eserleri ve yapıtlardır.
>
> (Frey ve Frey 1930, II: 100-2)

Bu sözler ressam ve mimar Giorgio Vasari'ye (1511-74) *Ressamların Yaşamları* adlı eserinin ikinci baskısını hazırladığı sırada dostu ve editörü, tarihçi Vincenzo Borghini (1515-80) tarafından yazılmıştı. Borghini, Vasari'nin kitabını 1550'de Floransa'daki Torrentino Yayınevi'nde hazırlamış editör ekibindendi. Bir referans kitabı veya kılavuz olarak kullanımını arttıran fevkalade düzgün bir dizin eklemişlerdi. Vasari, Floransalı Dük Cosimo'nun hizmetine girince, sık sık onun ikonografi danışmanlığını yapan Borghini'yle birlikte çalışır olmuş, Borghini kendisine Palazzo Vecchio'daki fresklerde işlediği konular için epey bilgi vermişti. *Yaşamlar*'ın 1568'de Giunti Yayınevi'nden çıkan ikinci ve çok daha genişletilmiş baskısında Borghini, Vasari üzerinde biçimlendirici bir etkiye sahipti. Gerçeklere bağlı kalması için çok daha yüksek standartlar çekmeye yönlendiriyor, ortaya çıkan metni düzeltiyor ve muazzam miktarda notlar alıyordu. Vasari'nin en yakın destekçisinin, eserde belki de en çok dikkat çeken özelliği yani biyografik yapısını eleştirdiğini görmek bundan ötürü çarpıcıdır.

Eğer Vasari, dostunun tavsiyesine uymuş olsaydı, ikinci baskıya dahil edilen sanatçılar hakkında yazılmış muazzam anekdotlarla dolu zengin bir kaynağa sahip olamazdık. Bunlardan biri bahsedilen ölümleri duyamayan, "çıktıktan sonra tahta merdiveni çekip izni veya bilgisi olmadan kimsenin yanına çıkamayacağı" bir odada uyuyan ve bazen bu odada çalışan tuhaf münzevi, Floransalı ressam Jacopo Pontormo'dur

(Vasari 1927, III: 250). Vasari'nin Pontormo hakkında söyledikleri, ressamın günümüze ulaşmış günlüğü ve 1547'de filozof Benedetto Varchi'ye yazdığı mektup tarafından doğrulanmaktadır. Burada Pontormo'nun üzerine kafa yorduğu şey, düz yüzey üzerindeki şekillere yaşam görünümü vererek doğayı geliştirmeye kendini vermiş ressamların nasıl melankolik duyguları kışkırtacağı, "sağlıklı kılmak yerine zihnini sıkıntılara atmış, aşırı cüretkâr, doğanın yarattığı her şeyi renklerle taklit etmeyi arzulayan" birine nasıl dönüştüreceğiydi (Barocchi 1960-

62, I: 68). Vasari'ye göre Floransa'daki San Lorenzo Kilisesi'nde yaptığı son eserlerinden görüleceği gibi sanatındaki gerileme, Pontormo'nun saplantılı yapısından kaynaklanmıştı. Freskleriyle Michelangelo'da dahil tüm ressamları aşma arzusu, "daha önce yaptığı eserlerin çok gerisine düşmesine" yol açmıştı "ve böylece 'doğa'yı zorlamak isteyen insanların kendi doğal yeteneklerini yok ettiklerini görmüş" olduk (Vasari 1927, III: 254).

Açıkça Vasari gündelik yaşamdan bu tarz ayrıntıların (örneğin Pontormo'nun tuhaf uyku düzeni) sanatçıların niteliği hakkında fikirler verdiğini ve bunun da eserlerinin doğasını anlamamıza yardımcı olduğunu düşünüyordu. Bu bariz bir hususmuş gibi görünebilir; ama Borghini'nin mektubu, 16. yüzyılda, sanatçının bireysel yargılarının yahut 'giudizio'sunun yaptığı sanatın getirdiği yaratıcı sorunlarla ilişkilenerek ifadesini bulduğu ve oluştuğunu düşünen Vasari'ye herkesin katılmadığını hatırlatmaktadır. Plutharhos gibi kadim tarihçilerin Büyük İskender gibi devlet adamlarının hayatlarından önemsiz ayrıntılar aktardığı doğruydu (örneğin İskender zamanını bir kadeh şarap içirerek geçirmeyi severdi) ama bunlar politik alanda yaptıkları dünyanın şekillenmesinde hayati önem oynamış insanların içsel ve ahlaki nitelikleriyle portrelerinin detaylandırılmasına yardımcı olmaktaydı. Aynı şekilde azizlerin hayatlarını konu alan (hagiografik) yazın, azizlere özgü, ruhani bir yaşam sürdürme hevesleri şahsi niteliklerinin tahlil edilmesini gerektiren insanlar için ayrıntılı biyografik değerlendirmeler sunmuştu. Ancak ressamlar, neticede biçemin getirilmesiyle maddenin dönüştürülmesine varan süreçte onları 'etkin bir araca' dönüştüren özel yeteneklere sahip teknisyenlerden ibaretlerdi. Yahut Borghini gibi Aristotelesçi düşünürlerin yürüttüğü akıl böyleydi.

Vasari bu bakış açısına itiraz eden ilk kişi değildi. Aslında Vasari'nin görsel sanatların üç aşamalı 'yeniden doğuşuyla' ilgili tarihsel değerlendirmenin konusu olmuş dönem (kabaca 13. yüzyılda Cimabue'yle başlayan ve Vasari'nin çağdaşı kahraman Michelangelo'yla doruğa çıkmış tedrici iyileşme dönemi) ressamlar yaptıkları işi zanaat kategorisi altında değerlendiren bu tanımdan giderek daha hoşnutsuz olmaya başlamıştılar. Antonio Manetti'nin 15.yüzyıl mimarı Filippo Brunelleschi

biyografisi, yahut 15.yüzyılda yaşamış heykeltraş Lorenzo Ghiberti'nin otobiyografisi gibi önceki dönemden kalan sanatsal biyografiler, sanatçıların entelektüel anlamda ayakkabı tamircilerinden daha üst bir statüde olduğu, şairlere veya matematikçilere yakın bir konumda oldukları iddia ediliyordu. Bu iddialara dayanak olan şey, sanatçıların eserlerini tasavvur edilen olgularla daha tutarlı bir şekilde üretmelerini sağlamış bakışaçısındaki yeni 'bilimsel' yandı ve Leon Battista Alberti'nin sanatçının anlatı yahut *Istoria* 'kompozisyonunda' özetlediği edebi teoriyle paralellikler taşıyordu (Della Pittura ve De pictura, 1435-6).

Brunelleschi'nin şöhretini bir mucit olarak sahip olduğu statüden aldığını gayet iyi bilen sanatçılar, kendilerini giderek tarihsel sürecin failleri olarak görür oldular ve bu üslup değişimine karşı keskin, eleştirel bir farkındalık geliştirdiler. İsimlerini duyurmayı hedefleyen sanatçılar, özgün biçemler yaratarak eserlerini standart işlerden farklılaştırmaya çalıştılar. Bu süreç, artzamanlılığa ilişkin bir farkındalığı besledi ve antik döneme ait sanat eserlerinin yeniden takdir edilmesini sağladı. Hatta arkeolojik araştırmalara ve Vitruvius gibi metinlere eğilen filolojik çalışmalara vesile oldu. Ancak sürekli yenilenme arayışının yarattığı tarih algısı, aslında evrim geçiren sanatsal kimliğin suretlerinden biriydi ve geçmiş (sık sık yarı-mitsel formu içinde) dönüşen mesleğin statü iddialarını meşrulaştırmak için ön plana çıkarılmaktaydı. Özellikle Plinius'un *Doğa Tarihi*'nden bize kaldığı şekliyle, Protegenes gibi kadim sanatçılarla ilgili anekdotlar, Ernst Kris (1900-57) ve Otto Kurz'un (1908-75) 1934'te 'sanatçının kahramanlaşması' diye tabir ettikleri sürecin şekillenmesinde geliştirici bir rol oynadı. Vasari yazılarında Plinius'un sanat eserlerinin aldattığı hayvanlarla ilgili anekdotlarını tekrarlıyordu; aynı Zeuxis, Parrhasius, Protogenes ve Apelles'in bu meşhur öykülerini Arezzo'daki evinin duvarlarına resmettiği gibi.

Vasari bu gelişmeleri, görsel sanatların kapsamlı ve tutarlı bir tarihi içinde işleme konusunda gerçekten özel bir konuma sahipti. Medici ailesinde hümanist bir eğitim almasının yanı sıra, Andrea del Sarto'nun (1486-1530) atölyesinde sanat eğitimi görmüştü. Mediciler ve Farneseler gibi yüksek mevkili ha-

milerle kurduğu bağlar, saray çevrelerine girip çıkmasını ve Paolo Giovio (1483-1552) ile Annibale Caro (1507-66) gibi entelektüellerle dostluklar kurmasını sağlamıştı. Bilhassa tarihçi Giovio, 1520'lerde Leonardo da Vinci, Raphael ve Michelangelo'nun biyografilerini yazmış ve 1546'da Roman Cancelleria'daki Farnese Papalığı'nı yücelten fresklerin düzenlenmesinde Vasari'yle işbirliği yapmıştı. Bu fresklerde alegorik figürlerin eşliğiyle bireysel portrelerin kurumsal tarih içinde uzamsal bir şekilde düzenlenmiş oluşu, kimi açılardan *Yaşamlar*'ın çerçevesini oluşturan biyografiler, önsözler, teorik ve teknik girizgahların yapısına benzer. Vasari otobiyografisini yazarken o dönemde görsel sanatlar tarihi yazma fikrinin Giovio'ya ait olduğunu belirtmişti; ama kendisini *Yaşamlar*'ı araştırıp yazmak için ideal kişi yapan şey, teknik bilgi birikimine, sanatsal bağlantılara (örneğin Ghiberti ve Ghirlandaio aileleri) ve 1528'den beri biriken bir çizim koleksiyonuna (*Libro de' Disegni*) sahip olmasıydı. Vasari ağırlıkla daha evvelki dönemlerin kaynaklarına

(örneğin sözde Anonimo Magliabechiano'nun elyazması notları), dostlarının ve iyi dilekle kendisine yardımcı olanların katkılarına dayanmaktaydı; fakat Charles Hope'un söylediği gibi, Vasari'nin *Yaşamlar*'ı pek de kaleme almadığını iddia etmek, onun örgütsel becerilerini hafife almak ve ilk baskıdaki metinsel uyumsuzlukları genel iddiasını yok etme pahasına abartmaktır.

Kitabın tezindeki unsurlar karakteristik anlamda sanatçı Giorgio Vasari'nin kaygılarıydı: Sanatın standartlara bağlı kalarak, sıkı çalışmayla, rekabetle ve aydın hamiler sayesinde geliştiği; çizimlerde kendisini açığa vuran '*disegno*' yahut tasarımların resim, heykel ve mimarlık sanatlarını birleştirdiği; sağlam bir üslubun yahut '*maniera*'nın en iyi antik eserlerle bilinen ustaların eklektik bir şekilde taklit edilmesiyle kazanıldığı (Raphael'in üslubunu geliştirmesi üzerine yazılmış ve ikinci baskıya eklenmiş önemli bir pasajda belirtildiği gibi); Orta İtalya, özellikle de Floransa'daki sanatın iyi '*disegno*' ile '*maniera*'ya örnek teşkil ettiği; son olarak Michelangelo'nun sanatının sanatsal ilerlemede doruk noktası olduğu, kuralları incelikle aştığı, sanatçının 'ilahi' karakteri sayesinde yeterli

bilgisi olmayan eleştirilere karşı korunduğuydu (Vasari 1927, IV: 108).

Yaşamlar'ı okuyan çağdaşları, örneğin Flaman âlim Domenicus Lampsonius, bu tezle yanlılığın taşıdığı ikna gücünü görmüş ve Vasari'yi Tuskan geleneği dışından gelen sanatçıların (örneğin Lampsonius'un yazdığı biyografilerden birine konu olmuş Lambert Lombard) katkılarını gösterecek şekilde değerlendirmeye çalışmıştır. Venedik sanatının renkleri öne çıkaran yapısı, Milano gibi kuzey İtalya kentlerindeki sanat merkezlerinin canlılığı ihmal edilmiştir. Bundan ötürü Vasari'yi eleştirme, onu tamamlama yahut güncelleme Giovanni Lomazzo, Alessandro Lamo, Karel van Mander veya Giovanni Baglione gibi yazarların temel kaygısı olmuştur. Dolayısıyla 'sanat tarihi' sonrasında Vasari'ye yanıt vermiş ve biyografik bir çizgi izlemiştir. Böylece bu tarihi genişletmiş veya yeniden gözden geçirmiş, ama sanatçının yaşamıyla eseri arasındaki içsel ilişkiyi nihayet kabul etmiştir.

Ben Thomas

Seçilmiş Kaynakça

Barocchi, P. (1960-62) Trattati d'arte del Cinquecento, 3 cilt, Bari: Laterza.

Barolsky, P. (1991) Why Mona Lisa Smiles and Other Tales Told by Vasari, Pennsylvania, PA: Pennsylvania University Press.

Boase, T. S. R. (1971) Giorgio Vasari, The Man and the Book, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Burzer, K. (ed) (2010) Le Vite del Vasari: genesi, topoi, recezione, Venedik: Marsilio.

Cheney, L. De Girolami (2007) Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art, New York: Peter Lang.

Collobi, L. R. (1974) Il Libro de' Disegni del Vasari, 2 cilt, Floransa: Vallecchi editore.

Frey, K. ve Frey, H. W. (ed) (1930) Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris 2 cilt, Münih: Müller.

Hope, C. (1995) 'Review of Patricia Lee Rubin, Giorgio Vasari: Art and History', New York Review of Books, 5 Ekim, 10-13.

Kris, E. ve Kurz, O. (1979) Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment, New Haven, CT: Yale University Press.

Pliny the Elder (1981) Natural History. A Selection, çev. John F. Healy, Londra: Penguin.

Rubin, P. L. (1995) Giorgio Vasari: Art and History, New Haven, CT: Yale University Press.
Thomas, B. (2008) 'Casa Vasari in Arezzo: Writing and Decorating the Artist's House,' Harald Hendrix (ed), Writers' Houses and the Making of Memory, New York: Routledge, 139-48.
Williams, R. (1997) Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy, Cambridge: Cambridge University Press.

Lodovico Dolce, *Il Dialogo Della Pittura, Intitolato Aretino* [Resim Üzerine Söyleşi, Aretino'nun Anısına], Venedik (1557)

Burada kullanılan İtalyan metin ve İngilizce çevirisi Mark W. Roskill'e aittir: Mark W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York: New York University Press, 1968.

Lodovico Dolce (1508-68), Venedik'te editörlük ve çevirmenlik yapmasının yanı sıra konu yelpazesi çok geniş olan, üretken bir yazardı. *Dialogo della pittura*'yı sanat eleştirisi üzerine bir uzman olarak yazmak yerine, Leone Battista Alberti, Baldasarre Castiglione ve Giorgio Vasari'nin fikirlerini Venedikli olmanın sağladığı bakış açısıyla derlemesi, eserin resim sanatı üzerine yapılan güncel söylemlerin iyi bir göstergesi ol

duğu anlamına gelmektedir. Dolce'nin *Söyleşi*'sinin alt başlığı, adını eserin konuşmacısı olan yazar Pietro Aretino'dan (1492-1556) alır. Pietro Aretino, Arezzo, Perugia ve Roma'da eğitim gördü ve 1527'ye kadar Venedik'te yaşadı. Titian'ın arkadaşı, koruyucusu ve patronuydu. Titian'ın *Mektuplar*'ının (1541-42) editörlüğünü yapması Aretino'ya onun görüşlerinin temsilciğini yapmak için gereken otoriteyi sağladı. Dolce, Aretino'nun okur kitlesinin ilgisini çekmek için hiç vakit kaybetmeden, yazarın ölümünden 10 ay sonra, 1557 yılında *Söyleşi*'yi yayımladı. Eserdeki diğer konuşmacı ise Giovanni Francesco Fabrini (1516-80) idi. Fabrini, Toskanalı olmasından ve 1547'den beri Venedik'te bir üniversitede öğretim görevliliği yapmasından dolayı ressamlıkta mükemmeliyetçi Floransalı bakış açısını yansıtmak için mantıklı bir tercihti.

Dolce'nin metni, bilhassa sanatseverlerin ressamlık sanatı eleştirisi hakkında bilgi edinmesi adına yazılmış, kitap uzunluğundaki ilk eserdir. Ayrıca Vasari'nin o zamanlar yeni yayımlanmış, sanat tarihi ve değerlendirmesi üzerine ele aldığı eserine (Vasari 1550) ilk rakip niteliğindeki metindir. Vasari, sanatın 14.yüzyıldan başlayarak ilerleyen 'yeniden doğuşunu' Michelangelo'nun eşsiz mükemmelliğiyle zirveye ulaşan Floransalı sanat ustalarının (*artifici*) yaşamlarının bir zafer hikâyesi olarak kaleme almıştı. Vasari'den farklı olarak Dolce, tek bir yazar tarafından anlatılan tarihten ziyade, resimsel kalitesi izleyicilere haz veren ve onların duygularına dokunan birçok tablo görmüş eğitimli bir izleyici kitlesi tarafından oluşturulmuş farklı sanatsal değerler üzerine bir söyleşi sunmaktadır. Diyalog formatında yazılmış eser, farklı fikirlerin keşfedilmesine olanak veriyordu. Dolce çoğulcu bir bakış açısıyla, resim yapmanın birbirinden farklı olsa da aynı şekilde geçerli birçok yolunun olduğunu ve izleyicilerden gelen farklı yargıların pozitif bir sonuç doğurduğunu savunurken sanatsal değerlendirmelerin zaman içinde değişebileceğini öne sürmekteydi. Eserin konuşmacısı Aretino'nun görüşü sonlara doğru Vasari'nin şu anda yalnız bir ressam en iyi olarak ilan edilebilir görüşüyle örtüşmektedir. Ancak Aretino'nun birincilik ödülünü Titian'a vermesi Vasari'nin *Hayatlar* eserinde üstü kapalı olarak savunulan bu görüşü baltalamaktadır; zira Vasari'nin bu konudaki kararı

hayat boyu geçerli olacak şekildedir. Söyleşi, varılan yargıların zaman içinde değişebileceğini savunmakta ve eşzamanlı olarak farklı yargıların öne sürülebileceğini göstermektedir.

Vasari'nin tek ilgi odağının Michelangelo'nun hünerleri olmasını eleştirmek için Aretino, Castiglione'nin 1528'de yayımlanan *Saray Mensubu* kitabında öne sürdüğü "Her ressam kendi çapında kusursuz olabilir" (Castiglione 1964: 148) fikrine atıfta bulunmuştur. Toskanalı konuşmacı Fabrini, Aretino'nun Horatius'un Şiir Sanatı'nda beyan ettiği ressamların birbirinden farklı olsa da eşit derecede mükemmel tarzlar ('*maniere*') geliştirebilecekleri, zira hünerlerinin kaynağının, şairlerde de olduğu gibi, sadece aldıkları iyi eğitimin bir sonucu olmaması, doğuştan gelen bireysel yetenekleri olduğu ('*ingegno*') söylemini alıntıladığında onunla hemfikir olur (Roskill 1968: 159). Dolce, eserinde Aretino'ya sayısız ressamın (Leonardo, Giorgione, Correggio, Raphael, Perino del Vaga, Andrea del Sarto, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Parmigianino ve Pordenone) eserlerine övgüler dizdirir ve Fabrini'ye "Şimdi daha iyi anlıyorum ki resim sanatında Michelangelo rakipsiz değilmiş" cevabını verdirtir (Roskill 1968: 181-83).

Aretino, Fabrini'nin 'Floransalı bir adam olarak' Michelangelo'nun kıymetini savunmasını beklediğini söylediğinde, bir insanın yargılama şeklinin kültürel tecrübesiyle paralel olduğunu öne sürüyormuş gibi yansıtıldı. Bunun üzerine Aretino, yargıların ve görüşlerin zamanla değişebileceğini belirtti, zira Raphael hâlâ hayattayken çoğu eleştirmen onun en iyi ressam olduğunu düşünüyordu; çünkü o içinde 'ustalık' (*facilità*) barındırıyordu. Bir başka deyişle, yaptıkları ne kadar zor olsa da kolaymış gibi gösteriyordu ve iyi bir teknik ressamdan çok daha fazlasıydı (Roskill 1968: 91). Aretino daha sonra sadece ressamların değil, herkesin sanat hakkında yargıda bulunabilecek nitelikte olduğunu öne sürse de 'ince zekâ', 'edebiyat bilgisi' ve 'tecrübenin' yargılama yetisini geliştireceğini belirtmiştir (Roskill 1968: 101-5).

Dolce, Aretino ve Fabrini'ye yargılama yetisini eğitmeye yarayacak kriterler hakkında tartıştırmıştır. Bu tartışmada Floransalı Alberti ve Vasari'nin fikirlerini özetlediğini iddia etse de aslında yaptığı onların metinlerinden sadece kendi vurgu-

lamak istediği yerleri alıp, üzerine Venedikli ressam Paolo Pino'nun *Trattato della pittura* (Resim Sanatı Üzerine Bir İnceleme) eserinden aldığı bazı fikirleri eklemesi (Roskill 1968: 16). Tüm iddialar ve yargılar karşısında Dolce, *Söyleşi*'de Aretino'ya, hayatını kaybetmiş Raphael'in tüm yönleriyle iyi bir ressam olduğunu, Titian'ın her alanda en mükemmeli olduğunu ve maalesef Michelangelo'nun bazı alanlarda yetersiz olduğunu savundurtuyordu.

Fabrini sözlerine, ressamlığı "Tanrı'nın yarattığı şeyleri" inandırıcı olacak şekilde tasvir etmeyi başarma arayışı olarak tanımlayarak başlıyordu (Roskill 1968: 113). Aretino ve Fabrini, ressamlığın işlevlerinin seyircileri din ve ahlak konusunda eğitmenin ve iyi davranmaya teşvik etmenin yanı sıra "gözleri bayram ettirmek", evleri ve kamu binalarını süslemek olduğu konusunda hemfikir olmuştur (Roskill 1968: 113-15). Buna müteakip Aretino, "benim vardığım yargıya göre" (*a mio giudicio*) ressamlığın yaratıcılık, tasarım (*disegno*) ve renklerle boyamadan (*colore*) oluştuğunu söylemiştir (Roskill 1968: 113-15). Birincisi, yaratıcılık ressamın bir hikâye seçmesini ve o hikâyeyi makul ve inandırıcı aktörler, kılık kıyafet ve sahne tasarımı ile en iyi biçimde betimlemesini gerektirir. İkincisi, Aretino tasarımı "yazarın öyküneceği şeylere aktardığı biçim ve figürlere şekil vermek için çeşit çeşit dolambaçlı yollarda seyahat eden satırların hareketleri" olarak tanımlamaktadır (Roskill 1968: 131). Tasarım ayrıca bedenin simetrisinin ve yapısının kavranmasını içerir. Ancak bu kavrayıştan sonra ressam kaslı ya da zayıf, erkek ya da kadın, genç ya da yaşlı, köylü ya da soylu her tür bedeni tasvir edebilir. Keza ressamların tasarıma ihtiyaç duydukları bir başka yer, çıplak figürleri her türlü bakış açısından ve sanki hareket halindeymiş gibi betimlemek ki bu öyküleme için gereklidir. Buna ek olarak rakursi[1] de tasarım dahilinde ihtiyaç duyulan bir şeydir ve aynı zamanda yaratıcılık için de gereklidir. Aynı şekilde ressamlar tasarıma, giyinik figürleri her şekilde ve her türlü hikâyeye uyacak biçimde tasvir etmek için ihtiyaç duyar. Üçüncüsü, ressamlık için fırçayla farklı renklerde boyaları kullanma ustalığı, yani 'renk-

1. Rakursi: Nesnelere üstten yandan veya alttan bakış açısına göre oluşan ve nesneyi kısa veya daha uzun, büyük gösteren görünüş. (y.h.n.)

lendirme' (*colorito*) gerekmektedir. Aretino, farklı renk tonlarının kullanımının "tenin nüansının ve yumuşaklığının (*la morbidezza delle carni*) yanı sıra herhangi bir nesnenin gerçek niteliklerini öykünebilir kılacağını" vurgulamıştır. Bu da tabloların "sanki canlıymış" gibi gözükmesini ve insan bedeninin tüm niteliklerini aktarması anlamına geliyor. Aretino, doğal görüntülere öykünmek için "dağınık ve birleşik" (*sfumata e unita*) renklerin harmanlamasına hayranlık duyuyordu (Roskill 1968: 153). Burada Aretino, Vasari'nin Giorgione'nin boyama tekniğini överken kullandığı "yumuşak, birleşik ve dağınık'" (*morbide et unite e sfumate*) ve Correggio'yu överken kullandığı "renklendirmede yumuşaklığın uç noktası" (*morbidezza colorito*) terimlerine çağrışım yapmaktadır (Vasari 1986: 558, 563). Renklendirme becerisi insana her türlü tekstil ürününü taklit etme ve «zırhın ışıltısını, gecenin kasvetini ve gündüzün parıltısını, yıldırım ışıklarını, alevleri, suyu, toprağı, kayayı, çimi, ağaçları, yaprakları, çiçekleri ve meyveleri, binaları, kulübeleri, hayvanları vb." her şeyi yansıtma yetisini kazandırıyordu (Roskill 1968: 15). Burada Dolce, 1509'da Francesco Lancilotti, 1528'de Castiglione ve 1550'de Vasari tarafından ana hatlarıyla işlenen resimsel etkilerden ayrıntılı olarak bahsetmektedir (Roskill 1968: 300). Dolce ressamlığın tanımını, *sprezzatura* ve izleyicileri harekete geçirme yeteneğinin gerekliliği ile sonlandırıyor (Roskill 1968: 157). *Sprezzatura* terimi Castiglione tarafından bulunmuştur. Zor olan bir şeyi kolaymış gibi göstermenin gerçek bir saray mensubunun sahip olması gereken bir nitelik olarak tanımlamasından gelmektedir. Dolce de bu terimi resim sanatı bağlamında, seyircide bırakılması güç olan etkileri kolaymış gibi göstermek olarak kullanmıştır.

Söyleşi'nin ikinci yarısında Dolce'nin konuşmacıları, bilhassa Raphael, Michelangelo ve Titian gibi çeşitli ressamların bu kriteri ne derecede karşıladığını tartışmaktadır. Aretino'ya göre birtakım çıplak resim çizimleri haricinde Raphael, Michelangelo'ya kıyasla her alanda üstündü. Titian'ın ise her alanda mükemmel olmasıyla artık Raphael'i bile geride bıraktığını öne sürüyordu. Aretino'nun görüşü, Michelangelo'nun görsel dünyayı tüm çeşitliliğiyle betimleyemediği ve *Kıyamet Günü* adlı tablosunda erkek cinsel organlarını biçimsiz bir şe-

kilde tasvir ettiği için yaratıcılık anlayışının yetersiz olduğu yönündedir (Roskill 1968: 161-67). Michelangelo'nun bazı çıplak resim çizimleri harikulade (*stupendo*) olsa da incelikle tasarlanmış kaslı figürleri resmetmekte veya figürleri cinsiyete, yaşa ve mevkiye göre farklılaştırmakta başarısızdı. Ayrıca, eserin ana fikrini aktarmaktan ziyade yeteneklerini göstermek için resimlerine bol miktarda kısaltılmış figür dahil ederdi (Roskill 1968: 171-73). Aretino, renklendirme konusunda da Michelangelo'nun başarısız olduğunu söylemektedir. Eserlerini zahmetsizce yapılmış gibi göstererek *sprezzatura* becerisini ön plana çıkarmak yerine Michelangelo, icra ettiği sanatın zorluğuna dikkat çekmektedir (Roskill 1968: 177-81). Dolce'nin Söyleşi'si 16. ve 17. yüzyıllarda çokça alıntılanmıştır. Eserin farklı dillere çevrilmiş edisyonlarının 18. yüzyılda İngiltere ve Fransa'da ve 19. yüzyılda Almanya'da yayımlanması, Vasari'nin resim sanatı alanında 'doruk noktası' olarak kabul edilen eserine rakip olan bu metne olan olağanüstü ilginin bir göstergesidir (Roskill 1968: 66-70).

Catherine King

Seçilmiş Kaynakça

Castiglione, B.(1964) Il libro del cortegiano (1528) ed. B. Maier, Turin: U.T.E.T.

Hills, P. (1999) Venetian Colour, New Haven, CT: Yale University Press.

Roskill, M. W. (1968) Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento, New York: New York University Press.

Vasari, G. (1986) Le vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri, Florence, 1550, ed. Luciano Bellosi and Aldo Rossi, Turin: Einaudi.

Johann Joachim Winckelmann, *Antik Çağlar Sanat Tarihi [Geschichte Der Kunst Des Altertums]* (1764)

En iyi İngilizce çevirisi şudur: Johann Joachim Winckelmann (2006) *History of the Art of Antiquity*, çev. H. F. Mallgrave, Los Angeles: Getty Research Institute. Diğer İngilizce versiyonları için aşağıya bakınız.

Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-68) *Antik Çağlar Sanat Tarihi* bildiğimiz şekliyle 'sanat tarihini' kurmuş eserdir (Potts 1994; Testa 1999; Decultot 2000; Pommier 2003). Alman felsefi estetik geleneğinden gelmiş olsa da (Winckelmann Alexander Baumgarten'ın Halle Üniversitesi'ndeki derslerine katılmıştı) ve özellikle Klasik Yunan heykelciliğine odaklansa da Winckelmann'ın *Tarih*'i görsel sanatları tarihsel ve kültürel

bağlamları içinde değerlendirmeye dönük bir paradigma yarattı. Doğrusu Winckelmann'ın etkisi sanat tarihi çalışmalarını da tamamen aşan bir boyuttadır: 18.yüzyıl Neoklasizminin yanı sıra onun izinden gitmiş Romantik Alman yazarları üzerinde de belirleyici bir tesiri olmuştu (özellikle Johann Wolfgang von Goethe, Johann Christoph Friedrich von Schiller ve Johann Gottfried von Herder).

Tarih bugün Winckelmann'ın en meşhur eseridir, oysa ilk yazıları kendi döneminde bazı açılardan çok daha fazla etkili olmuştur. *Tarih,* 19. yüzyıla kadar İngilizceye (Fransızca ve İtalyancanın aksine) çevrilmedi. Giles Henry Lodge 1849 ve 1873 yılları arasında, *Tarih*'in bazı bölümlerini İngilizceye aktarmış olabilir. Fakat Lodge, Winckelmann'ın metninin 1776 tarihli gözden geçirilmiş bir baskısından ve Winckelmann'ın 1768'de ölünceye dek üzerinde çalışmayı sürdürdüğü versiyondan yararlanmıştı (1776 baskısı çok daha genişletilmiş bir versiyondu ve 1764 tarihli özgün metinden bazı belirgin kopuşlar içeriyordu). Dahası Lodge'un esas hedefi, Winckelmann'ın değerlendirmesini güncelleyip, onu Klasik Yunan heykelini anlamaya dönük 19.yüzyıl kılavuzuna dönüştürmekti.

Ancak 2006'da Winckelmann'ın 1764 tarihli özgün metni İngilizceye tercüme edildi ve bu sayede günümüzde en erişilebilir öğrenci metni oldu (Winckelmann 2006: Bu aşağıda alıntılanan bölümdür, ancak bu bile Almancası için zayıf bir muadil olmaktadır).

Eserin doğuşunu anlamak için, nasıl ve nerede yazıldığını anlamak önemlidir. Stendal'da mütevazı bir ailede doğmasına ve 1740'larda hüsranla sonuçlanmış bir dizi mesleki uğraşla mücadele etmesine rağmen Winckelmann, 1748'de Heinrich, Graf von Bünau'ya kütüphaneci oldu. Kendisini Yunan edebiyatına veren ve gerekli politik ilişkiler kuran Winckelmann, 1755'te Almanya'dan Roma'ya geçme imkânı buldu. Yedi Yıl Savaşları (1756-63) Winckelmann için İtalya'da kalma süresinin planladığından daha uzun sürmesi demekti: Bunu bir dizi atama takip etti ve Winckelmann kütüphanecilik yaptığı sırada birçok papalık sekreteriyle kardinalin görev değişikliğine tanık oldu. Neticede 1763'e gelindiğinde Winckelmann, Papa XIII. Clement için eski eserlerden sorumlu memuru olmuştu. Bu

çeşitli görevlendirmeler Winckelmann'ın Roma'daki eski eserler üzerinde ilk elden çalışma imkânı sundu. Aslında belli konularla ilgili fikirlerini dahi değiştirmiş, 1755 yılından önce ilk elden yaptığı analizler üzerinde şekillenmiş yorumları gözden geçirir olmuştu (Babler 2009).

Winckelmann'ın *Tarih*'indeki en yenilikçi özellik, bireysel öykülerden çok daha büyük bir tarihsel anlatıya geçilmesidir (en özlü ve kavrayışı derinleştiren giriş, şurada bulunabilir: Barasch 2000: 97-121). Winckelmann, sanat ve kültürdeki sistematik gelişimlerin tarihini yani en net şekliyle 'sanat tarihini' anlatma çabası içinde günümüze ulaşmış antik nesnelere baktı. Winckelmann için esas mesele, aynı onu takip edecek tüm 'sanat tarihçileri' gibi üslupsal evrimdi, yani sanatsal formların zaman içinde nasıl değiştiği ve geliştiğiydi (Winckelmann 2006: 227-44). Ancak Winckelmann'ın değerlendirmesinde özellikle kayda değer olan şey, antik çağ sanatıyla ilgili anlatıyı Avrupa'da görece yakın dönemde açığa çıkan sanatla iç içe sokma şekliydi. Winckelmann'ın tabiriyle Yunan sanatının 'daha eski,' 'yüce,' 'güzel' ve 'taklitçi' evreleri (*der altere Stil, der hohe Stil, der schöne Stil, der Stil der Nachahmer*) bariz bir biçimde Bizans sonrası Batı Avrupa'da Ortaçağ, Rönesans, Geç Rönesans ve Barok üslupları olarak yapılan sınıflandırmanın öncülüdür. Winckelmann'ın belirttiği gibi, «yakın zamanlarda sanatın genel kaderi, dönemsel açıdan antik dönemlerinkine benzemektedir, aynı şekilde dört büyük değişim vardır" (2006: 244). Winckelmann için antik çağ sanat tarihi bundan ötürü, modern sanat tarihini düşünmede, tam tersi modern sanat tarihi de diğerini tahayyül etmede olmazsa olmaz bir şeydi (Squire 2011: 46-53). Aslında Winckelmann'ın tüm projesi, Yunan heykelinin 18.yüzyıl sanatında aynı 15.yüzyılda olduğu gibi ikinci 'rönesans'ı başlatabileceği fikrine dayanıyordu.

Winckelmann sadece Yunan sanatıyla ilgilenmiyordu. *Tarih*'inin birinci bölümü Yunan heykeliyle resmini (2006: 186-283) geç Roma İmparatorluğu'ndakilerin (2006: 283-97) yanı sıra Mısırlıların, Fenikelilerin, Perslerin ve Etrüsklerin sanatıyla (2006: 128-85) karşılaştırıyordu. Bu büyük oranda 'eski çağlarla' ilgili bir hikâyedir. Eserin geneli boyunca Winckelmann, Yunan ve Latin edebiyatıyla ilgili devasa bilgi birikimini de işin

içine sokmuş, Yunan sanatındaki farklı görsel 'üslupların' evrimini filolojik ifadeler ve edebi biçemlerdeki gelişmelerle ilişkilendirmişti. Bu bakımdan yazıtlar özellikle önemliydi; çünkü farklı harf formları eserlerin tarihlendirilip sınıflandırılmasına yardımcı olabiliyordu. Arkeoloji, kültürel tarih, antropoloji, karşılaştırmalı edebiyat, yazıtbilim: Winckelmann'ın etkisi gelecekte ayrı ayrı disiplinlere dönüşecek bu yönlerin tümüne sirayet ediyor, onları kuşatıp birleştiriyordu.

Winckelmann, Roma'da Yunan sanatı üzerine yazmanın çelişkili olduğunu bilmiyor değildi. En ileri sanatsal ideale Yunanların ulaştığına kanaat getirmesine rağmen, Winckelmann asla Yunanistan'a gitmemişti. 'Yunanistan'ın' (Osmanlı İmparatorluğu'nun vilayetiydi) büyük oranda erişilmez olduğu, Avrupalı aristokratların 'Büyük Tur' derken İtalya gezilerinden (en başta Roma) bahsettiği bir dönemde *Tarih* yazılmıştı. Bundan ötürü Winckelmann'ın projesi kısmen, 'özgün' Yunan heykellerini onlardan 'türemiş' Romalı kopyalarından ayırmayı gerektirmişti ve bunda kısmi bir başarıya ulaşmıştı (Marvin 2008: 103-19). Winckelmann ayrıca çağın sanatsal ve kültürel hazlarını Roma'dan çıkarıp 'klasik' Yunan sanatına yönlendirmişti. Belki bu onun bıraktığı en kalıcı etkiydi.

Ancak 'özgün' Yunan sanatı ve Roma'daki 'kopyalarla' ilgili düşünceleri, bilimsel tariflere gitme meselesinden ibaret değildi. Ayrıca sanatsal replikasyonla ilgili belli bir ideolojiyi de barındırmaktaydı. Winckelmann'a göre maddi nesne ne kadar güzel olursa olsun hep, sözle aktarılan söylemlere kazınmış yarı ruhsal tefekkür biçimi için adım atıcı bir tona dönüşmekteydi: Roma'daki kopyalar adamakıllı kaybolmuş ve gayrimaddi Yunan âlemine ait zihinsel resimleri çağırmaktaydı ve bu en başta öznel hayal gücünü işgal etmiş bir âlemdi. Yakın dönemde akademide ortaya atıldığı üzere (Pommier 2003: 23-52; cf. Squire 2009: 41-57) bu 'sanat' retoriği, özellikle Winckelmann'ın Protestan Saksonya'da Pietist bir eğitimden geçmesine çok şey borçluydu: 1754'te pragmatik bir nedenle Roma Katolik Kilisesi'ne geçse de, sanat eserlerindeki 'soylu sadeliğe ve yalın ihtişama' (*edle Einfalt und stille Grösse*) düzdüğü övgüler, Pietist ruhsal öznellik tarzından ileri gelmekteydi.

Winckelmann'ın teolojik koşullanması, 20.yüzyıl akademisyenlerinin çoğu kez ıskaladığı bir şeydir. Bunun yerine estetik

tercihleriyle 'eşcinselliği' arasında doğrudan bağlar kurmayı seçmişlerdir. Fakat Winckelmann'ın 'idealleri' sadece 'tenle' alakalı değildi. Apollo Belvedere hakkında yazdığı meşhur satırlarda görüldüğü gibi,

> Ruhunla gayrimaddi güzelliğin [*unkörperlicher Schönheit*] diyarlarına git (...) ve tanrısal bir tabiatın yaratıcısı olmaya çalış böylece ruhun doğanın üzerine çıkan güzelliklerle dolabilsin.
>
> (2006: 333)

Kimileri Winckelmann'ı sanat tarihinin 'Kurucu Kraliçesi' ilan etseler de, tanımlar şeylerin çok daha karmaşık olduğunu göstermektedir: Dili 'cinselliği' kavramsallaştırırken kullanılan modern çerçevelerden alabildiğine farklıdır. Doğrusu Winckelmann'ın retoriği, akla soyut, duyumları aşan, 'cisimsiz' bir nitelik getirmektedir. Âdeta 'doğanın üzerine' çıkan bir üsluba sahiptir (Davis 1994 ve Morrison 1999).

Almanya'da gördüğü dolaysız ilgiye bakıldığında, Winckelmann'ın *Tarih*'i hem Kantçı, hem de Hegelci estetiğin zeminini inşa etmiş, böylece o günden sonra 'sanat tarihi' içindeki disiplin kavgalarına da kaynaklık etmişti (Seeba 1982). Bir yanda Winckelmann'ın sanatı güzelliğin kaynağı olarak gören kurucu önerme, Romantik estetik sorgulamalar geleneğinin kalbinde yatan şeydir. Sanat, Kant gibi onun için de, sübjektif hayal gücüne ait bireysel icraatlerin uyarıcısına dönüşen bir şeydir: Sanatçı için olduğu kadar izleyici için de önemli olan bireysel özgürlük kavramıdır (Freiheit). Diğer yanda Winckelmann'ın bilinçli bir şekilde yürüttüğü tarihselleştirme projesi (antik çağ sanatını antik çağ tarihi üzerine düşünerek ele alması) Hegel'in 1820'lerde yani elli yıl sonra vereceği Estetik Üzerine Dersler'e kaynaklık etmektedir. İmgeler, Winckelmann gibi Hegel için de daha büyük bir kültürel tarihin varlığını yansıtır. Hegel buna 'Tinin Tarihi' veya *Geistesgeschichte* diyecekti.

Winckelmann'ın *Tarih*'inin onca farklı sanat tarihi yaklaşımı için 'temel metinlerden' biri olarak bahsedilmesi, eserdeki entelektüel zenginliğe düzülmüş bir övgüdür. 'Üslubu' ampirik düzlemde ele alan yaklaşımı, sanatsal atıfa ve kronolojik taksonomi üzerine eğilen, konunun ehli duayenlere özgü belli bir formalizm yaratmıştır. Ancak estetikçilere ve 'güzellik-çilere'

cazip gelse de Winckelmann'ın *Tarih*'i 'kurtarıcı' sanat tarihi içinde alabildiğine farklı bir tarzın oluşumuna da zemin oldu. 20.yüzyılda yaşamış sanat tarihçileri için 'Kunst' retoriği modern 'görsel kültür' kavramlarıyla çok uyuşmaktadır. Burada 'sanat' aynı 'edebiyat' gibi verili toplumsal ve kültürel çerçevenin alışıldık parametrelerini keşfetmeyi sağlayan bir mercek sunmaktadır.

Ancak Winckelmann'ın en önemli mirası, belki de doğal karşılanması en kolay şeydir: *Geschichte*'nin Almanca algılanışı ve yazılış biçimi. Esas olarak Winckelmann sayesinde Almanca, en azından 1930'larda yaşanan, Almanca konuşan sanat tarihçilerinin İngilizce konuşan diyarlara göçmek zorunda kaldığı çalkantılı yıllara dek, sanat tarihinin *lingua franca*'sı oldu. Çok yetenekli bir filolog olarak yazar, muhakkak bu meseleyi mükemmel bir şekilde kavramış olmalıydı. Ancak Almanca [SAYFA 43 SONU] Winckelmann'ın sanat tarihi projesindeki Romantik soyutlamalarla materyalist öznenin birleşimini ifade edebilirdi.

Michael Squire

Seçilmiş Kaynakça

Babler, B. (2009) 'Laokoon und Winckelmann: Stadien und Quellen seiner Auseinandersetzung mit der Laokoongruppe,' D. Gall ve A. Wolkenhauer (ed), Laokoon in Literatur und Kunst, Berlin: de Gruyter, 228-41.

Barasch, M. (2000) Theories of Art, 3 cilt, ikinci baskı, New York: Routledge.

Davis, W. (1994) 'Winckelmann divided: Mourning the death of art history,' Journal of Homosexuality, 27, 141-59.

Decultot, E. (2000) Johann Joachim Winckelmann. Enquete sur la genese de l'histoire de l'art, Paris: Presses Universitaires de France.

Irwin, D. (ed) (1972) Winckelmann: Selected Writings on Art, Londra: Phaidon.

Marchand, S. (1996) Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970, Princeton, NJ: Princeton University Press, özellikle 7-16.

Marvin, M. (2008) The Language of the Muses: The Dialogue Between Roman and Greek Sculpture, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Morrison, J. (1996) Winckelmann and the Notion of Aesthetic Education, Oxford: Clarendon Press.

(1999) 'The discreet charm of the Belvedere: Submerged homosexuality in eighteenth-century writing on art,' German Life and Letters, 52.2, 123-35.
Pommier, E. (2003) Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art, Paris: Gallimard.
Potts, A. (1994) Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History, Londra: Yale University Press.
Seeba, H. C. (1982) 'Johann Joachim Winckelmann: Zur Wirkungsgeschichte eines 'unhistorischen' Historikers zwischen Asthetik und Geschichte,' Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 56, 168-201.
Squire, M. J. (2009) Image and Text in Graeco-Roman Antiquity, Cambridge: Cambridge University Press, özellikle 43-9.
(2011) The Art of the Body: Antiquity and its Legacy, Cambridge: I. B. Tauris.
Testa, F. (1999) Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte: i modelli e la mimesi, Bolonya: Minerva.
Winckelmann, J. J. (1881) History of Ancient Art, çev. G. H. Lodge, 2 cilt, ikinci baskı, Londra: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.
(2006) History of the Art of Antiquity, çev. H. F. Mallgrave, Los Angeles: Getty Research Institute.

Immanuel Kant, *Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790)

Metnin birçok İngilizce çevirisi bulunmaktadır, ama ilk çevirilerden en ulaşılabilir olanlar J. H. Barnard'ın 1892 yılında yayımlanan Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (Yargı Yetisinin Eleştirisi) ve James Creed Meredith'in Oxford tarafından 2007 yılında yayımlanan Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (aslen 1911'de yayımlanmıştır) çevirisidir. Daha yakın zamanda yayımlanmış çevirileri şöyledir: Werner S. Pluhar'ın 1987 yılında yayımlanan Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* ve Paul Guyer ile Eric Mathews'in 2000 yılında Cambridge tarafından yayımlanan Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement* (Yargı Gücünün Eleştirisi) çevirisi.

Immanuel Kant'ın (1724-1804) *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin (1790) ilk iki bölümünü oluşturan "Estetik Yargı Yetisinin Eleş-

tirisi", sanat tarihinde böylesine önemli bir yere sahip olacak bir eser için tuhaf bir metindir. Metinde hiçbir sanat eserinden adıyla bahsedilmez ve estetik açıdan değerlendirilecek objeleri yalnızca bir izleyici gözüyle ele alır. Eser sanatsal güzellikle ilgili olduğu kadar doğallıkla da ilgilidir. Metni yazan filozofun sanat tecrübesi ciddi şekilde kısıtlıydı; çünkü Doğu Prusya'nın ücra bir şehri olan Königsberg'de (günümüzde Kaliningrad adını almıştır) yaşamaktaydı ve oradan neredeyse hiç ayrılmadı. Theodor Adorno'ya (1903-69) göre bu eser, sanattan hiç anlamayan biri tarafından estetik üzerine yazılmış son zamanlardaki en önemli metinlerden biriydi (Cheetham 2001: 1). Ne var ki, yazıldığı günden beri hem kitap, hem de Kant'ın felsefesi sanatçılar ve yazarlar tarafından sıkça ziyaret edilmektedir. "Estetik Yargı Yetisinin Eleştirisi", sanat sanat içindir, soyut ve kavramsal sanat ve İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan sanatçılar tarafından yüceliğin (*sublime*) tekrardan talep görmesi fikirlerinin temelini oluşturan ilkeleri tanımlayan bir eser olarak görülmektedir. Hayatını kaybetmiş sanat tarihçisi Michael Podro'nun (1931-2008) ömrünü verdiği çalışmasının ana konusudur ve eserin yayımlanmasından itibaren estetik ya da estetik yargı hakkında bu metne gönderme yapmadan konuşmak imkânsız bir hale gelmiştir. Kant'ın yaptığını düşündükleriyle, Kant'ın zamanındaki okurlar ile günümüz okurlarının onun ne yaptığını düşündüğü her zaman uyuşmaz. Kant'ın keskin netliği, her bir önermesine gelecek muhtemel itirazlar hakkındaki sonsuz endişesi, ara sıra kendisiyle çelişmesi, ahlaki ve entelektüel derinliğinin karışımı, ona muazzam bir itibar kazandırmıştır. Ancak bu aynı zamanda, Kantçı yorumlamanın birçok farklı ekolünün de onun zamanında ortaya çıktığı anlamına gelmektedir. Almanya'daki akademisyenler, Kant'ın felsefesini açıkladıkları ve sadeleştirdikleri için terfi ve ün kazandı. Friedrich Schiller (1759-1805) gibi yazarlar Kantçı fikirleri edebiyata adapte etmeye çalışırken Carl Ludwig Fernow (1763-1808) gibi sanat eleştirmenleri de Kantçı ilkeleri çağdaş heykel sanatının yaratılışına ve yargılanmasına uyguladı (Fernow 1806). Dinde gelenekçilik ve Aydınlanma'nın bu gelenekçiliğe karşı oluşturduğu tehdit ile ilgilenen Almanya'daki ve diğer yerlerdeki okurlar, Kant'ın Karl Leonhard Reinhold (1757-1823) gibi

yorumcular tarafından basitleştirilen kuramlarını aydınlatıcı ve rahatlatıcı buldular. Reinhold'a göre Kant, akıl ve inanç arasındaki husumeti uzlaştırıyordu.

Estetik Yargının Eleştirisi'ndeki en etkili fikirler hangileri? Birincisi, Romantik dönem sanatçılarının otoriteden bağımsızlık ve 'deha' fikirlerinin şekillenmesinde büyük pay sahibi olan, Kant'ın insanın bağımsızlığı ve özgürlüğü hakkındaki temel fikirleri daha önceki *Eleştiriler*'den gelmektedir ve *Estetik Yargının Eleştirisi*'nde vurgulanmamaktadır. Metin, güzellik ve yücelik üzerine olmak üzere iki bölüme ayrılır. Güzellik üzerine olan bölüm sanat eserinin doğasını göz önüne almaz. Sanatın algısı kadar doğanın da algısını ele alır, ancak sadece güzelliğin yargısı üzerinedir (*Estetik Yargının Eleştirisi, İlk An, Hazın Yargısı*). Bu ilk 'an' güzellik algısının önyargısız olduğunu, duyusal hazlarla ve mükemmellikle ya da kişisel ilgiler ve fikirlerle hiçbir ilgisinin olmadığını savunur. Bu, estetiğin akıl ya da diğer algı türlerinden tamamen ayrı bir yeti olduğu, bilgi ve his biçimleri tarafından sanata verilen tepkinin ayrışması fikrini ortaya atar. En saf biçimiyle bu fikir, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında sanat için sanat ve soyut sanat akımlarında vuku bulmaktadır. Bu akımların Clement Greenberg (1909-94) gibi kuramcıları sık sık Kant'a gönderme yapmıştır.

İkinci 'an' ya da önerme, güzel olanın herhangi bir kavrama gerek duymaksızın, evrensel olarak haz verdiğini savunur. Bu bir haz yargısıdır ve üstelik evrenseldir ya da böyle bir yargıya varanlar tarafından bunun böyle olduğuna inanılır. Estetik yargının evrenselliği fikri bir *sensus communis* (ortak akıl/sağduyu) ya da ortak hissiyat olarak ifade edilir. Dolayısıyla, güzellik yargısı, bilişsel bir süreç değildir ve kavram temelli objeye karşıdır; bu karşıt olma durumu da onu sınırlandırır. Bu fikir 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başındaki Kavramsal Sanat bünyesinde vuku bulmuştur. Thierry de Duve (b. 1944), 'sanat' kelimesini Kant'ın 'güzel' kelimesi ile değiştirip buna "Sanat bir kavram değildir" ve "Sanat bir kavramdır" fikirleri arasındaki antitezi uygulamıştır (de Duve 1996: 304). Estetik yargının evrenselliği fikrine o dönemde Joseph Beuys (1921-86) tarafından da (biraz entelektüel kurnazlık içerse de) "Her insan

bir sanatçıdır" iddiasını öne sürmek için gönderme yapılmıştır (de Duve 1996: 284).

Üçüncü 'an' haz yargısının belirleyici prensibinin amaçsız olmasına rağmen amaca yönelikmiş gibi gözükmesi olduğunu savunur (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*). Zira gerçek bir amaç bir çıkar ilişkisine işaret eder. Bu, 'saf' estetik yargılar ve 'duyu yargıları' tarafından kirletilmişler arasında önemli bir ayrım yapmaya sebep olur. Bu saflık, objenin biçiminde ve tasvirinde ifade edilir, renginde değil (*Estetik Yargının Eleştirisi, Üçüncü An*). Bu fikir, Kant'ı uzun zamandır var olan, çizimin ya da tasarımın sadece duyulara hitap eden renkten daha üstün olduğunu savunan akademik inançla aynı eksene getirir ve iki tür güzellik arasında ayrım yaptırır: Bağımsız güzellik (*pulchritudo vaga*) ve içinde kavram ve amaç barındıran, bu yüzden de açıkça hâkir olan 'bağımlı güzellik' (*pulchritudo adhaerens*). Saf güzellik, bir çiçekte ya da süslü bir desende, bağımlı güzellik ise bir insanın tasvirinde; yani bir başka deyişle hem Kant'ın döneminde, hem de o dönemin öncesinde ve sonrasındaki genel sanat algısında, gözlemlenebilir. Fakat metinde estetik yargının mutlak saflığının mümkün olup olmadığı ve hatta pratikte istenip istenmediği konusunda kasıtlı olarak yapılmış kelime oyunları mevcut.

Kant'ın *Estetik Yargının Eleştirisi*'nin ikinci bölümü olan "Yücenin Çözümlemesi"nde (the Analytic of the Sublime) güzel ve yüce arasında yaptığı ayrım, Edmund Burke'ün (1729-97) bu konu üzerindeki eserine kadar uzanmaktadır (*Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*, 1757). Burke, yüce ve güzeli birbirine zıt iki kutup olarak konumlandırır. Daha sonra bu konumlandırma, Kant'ın ilk eserlerinden biri olan, *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler* (*Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, 1764) metninde yer bulur. Kant yüceyi, güzel gibi duyulara, mantığa ya da kavrama dayalı olmayan bir yargı olarak görür. Dolayısıyla yüce, aynı zamanda evrenseldir. Ancak güzel, tabiatı gereği biçim ve sınırlarla ilgiliyken yüce, biçimsizdir ve sınır tanımaz. Güzel, niteliği temsil ediyorsa, o halde yüce, nicelik yoluyla tecrübe edilir. Eğer güzel, efsun ya da hayal gücünün bir oyunu gibi olumlu bir haz veriyorsa yüce, çalkan-

tılı duygular uyandırır ve olumludan ziyade olumsuz haz verir. Eğer güzel, sakinliği çağrıştırıyorsa yüce, kargaşa ve düzensizlikle bağdaşmaktadır. Doğanın güzellikleri için dış kaynaklı bir temel bulmak durumundayken, yüceyi sadece içimizde bulabiliriz.

Kant, yücenin güzelden daha önemsiz olduğunu kabul eder ve bunun sebebini güzelin doğaüstüne olan yakınlığının yüceden bulunmamasına bağlar. Genel itibariyle, Kant'ın yüce hakkındaki düşünceleri güzel hakkındaki düşüncelerinden daha az etki yaratmıştır. Bunun sebebiyse söylediklerinin, kendisiyle olduğu kadar Burke ile de bağdaşmasıdır. Yine de söyledikleri, Barnett Newman (1905-70) gibi sanatçılar için önem arz etmiştir (Cheetham 2001: 121-23) ve Jacques Derrida (1930-2004) ile birlikte yeniden ilgi odağı olmuştur. Derrida, *Resim Sanatındaki Gerçek* (*The Truth in Painting*, 1987) eserinin 'Süsleme' ('*Parergon*') bölümünde Kant'ın yüce hakkında olan söylemleri üzerine yazmıştır. Bu kısımda özellikle yücenin 'sınır tanımaması' fikrini, sanatın ve felsefenin şekillendirilmesi hususunda ele almıştır.

Kant'ın *Estetik Yargının Eleştirisi*'nin günümüzde hâlâ hatırı sayılır kalan yanı, tarihsel bir belge olarak kalmayı reddetmesidir. Günümüzde var olan fikirlerle olan ilişkisi henüz sona ermemiştir. Kuşkusuz bunun sebebi, sanatın yaratma ve algılanması üzerine davetkâr bir biçimde sorduğu temel ve muhtemel çözümlenemez sorulardır. Sanat yalnız fikirler hakkında mıdır ya da sanata bağımsız bir estetik tepki verilebilir mi? Estetik ve kavramsal olan arasında bir orta yol bulunabilir mi?

David Bindman

Seçilmiş Kaynakça

Adorno, T. (1997) Aesthetic Theory, Minneapolis: Continuum.

Bindman, D. (2002) Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century, London: Reaktion Books.

de Bolla, P. (1989) The Discourse of the Sublime: History, Aesthetics and the Subject, Oxford: Blackwell.

Burke, E. (1958) A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful, ed. J. T. Boulton, London: Routledge.

Cheetham, M. A. (2001) Kant, Art, and Art History, Cambridge: Cambridge University Press.

Crowther, P. (2010) The Kantian Aesthetic, Oxford: Oxford University Press.
de Duve, T. (1996) Kant after Duchamp, Cambridge, MA: MIT Press.
Derrida, J. (1987) The Truth in Painting, Chicago: University of Chicago Press.
Fernow, C. L. (1806) Römische Studien, Zürich: Bei H. Gessner.
Guyer, P. (2005) Values of Beauty, Cambridge: Cambridge University Press.
O'Neill, J. P. (ed.) (1992) Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, Berkeley: University of California Press.
Podro, M. (1982) The Critical Historians of Art, New Haven, CT: Yale University Press.
——(1972) The Manifold in Perception: Theories of Art from Kant to Hildebrand, Oxford: Oxford University Press.
Schiller, F. (1982) On the Aesthetic Education of Man, eds E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby, Oxford: Clarendon Press.
Tausch, H. (2000) Entfernung der Antike: Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800, Tübingen: Niemeyer.
Zammito, J. H. (1992) The Genesis of Kant's Critique of Judgment, Chicago: University of Chicago Press.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetik Üzerine Dersler [Vorlesungen Über Die Ästhetik]*, Ölümünden Sonra Yayımlanmıştır (1835)

En ulaşılabilir İngilizce çevirisi T. M. Knox tarafından yapılan ve 1975 yılında Oxford: Clarendon yayınevi tarafından yayımlanan, *Hegel'in Estetiği: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler* başlıklı metindir: Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1975) *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, translated by T. M. Knox, 2 vols, Oxford: Clarendon Press. Metnin tarihçesi için aşağıya bakınız.

Hegel (1770-1831), "Sanat tarihinin babasıdır" der, Sör Ernst Gombrich (Gombrich 1977: 203). Vardığı kesin çıkarımlar birçok eleştirmenin hoşuna gitmese de Hegel'in tarih yazımında sanatı kullanması bu bilim dalının temelini oluşturur: "Eserinde Hegelci epistemolojiye ait bir şey bulunmayan sanat

tarihçisi yoktur" (Holly 1984: 30). Bununla birlikte Hegel'in *Estetik*'i, çağdaş bir kültürel akım olan modernizmin temellerini atmıştır. Hegel, diğer alanlarda olduğu gibi görsel sanatlarda da mutlak bir modernist 'uzaklaşma' anlayışı olduğu tanısında bulunmuştur. Bu, geçmişteki sanatı ve sanat anlayışını kültürel, entelektüel ve felsefi yönden takip etme hissidir.

Kendisinden sonra gelecek sanat tarihçilerinin estetik üzerine 'ana metin' olarak değerlendirmesi için hiçbir somut 'metin' bırakmadığını hesaba katarsak, Hegel'in sanat tarihinde bıraktığı etkinin muazzamlığını daha iyi anlayabiliriz. *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi*'ndeki (ilk olarak 1816 yılında yayımlanmıştır) birkaç sayfayı saymazsak, elimizde sadece Hegel'in Heidelberg (1818) ve Berlin'deki (1820'lerde) derslerine katılanların aktardıklarından elde edilen ikinci el notlar bulunuyor. Bu derslerin en bilinen baskısı, Hegel'in ölümünden sonra Heinrich Gustav Hotho isimli bir öğrenci tarafından derlenmiştir. Hotho'nun bu derlemeyi oluşturmak için kendi kişisel ders notlarını ve Hegel'in şu anda kayıp olan bazı el yazmalarını kullandığı söylenmektedir. *Estetik*'in ilk baskısı 1835 yılında, yeniden düzenlenmiş baskısı 1841 yılında yayımlanmıştır. Metnin T. M. Knox tarafından çevrilen, en erişilebilir İngilizce baskısının kaynağı, Hotho'nun derlemesinin ikinci baskısıdır (Hegel 1975: Aşağıdaki sayfa referansları bu baskıya atıfta bulunmaktadır). Bazı bilim insanları, Hotho'nun Hegel'in söylediklerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanmak için bile bile çarpıttığını öne sürdü (Gethmann-Siefert ve Franke 2005) ve öğrencilere başka kaynaklara başvurmaları konusunda uyarıda bulundu (bu kaynakların çoğunun İngilizce çevirisi yoktur).

Hegel'e göre sanat tarihi, kendi kendini yöneten, özerk bir aklı (*die Idee*) temel alan çok büyük kapsamlı bir 'idealist' felsefe projesinin bir kısmını oluşturuyordu. Odak noktası, sanatsal taklit/öykünme yerine doğanın estetiği olan Kant'ın aksine Hegel, insan yapımı imgeleri kendi özel anlamlarıyla ilişkilendirir: 'Sanat' (*Kunst*) ruhun işleyişini (*Geist*) yansıtır; fakat bunu somut biçimde gerçekleştirir. Felsefe ve din tümüyle soyut ve ruhaniyken sanat, "Aklın duyular aracılığıyla sezilebilen parlak kısmıdır" (*das sinnliche Scheinen der Idee*) (Hegel 1975: 12). Dolayısıyla, görsel sanatlar, insanın ilerici ruhani gelişimini

yansıtması açısından önemlidir (*Geistesgeschichte*). Kant 'önyargısızlık' etrafında şekillenmiş, zamandan münezzeh bir estetik öne sürerken Hegel, bunun zıttı bir sav öne sürmüştür: "Her sanat eseri kendi zamanına, insanına ve çevresine aittir ama farklı tarihsel fikirlere ve mekânlara bağlıdır" (Hegel 1975: 14).

Kendisinden önce gelen Winckelmann gibi Hegel de sanatın tarihi yansıttığını ve bunu en genel ve evrensel seviyede yaptığını savunur:

> [U]luslar en zengin geleneklerini ve fikirlerini sanat eserlerinde biriktirmiştir. Ulusların felsefesini ve dinini anlamak için aralanacak kapının anahtarı sanattır.
>
> (Hegel 1975: 7)

Sanat ve din arasındaki kesişme buradaki en önemli şey. Hegel'e göre sanat, "Her şeyden önce tanrısalı betimlemelerinin merkezine koyar" (Hegel 1975: 175). Bir başka deyişle sanat tarihi, üst-duyusalı duyusal biçimde ifade etme uğraşının tarihidir.

Hegel'in tezinin başlangıç noktası, temel bir modernist kırılma ve yitim anlayışı önermesidir. Arz-talep kulluğundan ziyade, bugün sanatın gerektirdiği şey entelektüel bir tepki ve kıymet bilmedir: "En yüce amacını göz önünde bulundurduğumuzda sanat, geçmişe aittir ve hep öyle de kalacaktır" (Hegel 1975: 11):

> Yunan tanrılarının heykellerini ne kadar muhteşem bulursak bulalım, Tanrı'nın, İsa'nın ve Meryem'in tasvirlerini ne kadar mükemmel görürsek görelim, bunun bir faydası yok. Artık diz çökmüyoruz.
>
> (Hegel 1975: 192)

Hegel'e göre geriye dönüp bakıldığında bu kırılma yalnız üç aşamalı tarih anlatısıyla kavranabilir: 'Simgesel' sanat, 'klasik' sanat ve 'romantik' sanat (Hegel 1975: 299-611). Sanatın ilk aşaması olan ve Doğu ile ilişkilendirilen 'simgesel' evre, Hegel'in 'sanat-öncesi' (Vorkunst) olarak nitelendirdiği her şeyi kapsar. Birbirinden apayrı olsalar da 'simgesel' sistemlerin ortak noktası biçim ve form arasındaki gelişigüzel ilişkidir. Her defasında

sanat kutsal olanı öteler ve üst-duyusal tanrıyı gözden ırak tutar. İkinci aşama ya da 'Klasik' evre, Antik Yunan dönemiyle ilgilidir. Bu evre gerekli (ve daha üstün) olan bir düzeltme önerisinde bulunur: Yunan sanatı, imleyen ile imleneni bağdaştırarak üst-duyusal kutsal kavramını tamamıyla duyusal ölçekte ifade etmiştir. Ancak insanoğlunun sınırları vardır ve dolayısıyla tanrıları güzel insan suretinde algılayan Yunan antropomorfik [insan biçimli] sanat-din bileşiminin de sınırları vardır. Antik heykeltıraşlar tanrıların insanlığını resmetmeye çalıştı ve böylece tanrılar kutsallıklarından saptırıldı: "Yücelik ve titizlik, maneviyat ve duyusal varoluş arasındaki çelişki klasik sanatı kendi yıkımına götürdü" (Hegel 1975: 485).

Bu 'yıkım' yeni bir dinin (Hıristiyanlık) ve 'Romantik' sanat evresinin yükselmesine zemin hazırladı. Hıristiyan Tecessümü kavramı, Romantik dönem dini ve sanatı için önem arz etmektedir. Nasıl ki Tecessüm, Tanrı ve insanoğlu arasında yeni ve bir hayli kuramsal bir ilişki önerir, Romantik sanat da manevi ve cismani arasındaki ilişkiye açıkça karşı çıkar: Klasik sanatın ilgi odağı dışsal biçimin mükemmelleştirilmesiyse, Hıristiyan sanatseverlerin öznel olan odak noktası 'içselliğin güzelliğidir' (*Schönheit der Innigkeit*) (Hegel 1975: 531). Protestan reformu bu manevi sözü tuttu ve boş madde fetişi yapan Katolik'lik karşısında zafer kazandı. Peki, 'Romantizmin' yerini ne aldı? Hegel'e göre sanat kavramlarımız Romantizmin ardından sonsuza dek değişti: "Sanat eserlerini kutsallaştırıp, onlara tapmayı aştık. Bizde bıraktıkları izlenim daha ziyade yansıtıcı türde" (Hegel 1975: 10). Bu söyledikleri, sanatın 'yok oluşu' (*Auflösung*) hakkındaki o meşhur kehanetini açıklar niteliktedir. Saygınlığını yitirmiş sanat, tasdiklenmek, aksini ispatlamak ve tekrardan somutluk kazanmak için felsefeden medet ummak zorundaydı:

> [S]izi entelektüel düşünmeye çağırıyor ve bunu sanatı tekrar yaratmak amacıyla değil, sanatın felsefi olarak ne olduğunu bilmek için.
>
> (Hegel 1975: 11)

Hegel, *Estetik*'in üçüncü ve son bölümünde bu sanatın nasıl bir şey olduğuyla ilgili yorumlarda bulunmaktadır. Her mecranın uygun olduğu sanat kavramı farklıdır ve her biri farklı bir dönemde sükse yapmıştır, der Hegel: Mimarlık 'sim-

gesel' sanat, heykeltıraşlık 'klasik' sanat ve ressamlık 'romantik' sanat biçimine daha uygundur. Fakat çağdaş, Romantik dönem sonrası dünyada bu mecraların hiçbiri tatmin edici olmayacak: Sanatın yerini kuram alacak (Danto 1986; Gaiger 2006; Speight 2009).

Bu kısa ve derleme bir özettir. Fakat Hegel'in bir bilim dalı olan sanat tarihine bıraktığı mirası değerlendirmemiz için yeterlidir (Moxer 1998; Squire 2009: 15-89, esp. pp. 58-71). Hegel'in mirası iki katmanlıdır, denilebilir. İlki sanatın geleceği hakkındaki yorumları üzerine, ikincisi ise sanatsal objenin fenomenolojisini ya da 'ontolojisini' ideolojik olarak kavramsallaştırması üzerinedir.

Hegel'in sanatın 'yok oluşu' kehaneti, modern sanat tarihi yazımı üzerinde derin ve bâki bir etki bırakmıştır (Wyss 1999; Gaiger 2000; Geulen 2006). Tam da Hegel'in öngördüğü gibi, filozofları ve tarihçileri aynı çatı altında toplayan motif bu oldu (Schaeffer 2000). Hegel'in modernist tezi ayrıca modern sanat tarihinin kendi bilim dalı hakkında dile getirdiği anlatıları da etkilemiştir. Bu anlatılar, Arthur Danto'nun 'kendi kuramsal bilincinin bir objesi olarak' sanat üzerine yazılarından (Danto 1986: 111), Georges Didi-Huberman'ın modernist dönem öncesi görsel yöntemlerin modernistler tarafından 'unutulmasına' yaktığı ağıtlara kadar süregelir (Didi-Huberman 1990: 16).

Hegelci epistemoloji etkisini hâlâ yitirmemiştir. Sanat tarihine özcü 'sanat' kavramını kazandıran Kant ise, Hegel de kalıntısal (*residual*) tarihselleştirme dürtüsünü kazandırmıştır. Hegel ve ondan sonraki sanat tarihçileri için görsel objeler, içinde bulundukları çevreyle ilgili bir şeyler yansıtır. Bu yansıttıkları şey sosyal, ekonomik, kültürel, düşünsel ya da teolojik olabilir. Dahası, bu objeler, en iyi çizgisel ve kronolojik bir dizilimde anlaşılabilir. Bir imge hakkında düşünmek demek, ondan önce ve sonra gelen şeyle ilgili de kafa yormak demektir. İster Jacob Burckhardt'ın görsel kültürel tarihi üzerine, ister Heinrich Wölfflin ve Alois Riegl'in (bilhassa Riegl'in *Kunstwollen* kuramı) biçemsel vurgusu üzerine düşünün, bu değişmez. Bu tarz bir kavramsal yöntemin öncüleri de vardı elbette. Hegel'in üst anlatısı, Winckelmann'ın Yunan sanatı üzerine kurguladığı kronolojik anlatının bir tekrarıdır. Fakat Hegel,

sanat aracılığıyla tüm zamanı, mekânı ve insanları kapsayan bir hikâye kurgulayarak bu 'hikâye anlatımını' çok daha geniş çaplı, tarihsel bir boyuta taşır. Bu süreçte Hegel, sadece dünya sanat tarihi projesini öngörmek ile kalmamış, ayrıca antropolojik (ve hatta psikanalitik) imge-üretimi çalışmalarının da temelini atmıştır.

Hegel'in anlatısı geçmişte karalamalara maruz kalmıştır ve gelecekte de hep kalacaktır. Birçok filozof ve sanat tarihçisi Hegel'in altını çizdiği idealist metafiziğe karşı çıkmıştır. 20. yüzyılın sonlarında da bu eleştiriler hızını kesmeden devam etti. Bilhassa postkolonyal alanda çalışmalar yapanlar, Hegel'in 'Doğulu' sanat-öncesi (*Vorkunst*) üzerine olan Avrupa-merkezci varsayımlarını eleştirmektedir. Ancak bir bakıma bütün bu eleştirel tepkiler, Hegel'in çağdaş 'sanat tarihi' hakkındaki kapsayıcı tezini doğrular nitelikte. Bugünün sanatı her şeyden önce, insanları entelektüel düşünmeye davet ediyor. Estetik'in bıraktığı en önemli miras budur. Hegel 'sanat tarihinin' yalnızca Alman felsefesi ve estetiğinin bir alt dalı olmayı bırakıp özerk bir akademik bilim dalı haline dönüşmesine diğer tüm Aydınlanma-sonrası yazarlardan daha fazla katkıda bulunmuştur.

Michael Squire

Not

1. İki faydalı önsöz için bkz. Bungay (1984) ve Besançon (2000: 203–91).

Seçilmiş Kaynakça

Besançon, A. (2000) The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm, translated by J. M. Todd, Chicago: University of Chicago Press.

Bungay, S. (1984) Meaning and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics, Oxford: Oxford University Press.

Danto, A. (1986) Philosophical Disenfranchisement of Art, New York: Columbia University Press.

——(1997) After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Didi-Huberman, G. (1990) Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art, Paris: Editions de Minuit.

Gaiger, J. (2000) 'Art as made and sensuous: Hegel, Danto and the 'end of art'', Bulletin of the Hegel Society of Great Britain, 41, 104–19.

——(2006) 'Catching up with history: Hegel and abstract painting', in K. Deligiorgi (ed.), Hegel: New Directions, London: Acumen, 159–76.
Gethmann-Siefert, A. and Franke, U. (2005) 'Zur Aktualität von Hegels Berliner Vorlesungen über Philosophie der Kunst oder Ästhetik', in U. Franke and A. Gethmann-Siefert (eds), Kulturpolitik und Kunstgeschichte: Perspektiven der Hegelschen Ästhetik, Hamburg: F. Meiner, v–xvi.
Geulen, E. (2006) The End of Art: Readings in a Rumor After Hegel, translated by J. McFarland, Stanford, CA: Stanford University Press.
Gombrich, E. H. (1977) 'Hegel und die Kunstgeschichte', Neue Rundschau, 2, 202–19.
Hegel, G. W. F. (1975) Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts, translated by T. M. Knox, 2 vols, Oxford: Clarendon Press.
Holly, M. A. (1984) Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca, NY: Cornell University Press, 27–45.
Houlgate, S. (ed.) (2007) Hegel and the Arts, Evanston, IL: Northwestern University Press.
Moxey, K. (1998) 'Art history's Hegelian unconscious: Naturalism as nationalism in the study of Early Netherlandish painting', in M. A. Cheetham, M. A. Holly and K. Moxey (eds), The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective, Cambridge: Cambridge University Press, 25–51.
Schaeffer, J.-M. (2000) Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger, translated by S. Rendall, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Speight, A. (2009) 'Hegel and aesthetics: The practice and 'pastness' of art', in F. C. Beiser (ed.), The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy, Cambridge: Cambridge University Press, 378–93.
Squire, M. J. (2009) Image and Text in Graeco-Roman Antiquity, Cambridge: Cambridge University Press, esp. 58–71.
Wyss, B. (1999) Hegel's Art History and the Critique of Modernity, translated by C. D. Saltzwedel, Cambridge: Cambridge University Press.

Charles Baudelaire, 'Modern Yaşamın Ressamı' ['Le Peintre De La Vie Moderne'] (1863)

'The Painter of Modern Life' ('Le Peintre de la Vie Moderne') (1863), *Selected Writings on Art and Artist*, çev. ve ed. P. E. Charvet, Londra: Penguin Books, 1972

Charles Baudelaire'in (1821-67) sanat üzerine yazdığı en meşhur ve etkili deneme 'Modern Yaşamın Ressamı' 1859'da kaleme alınmış, ama 1863 yılının sonlarına dek yayımlanmamıştı. O yılın Kasım ve Aralık aylarında *Le Figaro*'da iki parça halinde çıktı. Baron Haussmann'ın Paris'i radikal bir modernleşmeden geçirmeye başladığı döneme tanık olmuş deneme, çağdaş kent öznelerinin resmedilmesini ve popüler biçimlerin örnek alınmasıyla sanatın yenilenmesini savunuyordu. Yayım-

landığı sırada Baudelaire modern bir şair, çevirmen ve eleştirmen olarak kendisine büyük bir ün yapmıştı. Otobiyografik nitelikteki ilk romanı *La Fanfarlo* 1847'de yayımlanmıştı. 1852'den 1865'e kadar Edgar Allan Poe'nun yazılarını çevirmekle meşguldü. Poe'nun karanlık ve psikolojik imgelerinde Baudelaire kendine yakın bir yan bulmuştu. *Kötülüğün Çiçekleri* (*Les Fleur du mal*) adlı büyük şiir derlemesinin basımı, İkinci İmparatorluk döneminin kültürel entelijensiyası içindeki ününü iyice tesis etmişti.

'Modern Yaşamın Ressamı' ilk bakışta, Baudelaire'in sanat eleştirilerinin çok dışında bir yazıdır. Sanat üzerine yazdığı denemeler, geç romantik dönemle ve özellikle çağının en büyük resssamı olarak gördüğü Eugene Delacroix'yla (1798-1863) bağlantılıdır (Baudelaire 1972: 358-89). Baudelaire'in Delacroix'yı ilk modern ressamların arasına yerleştirmesi, eserlerinde romantik sanatsal mizacın iradesini, arzusunu ve sinirli yoğunluğunu bir araya getiren bir sanatçı olmasından ileri gelmekteydi. Sonrasında yine aynı mantıkla Wagner'in müziğini methedecekti (Baudelaire 1975-76: 1205-44). Baudelaire'a göre Delacroix'nın modernliği, resimde kişisel değerlere körü körüne bağlı olmasına ve çağının temel çatışmalarına imgesel bir ifade verme becerisine dayanmaktaydı. Ancak 'Modern Yaşamın Ressamı' Delacroix'nın olgun eserlerini nitelemiş sanat-yaşam ayrımından çok uzaktır.

Denemeyi yazdığı vakit, Baudelaire uzun süredir Gustave Courbet'nin (1819-77) dünyevi gerçekçiliğini ve sosyalist geleceği kırsal yaşama dönüş olarak gören vizyonunu, başkentte toplanmış hilelerle ironinin oluşturduğu estetik lehine reddediyordu. Bir tarafta gizemli, görkemli ve egzotik olanla canlı ve sıradanlık arasında akışkan bir değiş tokuşun öncülüğünü yapmış Theodore Gericault'yla (1791-1824) ilişkilendirilmiş erken romantik dalgaya nitelik veren çağdaş temalara bağlı kalmayı sürdürüyordu. Gerçek ressamı, gündelik yaşamı destansı ve cesur kahramanından yalıtıp modern yaşam içinde saklı şiiri anlamamızı sağlayabilen kişi olarak tanımlayan satırları okuduğumuzda, şairle ressamın yerlerini değiştirip bu projede Baudelaire'nin kendi şiirini anlamamızı sağlayacak anahtarı bulabiliriz.

Metin, Monsieur G. adlı sanatçıya adanmıştır ve onun çalışma pratiklerini tarif etmektedir. Bu şahsın kimliği hâlâ gizliliğini korusa da, Paris'in sokak yaşamını, görgüsünü ve modasını popüler eskizleriyle kâğıda aktarmış olan ve aynı zamanda Baudelaire'in dostu Constantin Guys (1802-92) olduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır. Baudelaire'in makalesinde geçen türlerin, temalar ve konuların listesi ağırlıkla Guys'un eserlerinde meşgul olduğu konuları takip etmektedir. Baudelaire'in popüler kültürde yatan gizil gücü modern sanatı yenileyecek bir kaynak olarak görürken ve modern güzellikle modayı çağının derin yönlerini gösterecek birer işaret olarak düşünüp keşifler yaparken takındığı ciddiyet, yazdığı zaman dilimi için epey kışkırtıcı olsa da romantizm içindeki genel düşünce çizgisiyle tutarlıydı (Baudelaire 1972: 390-93).

Baudelaire'in Guys'a ait eserlere duyduğu ilgi, onun modern yaşamı tasvir ederken kullandığı özgün ikonografinin dışında, hareketi ve renkliliği çağırma şeklinden ileri gelmektedir. İmgelerini dolduran arabaların, atların ve insanların usta gözlemlerle izlenmiş hareketleri, hız, hafiflik ve incelik hissiyle aktarılmaktadır. Guys'ın iğneleyici ve hicivli mizah anlayışı, imgeleriyle gözümüze serdiği, zarif *haute bourgeoisie*'den çalışan sınıfların münzevi yaşamlarına, farklı toplumsal sınıfların tavırlarına, davranış biçimlerine ve farklı yaşam tarzlarına duyduğu hayranlıkta kendisini açığa vurmaktadır. Sulu boya resimlerinde sanatçının gözlem yeteneği ve ayrıntıları görme gücü ön plana çıkmaktadır. Baudelaire'e şu sözleri söyleten Guys'un el becerisi, yeteneği ve keskin gözleridir: "Merak onun dehasının başlangıç noktası olarak görülebilir." "Sanatçı, Dünyanın İnsanı, Kalabalıkların ve Çocukların İnsanı" (Baudelaire 1972: 395-402) adlı bölümde karşımıza çıkan bu *curioste* terimi, denemenin temel taşı olup, Baudelaire'in eski yazılarında *naivete*'e yapılan vurgunun yerini almaktadır (House 1998: 33-57). Ne kadar önemsiz olursa olsun bir şeylerin insanda yarattığı tazeliği, hayranlığı ve merakı, çocukların dünyayla ilişki kurarken yaşadığı tarzla yeni şeylerle deneyimlere açık ve onları kavramaya hazır olma halini aktarmak için, Poe'nun 'Kalabalıkların İnsanı' (1840) adlı öyküsündeki kahramanın sağlığına kavuşmasına atıfta bulunarak, bir iyileşme/

nekahet dönemi olarak öne çıkmaktadır. Dehanın yeniden irade tarafından el konmuş çocukluk olduğunu, artık yetişkinliğin kendisini ifade etme becerisinden ve gönülsüzce biriktirdiği yığınlarca hammaddeyi sentezleyip düzene koyabilecek analiz gücüyle donanmış bir çocukluk olduğunu söyler (Baudelaire 1972: 398). Baudelaire için Guys'ın eserlerini tanımlayan işte bu curiosite'dir, kentin görsel izlenimlerine ayrım gözetmeden beslediği ilgi, görerek tanıma arzusudur (Baudelaire 1972: 397). Aynı zamanda Baudelaire'in sanat eleştirilerini derlerken seçtiği terim de budur: *Curiosites esthetiques* (1868).

Baudelaire'in metni, belli bir sanatçının eserlerini tarif etmekten çok daha fazlasıdır. Modernlik ile ilgili görüşlerini ifşa etme araçlarındandır. Guys'ın yaptığı gibi sanatçıları modern kent yaşamının karakteristik ve temel biçemlerini, deneyimlerini ve toplumsal türlerini keşfetmeye yöneltmektedir. En kestirme ve dolaysız bakışla Baudelaire'in denemesi, sanatın kendi zamanı ve mekânı üzerinden yaratılması gerektiğini, yükselen burjuvazinin kılık kıyafetleriyle davranışlarını kayda geçirmek ve kendini yaratma sürecindeki yeni burjuva düzeninin tavırlarını, jestlerini, modasını, güzelliğini, dinlencelerini ve hazlarını yakalamak gerektiğini söyleyen realist çağrının dayanağı olmuştu. Baudelaire'in düşünceleri burada, bir çağa ait tüm yönlerin içsel mantığıyla temel ruhunu yansıtan bir bütünsellik inşa ettiğini söyleyen tarihselci yaklaşımıyla Alman idealist filozof Georg Hegel'e (1770-1831) duyduğu ilgiye çok şey borçludur.

Baudelaire'in denemesi, modernliğin net, formu önceden belli bir şeyden ziyade, sanatçı tarafından aranılması ve kendi başına tanımlaması zorunlu bir şey olduğunu keskin bir şekilde ortaya koyar. Metni sanatçının tasvir edebileceği belli sahalar, türler ve temalar önerir; ama modernliği tanımlama şekli çok daha büyük sorgulamaları şart koşan bir projenin taslağını çizmektedir. Sanatçı, kendi tabiriyle "Adına modernlik diyebileceğimiz, tanımsız (...) geçici, uçup giden ve tesadüfi" şeyi yakalamaya çalışmalıdır (Baudelaire 1972: 403). Ancak görünümlerin geçici yönlerine gösterilen ilgi ve dikkat, Baudelaire için bu analizin başlangıcından ibarettir. Yazdığı önemli pasajlardan birinde sanatçıları, modern yaşamın sürekli değişen

manzaralarının ortasında, modernliğin esas doğasını meydana getiren saklı ve şiirsel uyuşmaları, özünü oluşturan biçemlerle güçlrei bulmaya çağırmaktadır.

Baudelaire'in denemesi, şairi modernlikle ilişkilendiren bir dizi tür ve deneyimden bahseder (redingotlu burjuvaziler, askerler, kadınlar (dürüst veya dürüst olmayan), makyajlar, at arabaları, kalabalıklar, çocuklar ve dünyaya ait bir insan olarak sanatçı) ama metnin başkahramanı kuşkusuz *Dandy*'dir (Baudelaire 1972: 419-22). Baudelaire için modernlik, kenti tüm hazlarının tadını çıkaracak bir bakışla dolaşan, kentin boş zamanlarını tam zamanlı yaşayan bir uzman şeklinde tanımlanabilecek şair/*Dandy*'nin erkeksi varlığı ve hassaslığına denk düşer. Baudelaire'e göre *Dandy* seçkin bir figürdür, meraklıdır, kaygısızdır, modanın, güzelliğin ve kentin uzmanıdır, her şeyden öte de bir *Flaneur*'dür. *Dandy* kenti arzularının şifresi yapar, kibar toplumun maskesi altında pusuya yatmış gizli yaşamı keşfeder, ama aynı zamanda sıradan görünüşünün altında yığınlarca tuhaf ve harikulade şey saklayan kamusal yüzüne de bakar. Sokak ve manzaraları, karşısına çıkabilecek görüntüler ve rastgele karşılaşmalardan keyif alan *Dandy/Flaneur* için yaratıcı düşlemlerle fantezilerin kaynağıdır. Victor Fournel (1829-94) *Flaneurie* üzerine yazdığı popüler değerlendirmede, sokakları "Her bireyin istersem bana karmaşık bir romandan malzemeler sunduğu (...) doğaçlama tiyatro sahnesi" olarak anlatırken Baudelaire'in kast ettiği şeyi çok iyi özetlemektedir (Fournel 1858: 269).

'Modern Yaşamın Ressamı' gerçekçi eserler ve erken dönem Empresyonist resimler üzerinde güçlü bir etki bırakacak, sanatçılara modern başkent yaşamına dair imgelemler yaratma çabasında keşfedilmeyi bekleyen bir dizi motif ve tema sunacaktı. Ancak en mükemmel ifadesi o eserlerden ziyade Baudelaire'in kendi *Kötülüğün Çiçekleri* eseridir. Eserin arzuyu, düşleri ve çağdaş yaşamı iç içe ören yapısı, değişen tonu ve imgeleriyle bir aray geldiğinde denemenin ruhunu, gerek Constantin Guys'ın yapıtlarından gerekse Empresyonistlerin imgelerinden çok daha fazla yansıtmaktadır.

Sanatçılar üzerinde bıraktığı tesirin dışında, Baudelaire'in denemesi ileriki dönemlerde kültürel eleştirilere de önemli bir

etki bıraktı. En belirgini *Pasajlar* projesi (*Passangenarbeir*) ve popüler kültür üzerine yazdıkları Baudelaire'in sunduğu örnekten epeyce etkilenmiş Walter Benjamin'dir (Benjamin 1999 [1934] ve 1969 [1938]). T. J. Clark'ın çığır açıcı Modern Yaşamın Resmi (1985), Baudelaire'in modern sanatın oluşumunu sanat tarihi üzerinden bakmaya ve modernliği 19. yüzyılın başkent kültürü içinde değerlendirmeye verdiği önemi teyit etmiştir. Clark'ın Paris tasviri üzerinde, Baudelaire'in kent hakkında yazdıkları derin etkiler bırakmıştır. Manet'in sanatını niteleyişi ve özellikle *Olympia* (1863) ile *The Bar at the Folies-Bergere* (1882) hakkında yaptığı yorumlar Baudelairci düşüncenin prizmasıyla okunabilir (Clark 1985: 79-156, 203-58). Griselda Pollock ve Janet Woolf gibi birçok feminist yazar, Baudelaire'in erkek *Dandy/Flaneur* karakterine odaklanmış modernlik okumasının fallosantrizmini eleştirmişler ve modernlikle başkent üzerine kurgulanmış söylemler içinde kadın deneyimlerinin görünmez oluşunu sorgulamışlardır. Daha yakın zamanda, postyapısalcı düşünce bağlamı içinde Baudelaire'in yazıları, Eugene Holland tarafından Deleuze ile Guatari'nin şizoanalitik çerçevesiyle yeniden incelenmişken, Stephan Bann, *Ways Around Modernism*'de [Modernizmin Etrafındaki Yollar] Baudelaire'deki *curiosite* kavramının kökenlerini, modern sanat geleneğini yeniden okumaya açan bir değerlendirme sunması bakımından 17. yüzyıla dayandırmıştır. Bann 20. yüzyılın modernist söylemlerindeki 'sanatsal ilerleme' fikrine karşı çıkmış ve sanatı yinelenen bir yapı olarak görmüş kavramsallaştırma lehine, modern sanatın geçmiş karşısında 'kopuşu' temsil ettiğini reddetmiştir. Bu iddiasına örnek teşkil eden şeyse, büyük oranda çağdaş sanatın kendisi ve curiosite'sinin modernizmin temel ilkelerinden bazılarına baş kaldırma şeklidir.

John Kear

Seçilmiş Kaynakça

Baudelaire, C. (1861) Reflexions sur Quelques-uns de Mes Contemporains, Paris.

(1963)Curiosites Esthethetiques: L'art Romantique et autres oeuvres critiques, H. Lemaire, ed., Paris: Garnier.

(1970)[1869]) Paris Spleen (Le Spleen de Paris), çev. L. Varase, 12. baskı, New York: New Directions, New York.

(1972)'The Painter of Modern Life,' P. E. Charvet (çev ve ed), Selected Writings on Art and Artist, Londra: Penguin Books.
(1975-76)Oeuvres completes (Toplu Eserler), ed. Claude Pichois, 2 cilt, Paris: Gallimard.
(1986)Selected Letters of Charles Baudelaire, çev. R. Lloyd, Chicago: University of Chicago Press.
(1998 [1857])Flowers of Evil (Les Fleurs du Mal), çev. J. McGowan, Oxford: Oxford University Press.
(2002)On Wine and Hashish, çev. A. Brown, Londra: Hesperus Press.
Babuts, N. (1997) Baudelaire: At the Limits and Beyond, Newark, DE: University of Delaware Press.
Baer, U. (2000) Remnants of Song: Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan, Stanford, CA: Stanford University Press.
Benjamin, W. (1997 [1938]) Charles Baudelaire, Lyric Poet in the Era of High Capitalism, çev. H. Zohn, Londra: Verso.
(1999 [1934])The Arcades Project, ed.ve çev. H. Eliand ve K. McLaughlin, New Haven, CT: Harvard University Press.
Bersani, L. (1978) Baudelaire and Freud, Berkeley: University of California Press.
Blood, S. (1997) Baudelaire and the Aesthetics of Bad Faith, Stanford, CA: Stanford University Press.
Carrier, D. (1996) High Art: Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
Clark, T. J. (1985) The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers, New York: Alfred A. Knopf.
Coven, J. (1993) Baudelaire's Voyages: The Poet and His Painters, Boston, MA: Bulfinch Press.
Fournel, V. (1858) Ce qu'on voit dans les rues de Paris, Paris: Dentu.
Hannoosh, M. (1992) Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
Hiddleston, J. A. (1999) Baudelaire and the Art of Memory, Oxford: Oxford University Press.
Hobbs, R. (ed) (1998) Impressions of French Modernity, Manchester: Manchester University Press.
Holland, E. W. (1993) Baudelaire and Schizoanalysis: The Socio-Poetics of Modernism, Cambridge: Cambridge University Press.
House, J. (1998) 'Curiosite,' R. Hobbs (ed), Impressions of French Modernity, Manchester: Manchester University Press.
Leakey, F. W. (1969) Baudelaire and Nature, Manchester: Manchester University Press.
Lloyd, R. (2002) Baudelaire's World, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Peyre, H. (ed) (1962) Baudelaire, a Collection of Critical Essays, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
Pollock, G. (1987) Vision and Difference: [Femininity, Feminism, and Histories of Art], Londra: Routledge and New York: Methuen.
Raser, T. (1989) A Poetics of Art Criticism: The Case of Baudelaire, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.
Richardson, J. (1994) Baudelaire, Londra: St. Martin's Press.
Sanyal, D. (2006) The Violence of Modernity, Baudelaire, Politics and the Irony of Form, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
Smith, P. (1998) "Le Peintre de la vie moderne' and 'La Peinture de la vie ancienne" R. Hobbs (ed), Impressions of French Modernity, Manchester: Manchester University Press.
Starkie, E. (1958) Baudelaire, New York: New Directions.
Thompson, W. J. (ed) (1997) Understanding 'Les Fleurs Du Mal': Critical Readings, Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
Ward, P. A. ve Patty, J. S. (ed) (2001) Baudelaire and the Poetics of Modernity, Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
Woolf, J. (1990) Feminine Sentences, Berkeley: University of Los Angeles.

Wilhelm Worringer, 'Soyutlama ve Empati' ['Abstraktion Und Einfühlung'] (1908)

Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy*, Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

Wilhelm Worringer'ın 'Soyutlama ve Empati'si' (1908) kendi çağında yeni ifade tarzları bulmaya çalışan sanatçılar için hemen güncel bir metne dönüşmüştür. Wassily Kandinsky, Franz Marc ve August Macke, Worringer'in birer sanatçı olarak ürettikleri şeylere gösterdiği tepki değişken olsa bile, bakıldığında sanatsal hedeflerini destekleyen entelektüel bir yapıyı hevesle benimseyenlerin arasındaydılar. Kitabın etkisi daha da büyümüş, fikirleri Britanya'da T. E. Hulme sayesinde Vortisistlere, sonrasında da Walter Gropius'un Bauhaus'taki programına uzanacak

şekilde yayılmıştır. Worringer'in temel önermesi, sanatsal yaratımda soyutlama ve empati olarak adlandırılan iki karşıt eğilim olduğunu söylemesi ve modern insanlığın kurtuluşu soyutlamada bulabileceğini önermesidir.

Worringer empatiyi, sanatsal ifade ve beğeni açısından Avrupa'nın hâkim tarzı olarak tanımlar ve onun nihai ifadesini Antik Yunan ile Rönesans'ta bulur. Empati "tatmini organik olanın güzelliğinde" bulur (Worringer 1997: 4); sanatsal natüralizmin gelişimi karşısında onun tinsel tamamlayıcısıdır ve bu da 'yaşama sâdık' olan şeylerin yakınlaşmasına dayanır. Empatik sanatı takdir etmek, bir sanat eserine empati duygusuyla kafa yormaktan keyif almaktır: "Estetik haz nesneleşmiş öz-keyiftir" (Lipps, alıntılandığı yer Worringer 1997: 5). Herhangi bir içsel karşıtlık olmadan kendimizi empatik beğenilerin kucağına bırakabildiğimiz yerlerde estetik bir zevk vardır. Ve ancak bu faaliyet engelsizce sürdükçe biçemler güzeldirler. Güzel bir Yunan heykelinin güzelliği, biçemiyle yaşamımızın parçası yapabileceğimiz özgürlük idealine karşılık gelir. Biçemin çirkin olduğu yerde bu imkânsızdır ve ortaya içe dönük bir özgürlüksüzlük haliyle kısıtlılıklar çıkar. Worringer gerçek sanatsal ve empatik natüralizmi yaşamın tezahürlerinin salt taklit edilmesinden ayırırken, natüralizmin neden geliştiğini şöyle aktarır:

> Sanatçı doğal bir nesneyi maddeselliği içinde aslına sâdık bir şekilde betimlemek istediği için değil, yaşayan bir nesne ilüzyonu vermek için değil, aslına sâdık bir şekilde organik formun güzelliğine karşı hisler uyandığı için gelişmiştir.
>
> (Worringer 1997: 29)

Dolayısıyla natüralizmin canlılığını, salt taklit etmeye dönük, canlılıktan yahut estetik değerlerden yoksun sığ dürtülerin karşısında tanımlayan şey empatidir. Natüralist bir sanat çağının gelişmesine vesile olmuş tarihsel koşullar üzerinde duran Worringer, empati yapma arzusuyla ilgili şunları söylemiştir:

> Sadece içkin eğilimlerin, evrimin, iklimsel ve başka elverişli koşulların sonucunda, insanla dış dünya arasında belli bir güven ilişkisinin geliştiği yerde özgür olabilir.
>
> (Worringer 1997: 45)

İnsanlık, etrafını saran şeylerle konfor içinde olduğunda ve yaratıcılığa insanların kendi zevkleri dayanak oluşturduğunda natüralizm ortaya çıkar. Worringer, Avrupa kültürünün empatik farkındalığa öncelik vermesine neden olmuş özgün koşulları tanımlamaz, ama ona göre natüralist olmayanlar da dahil olmak üzere tüm sanat eserlerini değerlendirirken ona takılı kalmamızda, empatinin sanatsal yaratım ve beğeni için doğal bir önkoşul olarak sayılmasıydı.

Worringer empatiyi, sanat tarihinin kendi çağında yeterince değer vermediği soyutlama olgusuyla karşı karşıya getirir. Soyutlama arzusunu esas bir unsur olarak tanımlarken, tüm sanatsal çağların başında mevcut olduğunu ve belli vakalarda hâkim bir eğilim olarak kaldığını söyler. Yunan akantus [ayıyoncası] motifi, (Vitruvius'un önerdiği gibi) bir sepetle akantus bitkisinin rastgele bir araya gelişinin gözlemlenmesiyle ortaya çıkmamıştır. Aksine soyut düzlemde başlayan ve tümüyle sanatsal bir süreç içinde gelişmiş, ancak daha sonra doğallaştırmaya maruz kalmış ve bir yaprağın görünümüne yaklaştırılmıştır. Ayriyeten soyutlama süreçlerinin tinsel koşulları, bir çağın dünyaya beslediği dengesiz hislerle evrene karşı takındığı tutum içinde oluşur:

> Empati arzusunun önkoşulu insanlarla dış dünyadaki fenomenler arasında kurulan mutlu ve panteistik bir güven ilişkisiyken, soyutlama arzusu dış dünyaya ait olguların insanda yarattığı o içsel ve büyük huzursuzluğun sonucudur. (...) Bu durumu uçsuz bucaksız ve ruhsal bir uzam korkusu olarak tanımlayabiliriz.
>
> (Worringer 1997: 15)

Sanatı natüralist olmayan bir kültür bu durumda kendisini dünyadaki şeylere yansıtmaya çalışmaz ve onların içinde keyif alır; ama dehşet ve şaşkınlık verici evren içinde istikrarlı bir noktaya ulaşmak için "Nesneleri doğal bağlamlarından, bitmek bilmez akışlarından çekip çıkarmaya" çalışır (Worringer 1997: 17). Worringer bunu natüralist olmayan sanat eserlerinde temsili mekânın baskılanmasıyla ilişkilendirir. Natüralist mekânda nesnelerin bireyselliği ve istikrarı, aynı mekân içinde başka nesnelerle kurdukları ilişki içinde eriyip gider. Bir nesne kendi kendine yeten ve bireysel bir şeye dönüşemez. Oysa soyutlama-

da, derinlik ilişkileri düzlem ilişkilerine dönüştürülür (en yoğun haliyle antik Mısırlıların gerçekleştirdiği bir süreçtir) ve nesneler birbirinden ayrı mutlak yapılar olarak varlıklarını sürdürebilir. Dolayısıyla natüralist ve natüralist olmayan sanatın biçimsel unsurları, tinsel kökenlere sahip şeyler olarak görülür. Worringer burada üslubun anlamına daha katı bir tanım kazandırır. Soyut çizgi, "üsluplaştırmanın büyüleyici, çocuksu kekelemesi" olarak biçim şeklinde değil, gerçek anlamda üslupsaldır (Wickhoff, alıntı Worringer 1997: 44); üsluba bağlılık yahut natüralist normlardan sapmadır; bir üslup psikolojisi yaratır.

Worringer yaşadığı çağın gerçek yaratıcı içgüdülerle ilişkisini kaybettiğini, bunun sonucunda üslup yaratmanın ilk adımı olarak sanatsal süreçlerin natüralizmden uzaklaştığını söyleyen hatalı bir inancın açığa çıktığını düşünüyordu. Kendi önemi içinde sanatsal içgüdü yoksunluğunun, Kuzey Avrupa, Mısır, Bizans ve Doğu'daki sanatsal çağların nasıl yaratıldığını düzgün bir şekilde takdir etme imkânını kaldırdığına inanıyordu. Ona göre bu çağların sanatçıları yaratırken çok farklı ruhsal süreçlerden geçmekteydiler ve çıkan eserler esas olarak olumsuz terimlerle (ilkel, yetenekten yoksun, sıradan) değerlendirilmişti. Worringer bu kültürlerin, onları geçmişten beri tanımlayan yetenek yoksunluğundan çok daha önemli şeylere sahip olduklarının kabul edilmesi gerektiğini savunmaktaydı.

> Kendi bakış açımızda bize büyük bir çarpıtma olarak görünen şey, o çağlarda yaratıcıları için güzelliğin en yüce hali ve sanatsal iradenin gerçeğe dönüşmesi olarak görülmüş olmalıdır.
>
> (Worringer 1997: 13)

Getirdiği kazanım, Avrupa'dan olmayan ve Kuzey Avrupa'ya ait sanat eserlerini, sanat tarihi içinde nesiller boyunca süren aşağılayıcı yargıların elinden kurtarmış olması, bu sayede yeni yaratıcılık formlarının oluşması için gereken zemini açmasıdır.

İster empati, ister soyutlama yoluyla alınıyor olsun estetik zevk, Worringer için öz-yabancılaşma dürtüsüne atfedilmektedir. Empatik hazlarda sanat eserinde 'kendimizi kaybetme' hissinden bahseder, benliğin dünyadan koptuğuna yahut yabancılaştığına gönderme yaparız. Oysa natüralist olmayan sanatla empati, "Bizi onlarca çağ ve halka ait sanatsal yaratımlar

karşısında çaresizlik içinde bırakır" (Worringer 1997: 8). Estetik hazzın bu iki kutbunu irdelediği değerlendirmede Worringer, soyutlamadan yana tavır alıp insanlığın öz-yabancılaşmayı en güçlü bir şekilde hissettiği durumun bu olduğunu ileri sürer. Ayrıca esas sanatsal iradenin soyutlamalar içinde kazılı olduğunu, kendi başına oluşma iradesi şeklinde var olduğunu söyler. Böylece Worringer, gizlice kendi çağında soyutlamadan yana bir tez inşa eder. Yaşadığı dönem gerçekten de uç derecede sarsıcı bir dönem olmuştur. Hızlı sanayileşme ve toplumsal dönüşümler, uygarlıktaki değişimi yansıtmaktaydı. Bu noktada Worringer takındığı tutumu şöyle özetlemekteydi:

> Bilginin verdiği gururun ellerinden kaybolmasıyla insan, dünyanın genel tablosu karşısında aynı ilkel insanlar gibi kayıp ve çaresizdir.
> (Worringer 1997: 18)

İşte Empresyonistler kendi ideallerinin tasdikini bu fikirlerde bulmuşlardır.

Worringer'in metni geniş bir etki bırakmış olsa da eleştirisiz de kalmamıştır. Geoffrey Waites, Worringer'i okurlarını ikna etmek için çok çiğ, empatik ve retorik bir söylemden yararlanmakla eleştirmişti ve Marksist eleştirmen Georg Lukacs'ın Worringer'in yazılarında milliyetçi bir ton bulduğunu da belirtmişti (Waites 1995). Ancak 'Soyutlama ve Empati' eserinin, yazıldığı çağda soyut ve dışavurumcu bir sanatın gelişiminde hayati olduğu kadar verimli etkilerde bulunduğu inkâr edilemez.

Geçen yüz yıldan sonra çağımızın sanatçıları Worringer'i okumamış olabileceği gibi başkalarının eserlerinde onun fikirlerine de rastlamamış olabilirler. Fakat bıraktığı miras her yerde görülebilir. Sadece çağımızın sanatına ve tasarımlarına yöneltilen geniş eleştirel tutumda değil, içlerinden türeyip gelişmiş farklı kültürleri daha iyi anlama yetisinde de bu mirası görmek mümkündür.

Chris Hunt

Seçilmiş Kaynakça

Gluck, M. (2000) 'Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy,' New German Critique, 80, 149-69.

Koss, J. (2006) 'On the Limits of Empathy,' The Art Bulletin, 88, 1, 139-57.
Waites, G. C. W. (1995) 'Worringer's Abstraction and Empathy,' Neil H. Donahue (ed), Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 13-40.
Worringer, W. (1997) Abstraction and Empathy, Chicago: Elephant Paperbacks.

Ananda K. Coomaraswamy, *Sanat ve Otarşi* (1909-11)

Ananda K. Coomaraswamy, *Art and Swadeshi*, New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1911 (1994).

Giriş

Coomaraswamy, 'Swadeshi' (otarşi) üzerine yazdığı eserini ilk olarak 1909 yılında *Ulusal İdealizm Üzerine Makaleler* koleksiyonunda okuruyla buluşturdu. Eserde bahsettiklerini daha detaylı olarak 'Art and Swadesh› (Sanat ve Otarşi') (1991a) ve 'Swadeshi: True and False' ('Otarşi: Doğru ve Yanlış') (1991b) başlıklı kısa makalelerinde ele aldı. Bu kısa makaleleri 1994 yılında *Sanat ve Otarşi* başlıklı antolojisinde yeniden yayımlanmıştır. *Sanat ve Otarşi* metninin sanat tarihi için bir ana metin

olarak düşünülmesinin temel dayanağı, eserin konusunun toplumsal ve düşünsel olarak hâlâ ileri görüşlü bir fikre sahip olması. Bununla beraber, bu makalede de özetleneceği üzere metnin ele aldığı konu, bir çeşit kültürel pratiğe işaret etmektedir. Coomaraswamy'nin 1909-1911 yılları arasında kaleme aldığı ilk yazıları bunun bir göstergesidir. Başta Gandici siyasi felsefe ve Verrier Elwin vasıtasıyla Hint etnografyası olmak üzere, Coomaraswamy'nin bahsettikleri zaman içinde hem diğer metinlere konu olarak, hem de farklı bilim dalları ve sosyo-kültürel çevrelerde varlığını sürdürerek dönüşüm geçirdi ve yeni anlamlar kazandı.

Coomaraswamy'nin 'Otarşi' (1909) üzerine yazdığı makalesi, ilk olarak Bengal'de 1905-1908 yılları arasında gerçekleşen Otarşi akımında vuku bulan bu kavramın kültürel çıkarımlarına vurgu yapmıştır (Sarkar 1983: 111-24). Bunun sonucunda, bölgesel kimliklerin hâlihazırdaki (anti-) kolonyal çağdaş gerçekliğe göre yeniden düzenlendiği (Goswami 1998), Abanindranath Tagore gibi sanatçılar ve yazarlar için yeni bir ideolojik kaçışın müjdelendiği sosyo-kültürel bir çevre meydana gelmiştir (Mitter 1994: 234-339). Otarşi fikri Coomaraswamy için siyasi özerklik, kültürel özgünlük ve ekonomik özgürlük meselelerini aynı çatı altına toplayan 'yaşama sanatı' hakkında soru işaretlerine yol açmaktaydı (1909: 160). Coomaraswamy'e göre, otarşi özfarkındalığı sayesinde 'daha fazla otarşi' bilincine ulaşmak başarılabilir (1909: 161). Böylece Hindistan'ın mirasının ve siyasi modernitesinin bir arada varoluşu ile muhtemel dekolonizasyon modelleri arasındaki bağlantı sağlanacaktır.

Etnografik Hareketler

Verrier Elwin, Hindistan'ın merkezinde yaşayan ve oranın yerlisi (Adivasi) olan 'Muria' kabilesi üzerine yaptığı geç-kolonyal dönemi etnografik çalışmasının sonucunda, ilginç bir akademik jeste imza atmıştır. Coomaraswamy'nin *Rajput Resim Sanatı* (1916) üzerine yazdıklarına ve bu yazdıklarının felsefi ve etik sorunları birleştirmekteki yeteneğine gönderme yapan Elwin, Adivasi estetiğinin yorumlanmasında kullanılacak yeni bir taslak oluşturdu. Coomaraswamy'nin eseri ve Rajput tabloları gibi bu estetik de 'mutlak anlamı' ortaya çıkaracaktı (1947: 663).

Böylece Elwin, üstü kapalı bir önermeyle etnografik dokümantasyonunun altını çizdi: Muria duvar ressamlığı, yerli mimarisi, grup dansı, ruhaniliği, mitolojisi, gençlik kuruluşları vb. şeyler, uygarlık değerlerine vurgu yapan ve ulusal sanat mirasının birer parçası olan değerler dizisi olarak görülmelidir. Elwin'in bu önermesi, adının Coomaraswamy ile birlikte anılmasını sağladı. Coomaraswamy, Güney Asya sanat tarihi yazımı alanının öncülerindendir ve *Sanat ve Otarşi*'de söyledikleriyle Hindistan'ın ulusal sanat mirası değerler dizisini geliştiren kişidir.

Elwin, Coomaraswamy'nin fikirlerinin yeniden yorumlanması ihtimalinin önünü açtı ve bu fikirlerin etnografik çalışmalara uygulanabilir olduğunun altını çizdi. Hindistan sanat mirasının popüler (*desi*) ve seçkin (*marga*) niteliklerinin nasıl bir arada var olacağını araştırırken, ulusal boyuttaki yeni kültürlerarası dayanışma pedagojisine olan düşünsel ve ahlaki bağlılığını ortaya koydu. Bu düşüncenin Hindistan'ın etnografyasına (Roy 1938) ve sanat tarihine yapılan eleştirel yaklaşımlara etkisi oldu. Elwin'in asıl kaygısı, mistik ve siyasi görünüşünü yeni etnografik kişiliğiyle aynı hizaya getirmekti. Bundaki amacı, 'insan sevgisine; samimiyete; tutkulu bağlılığa' (1947: 663) vurgu yapan ayinler ve estetik pratiklerin tasviri aracılığıyla *Sanat ve Otarşi*'de bahsi geçen fikirlerin gerçekleştirilmesinin olurluğunu ortaya koymaktı.

Yeni ortaya çıkan bir Hint antropoloji alanı bunun için kurumsal ve düşünsel ortam sağladı. Adivasi mirasının parçalanmasını engellemeye çalışan Elwin'in Gandici swaraj (özerklik) kavramı ve ona eşlik eden *satyagraha* (hakikate tutunma) ve *swadeshi* (otarşi) kavramlarına bağlılığı, betimlemelerinin bıraktığı siyasi etkiyi arttırmıştır (Heredia 1999: 1499). Böylece Elwin, etnografik çalışma alanını yeniden düzenleyerek, 'topyekûn birleşme' amacı güden bir vatani görev haline getirdi. Bu, Elwin'in okurlarının içinde ulusal ilkelciliğin (primitivizm) kavramsal, yorumsal ve ideolojik imkânlarının daha önceden mevcut olan ulusal şarkiyatçılığın imkânlarıyla nasıl bağdaşacağını araştırma ihtiyacı doğurdu (Coomaraswamy'nin eserinden de anlaşılacağı gibi).

Swadeshi (otarşi) bileşik bir terimdir ve bileşik tarihlerin oluşturulmasında önemli bir yol oynamaktadır. İki alan arasındaki birleşme ihtimalini araştırır: Hindistan medeniyetinin (i) benlik (swa) ve (ii) taşra/yerli/halk (*desi* ya da *deshi*) nitelikleri. Buradaki *swa* kavramı, sömürgeci işgali, küresel sanayileşme ve emperyalist şiddetin ortasında özerk bütünlüğün ya da ulusal benliğin oluşturulmasına gönderme yapar. Gandici özerklik ideolojisi bununla ilgilidir. *Desi* kavramı Hindistan'ın sanatsal, soyut ve kültürel mirasının çeşitliliğine ve bilhassa zamanın ve ilerlemenin çizgisel olarak kavramsallaştırılmasındaki 'gelenekçi' vs. 'modern' ikili zıtlığını devam ettiren niteliklere gönderme yapar. Yine de bu, otarşi yapısı altında birden fazla (yerel-bölgesel ve ulusal-sömürgeci) modernlik arasında ve kırsal/tarımsal/kabileci yaşamın kültürel, dünyevi/efsanevi ve siyasi nitelikleri arasında simbiyotik ilişkiler olduğunu gösteriyor. Bu yüzden otarşi, modern ve hayali olarak doldurulmuş bir özne konumudur (ya da hâlâ öyledir).

Bahsi geçen *swadeshi* ve *desi* kavramları Hindistan'ın yakın sanatsal ve kültürel tarihine yayılmıştır. Birer sıfat olarak, farklı zaman ve mekânlarda farklı fikirleri, kültürleri ve inançları harmanlayarak gönderme yaptıkları şeyler (i) yerel türde kültürel üretim, alışveriş ve tüketim, (ii) görsel geleneklerin, gösteri sanatlarının ve fiziksel eserlerin yeniden canlandırılması ve muhafaza edilmesi ve (iii) halk deyimlerinin ve yerel dilde yazılmış metinlerin yöreye özgü özgünlük ve ulusal modernite bilinci taşıması fikridir.

Coomaraswamy'nin yazılarında yeniden gündeme gelen ulusal şarkiyatçılık, Hindu ve Budist mistisizminin (ve daha genel olarak Hindistan'ın manevi kültürel mirasının) 'dinî-sanatsal ülkünün' gerçekleşmesiyle bağlantılı olduğunu vurgulamıştır (Coomaraswamy 1991a: 5). Coomaraswamy ve diğer kültürel milliyetçiler için bu ülkünün gerçekleşmesi, günümüz Güney Asyalılarının sanatsal, endüstriyel ve sosyo-politik anlamdaki kötü durumunun hafiflemesi anlamına geliyordu. Mulk Raj Anand bu yaşayan felsefeyi deneyüstücülük açısından şu şekilde kaleme aldı:

> [K]işinin yeğinleşmesiyle alışılagelmiş benliğin ötesine, estetik tecrübenin en derinlerine, dünyadaki kaosun ortasından umudun ontolojisinin üzerine.
>
> (Anand 1984: 8)

Otarşi (kendi ayaklarının üzerinde duran ve kendi kendine yeten bir yerel sanayi anlamında) politikalarının kapsamını sanatın takdiri ve kültürel belgelendirme alanlarını da içine alacak kadar genişleten Coomaraswamy'nin anti-kolonyal imgeseli, Elwin'in ciddi derecede ilgisini çekiyordu. Coomaraswamy otarşiyi «Payidar bir tasavvur olan Hint ulusunun vücut bulmuş hali" olarak tanımlamıştır (1991a: 6). Bu tarz düşünceler Elwin gibilerine, bireysel spiritüalizm ile yenilikçi epistemolojik uğraşları birleştirme imkânı sunuyordu.

Elwin'e göre ulusal ilkelcilik, Hindistan'ın Adivasis'inin mito-şiirsel görünüşüyle sıcakkanlı bir bağlılık oluşturmaya çalışıyordu. Bu mito-şiirsel görünüş kavramı, Muria gibi birçok diğer yerli/kabileci toplulukları bünyesinde barındırır. Bu insanlar sömürgeci yöneticiler tarafından 'aborijin', ulusal antropologlar tarafından ise 'kabileci' olarak görülüyordu (Ghurye 1963).

Coomaraswamy için bu tarz 'ilkel sanatlar', Hindistan'ın halk sanatçılarının manevi mirasını ve somut dışavurumlarını kucaklamış olmalarına rağmen ulusal medeniyet sınırlarının kabul edebileceğinin ötesinde yer alıyordu (1911c: 37). Elwin, bu baskın ve seçkinci algının sınırlayıcılığının farkına vardı ve ilk olarak deneysel etnografya aracılığıyla (1930'larda), sonra da nüfus etnografı olarak (1940'larda) Hindistan'ın mirasını daha kapsayıcı yapmayı hedefledi. Hakikaten de Elwin, bir keresinde Adivasis'in Hindistan'ın 'gerçek otarşi ürünü' olduğunu öne sürdü (1944: 32). Bu beyanı, Adivasi kabilesinden olmayan bazı kesimlerde şaşkınlık ve düşmanlık uyandırdı (Ghurye 1963: 363-64). Elwin'in stratejik bir şekilde Coomaraswamy'nin ulusal şarkiyatçılığına başvurarak Muria estetiğini ya da daha genel anlamda Adivasi mirasını ulusal imgeselde konumlamayı amaçlamasının sebebi de buradan gelmektedir. Hem ulusal şarkiyatçılık, hem de ulusal ilkelcilik, ideolojik ve düşünsel gelenekçiliğe, mevcut sömürgeci şarkiyatçılık ve ilkelciliğe karşı çıkmaları bakımından müdahaleci kavramlardı. İkisi de karmaşık siyasi ve epistemolojik yapıya yöntemsel bütünlük sağlamayı; miras

ve pedagoji, manevilik ve pratik, sömürgecilik karşıtlığı ve gelecek arasındaki yapıcı alışverişi kolaylaştırmayı hedefliyordu (Anand 1984; Subramanyan 1984). Coomaraswamy ve Elwin'i yeniden birbirine bağlamak, Sanat ve Otarşi'nin tarihsel, siyasi ve bilimsel bağlamda (yöntem ve konu olarak) nasıl öncü bir rol üstlendiğinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Elwin'in Coomaraswamy'e karşı yaptığı etnografik jest, okurları ulusal kültürel mirasın içeriğini ve sınırlarını yeniden yorumlamaya ve değerlendirmeye itecek bir araçtır. Bu jest aynı zamanda *Sanat ve Otarşi*'nin içinden bir parçaymış gibi, yani çok yönlü ve açık uçlu bir kabileci/ulusal/sömürgeci modernitenin üzerine işlenmiş bir antropolojikleştirilmiş Gandi resmi gibi değerlendirilebilir.

Sonuç

Sömürgeci-ulusal ve ulusal-kabileci sosyo-kültürel çevreler; romancı, etnografik, refahçı ve maneviyatçı projeler arasında gidip gelen melez bir figür olan Elwin'e göre *Sanat ve Otarşi*, ulusal ilkelciliği etnografik bir alegori olarak okunabilir ve uygulanabilir yapmak için kullanılan bir araçtı. Bunun sebebiyse eserin bir yandan açıkça Gandici kırsal ve merkezsiz dekolonizasyon vizyonuna gönderme yapması, bir yandan da ulusal şarkiyatçılık çatısı altına sığınmaya çalışmasıydı. Bu sebeple bence *Sanat ve Otarşi*, sanat tarihi, manevi miras ve Hindistan etnografyası arasındaki bağlantının yeniden değerlendirilmesi konusunda yararlı bir metindir. Bilhassa Coomaraswamy, Gandi ve Elwin'in icraatlarının ve yazdıklarının 'somut örneklerine' bakacak olursak, bu bağlantıların Hindistan'ın bağımsızlığını kazanmadan önce nasıl farklı türlerde sömürgeci karşıtı tutum ve yaklaşım meydana getirdiğini görebiliriz (Trivedi 2003). Elwin'in 'Muria' etnografyasının 'daha ileri seviyede bir otarşi' bağlamında okunması, bence esere anlam katmaktadır ve dolayısıyla Coomaraswamy'e çaktığı selamın da önemini arttırmaktadır.

Daniel J. Rycroft

Seçilmiş Kaynakça

Anand, M. R. (1984) 'Coomaraswamy Darshan', in G.M. Sheikh et al. (eds), Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers, New Delhi: Lalit Kala Akademi, 8–14.

Coomaraswamy, A. K. (1909) 'Swadeshi', in A. K. Coomaraswamy, Essays in National Idealism, New Delhi: Munshiram Manoharlal, 158–71.

——(1911a) 'Art and Swadeshi', in A. K. Coomaraswamy, Art and Swadeshi, 1–6.

——(1911b) 'Swadeshi: True and False', in A. K. Coomaraswamy, Art and Swadeshi, 7–18.

——(1911c) 'The Function of Schools of Art in India', in A. K. Coomaraswamy, Art and Swadeshi, 36–45.

——(1911 [1994]) Art and Swadeshi, New Delhi: Munshiram Manoharlal.

——(1937) 'On the Nature of 'Folklore' and 'Popular Art'', Indian Art and Letters, 11.2, 76–84.

Elwin, V. (1944) The Aboriginals, London: Oxford University Press.

——(1947 [1991]) The Muria and Their Ghotul, Delhi: Vanyan Prakashan.

Heredia, R. (1999) 'Interpreting Gandhi's Hind Swaraj', Economic and Political Weekly, 12 June, 1497–1502.

Goswami, M. (1998) 'From Swadeshi to Swaraj: Nation, Economy and Territory in Colonial South Asia, 1870–1907', Comparative Studies in Society and History, 40.4, 609–36.

Ghurye, G. S. (1963) The Scheduled Tribes, Bombay: Popular Prakashan.

Mitter, P. (1994) Art and Nationalism in Colonial India: Occidental Orientations, Cambridge: Cambridge University Press.

Roy, S. C. (1938) 'An Indian Outlook in Anthropology', Man, 38, 146–50.

Sarkar, S. (1983) Modern India, 1885–1947, Madras: Macmillan India.

Subramanyan, K. G. (1984) 'The Significance of Coomaraswamy's Ideas in Our Times', in G. M. Sheikh et al. (eds), Paroksa: Coomaraswamy Centenary Seminar Papers, New Delhi: Lalit Kala Akademi, 15–19.

Trivedi, L. (2003) 'Visually Mapping the 'Nation': Swadeshi Politics in Nationalist India, 1920–30', Journal of Asian Studies, 62.1, 11–41.

Wassily Kandinsky, *Sanatta ve Başta Resimde Tinsellik Üzerine [Über Das Geistige In Der Kunst Insbesondere In Der Malerei]*, İlk Yayımı R. Piper Tarafından (1911)

On the Spiritual in Art and Painting in Particular (Über das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei) Kenneth C. Lindsay ve Peter Vergo (ed), Kandinsky, Complete Writings on Art, Londra: Faber and Faber, 1982.

Bir bütün olarak *Sanatta Tinsellik Üzerine*'yle ilgili değerlendirmeler, inşasına yön veren kronoloji içindeki temel anları göz önünde tutmak zorundadır. Dolayısıyla Aralık 1911'te yapılan ilk baskıdan hemen önce kitaba konan eklemelerle [Nisan 1912'deki ikinci baskıya yapılan eklemeleri, Ağustos 1909'a uzanan özgün materyallerden ayırmak gerekir (Lindsay ve

Vergo 1982: 114-18). Üçüncü baskı ikinci baskıyla aynıydı ve Kandinsy'nin "Tinsellik Üzerine'de Ufak Değişiklikler" başlığıyla bir taslak kalem aldığı dördüncü baskı, I. Dünya Savaşı yüzünden yayımlanmamıştı (Lindsay ve Vergo 1982: 115). Kitabın daha geniş bir versiyonu 1914'te Pan-Rus Sanatçılar Kongresi'nin bildirileriyle birlikte Rusça yayımlanmıştı. Kongre'de metnin bir versiyonu Aralık 1911'de St Petersburg'ta yüksek sesle okunmuştu. İlki 1914'te Moskova'da bulunan yayınevi Iskusstvo tarafından yayıma hazırlanmıştı. İkincisi 1919-21 tarihlerine uzanan ve *Tinsellik Üzerine*'nin Sovyet baskısı olarak adlandırılacak bitmemiş bir projeydi (çev. Bowlt ve Misler 2002: 59-115). 1904 kadar eski tarihlere uzanan bir dolu bölümü ve parçasıyla (Hahl-Fontaine, Bowlt ve Misler 2002: 42) bu daha derli toplu taslaklar ve yayımlanmış baskılar şu tezi doğrular niteliktedir:

> Tinsellik Üzerine'nin temel metinbilimsel özelliği en başta, tüm versiyonlarının heterojen ve çok katmanlı yapıda olması, her birinin eski versiyonundan düzeltmeler ve eklemeler yardımıyla çıkması, hep içine daha fazla metin alarak büyümesidir.
>
> (Podzemskaia, Bowlt ve Kurchanova 2003: 88-89)

Kitap "Genel" ve "Resim" başlıklarına sahip iki bölüm altında düzenlenmiş haldedir. İlk bölümün eğildiği husus, kitabı zorunlu kılan koşulların tarif edilmesidir. Bu Kandinsky'ye göre 19. yüzyıla hâkim olan "materyalist yaklaşımın kâbusunu" aşmaya (Lindsay ve Vergo 1982: 128) ve yerine tinsel bir 'karşı-hareket' yaratmaya dönük acil bir ihtiyaç olarak özetlenebilir. 'Materyalist yaklaşımla' Kandinsky'nin kast ettiği şey, ampirik olarak bilinmesi mümkün şeylere bu şekilde değerlendirilmesi imkânsız deneyimleri kenara atma pahasına aşırı bir vurgu yapılmasıdır. Almanca *geistig* sıfatını kullanan Kandinsky, bu karşı hareket için, İngilizce 'tinsellik' kelimesinin mistik çağrışımlarından (*geistig*'in aynı derecede mükemmel bir tercümesi olan) 'zihnin' getirdiği psikolojik çağrışımlara bir dolu olası anlamdan olağanüstü derecede geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Kandinsky, terimi bu yelpazenin genişliğine has şekillerde kullanır ve 'tinsellik' sözcüğünü kullanış şekli (Kandinsky üzerine üretilen yazının bizi yönlendirmesi mümkün görüşün

aksine) mistik ve dinî bir düzleme kesinlikle indirgenemez. Bununla birlikte kitabın açılış kısımları, materyalizmin terk edilişini tarif etmesiyle apokaliptik [kıyametvari], sanatçının insanlığı doğru yola sevk etmede oynadığı rolü ele alışıyla mesiyaniktir.

Kandinsky, savını inşa ederken çok farklı kaynaklara başvurur. Bunların arasında ilk bakışta birbiriyle ilişkisi olmayan Karl Marx, Helena Blavatsky, Leo Tolstoy, William Crookes, Friedrich Nietzsche ve Maurice Maeterlinck gibi isimler vardır. Richard Wagner, Claude Debussy ve Arnold Schoenberg'in müziklerini, doğrudan tarif ettiği tinsel dönüşüme katkı sunan unsurlar olarak tarif eder. Aynı şey Paul Signac, Arnold Boecklin, Paul Cezanne, Henri Matisse ve Pablo Picasso gibi ressamların eserleri için de geçerlidir. Kandinsky'nin değerlendirmesi içinde romantiklerin, teosofistlerin, fizikçilerin, sembolistlerin ve kübistlerin hepsi, materyalizmden tinsel düzleme geçişin işaretleridirler. Bu 'otoritelerin' kabul ettiği tutumlardır ve görünüş itibariyle birleşik bir tezde dikkatlice özetlenip yönlendirilmektedirler. Bu tez de en geniş terimlerle kitabın peşinden koştuğu görevi, yani sanatta tinselliğin zeminini oluşturma görevini meydana getirir. Ancak gerçek olan, bu isimlerin tarif ettiği farklı ideolojik konumlanmaların metinde istikrarsızlıklara, hatta çatışmalara yol açtığıdır. Bu Kandinsky'deki eklektizmin dolaysız sonuçlarından biridir.

Tinselliğin gelişimine katkı yapacak sanat , materyalist dünya görüşünün altını çizdiği natüralizme sırtını döner ve şeylerin 'dışsal' değil 'içsel' yanlarıyla ilgilenir. Kitabın ikinci bölümü yani «Resim" biçemle renklerde saklı içsel değerin nasıl işlediğini 'nesnel ölçekte' aktarmaya dönük bir girişimdir. En çok ilgi, Kandinsky'nin tabiriyle in *abstracto* renklerin fiziki ve psikolojik yönlerine ayrılmaktadır fakat renkler ve basit geometrik formlar, renkler ve nesneler arasındaki ilişkiler üzerine yapılmış tartışmalar da vardır. Sarı ve mavi arasında temel bir renk karşıtlığı kurar. Bunlar sırasıyla sıcak ve soğuk renkler olarak nitelenmektedirler. Biri ışığa, diğeri karanlığa yakın olup seyredenleri çekerler veya iterler. Kandinsky ağırlıkla içgözlemlerden faydalanarak, ama mevcut renk teorisinden, özellikle de Goethe'nin *Renk Teorisi*'nden (1810) yararlanarak devam eder.

Kitabın ikinci kısmında nihai hedef, biçemlerle renklerin içkin önemlerinden, resimde soyut unsurlar olarak nasıl yan yana getirileceklerini belirleyen kurallardan oluşan bir sözlük yaratmaktır. Bu doğrultuda müzik, öykünecek bir model gibi görünmüştür ve kitabın 1909 tarihli taslağı sürekli, Goethe'nin müzikal *Generalbass*'ın (sürekli bas) resimdeki olası muadili üzerine yaptığı yorumlara gönderme yapmaktadır. Bu kavrama göre müzisyen son derece keskin bir düzenle 'çevrelenmiş' olsa da hatrı sayılır bir özgürlük deneyimlemektedir. 1912 tarihli baskının önsözü bu isteği pekiştirmekte, *Tinsellik Üzerine*'yi gelecekte 'resmin ahenk teorisi' olacak şeye katkı olarak tarif etmektedir (Lindsay ve Vergo 1982: 125). Yaptığı gönderme yeni dostluğunu kazandığı, besteleri alışıldık tonalliği terk etmiş ve (1911'de yayımlanmış) *Ahenk Teorisi*'nde bunu müzikal ahengin geçmişine yaptığı göndermelerle desteklemiş Arnold Schoenberg'in eserlerine borçlu olduğunu açıkça gösterir niteliktedir. Kandinsky'ye göre resimde alışıldık temsilden uzaklaşılmasıyla bunun arasında benzerlik vardı ve aynı yaklaşım *Tinsellik Üzerine*'de sanatın tarihsel açıdan nasıl daha geniş bir biçemsel özgürlüğe doğru yol aldığını göstermenin modeline dönüşmüştü.

1909 taslağı, sık sık bu tarihsel dönüşümü beslemiş ve hangi dönemden olursa olsun tüm gerçek sanat eserlerinin nasıl 'içsel bir zorunluluk' olarak göründüğünü aktaran mekanizmalara gönderme yapar. 1911'de yayımlanmadan hemen önce metnin ortasına âdeta beceriksizce konulan bir pasajda Kandinsky şöyle yazar: "İçsel zorunluluk üç mistik kaynaktan doğar. Üç mistik zorunluluktan oluşur." İlk olarak sanatçı, ona özgü olan şeyleri ifade etmeye itilir. İkinci aşamada çağına özgü olan şeyleri ifade eder. Üçüncü olarak "genel anlamda sanata" özgü şeyleri ifade eder (Lindsay ve Vergo 1982: 173). 1912 baskısındaki aynı pasajda Kandinsky, üçüncü momentin sanatın zamansız amacına (onun tinsel içeriğine) dönüştüğünü ve ilk ikisinin basitçe bu noktaya varmadan önce atılacak adımlar olarak tarif edildiğini ilave eder. Bu alıntılar, Kandinsky'nin içsel zorunluluğu, Wilhelm Worringer'in yazılarının etkisiyle geliştiği ve değiştiği şekliyle düşünmesini yansıtmaktadır (Short 2010: 67-73).

Kitabın farklı versiyonlarında bu alıntılar karşımıza belli bir sıklıkla çıkar ve kimi zaman kitaptaki fikirleri geliştirecek şekilde değil çelişkili hale getirecek şekilde yapılır. Bir örneği Kandinsky'nin 1911'de Schoenberg'in eserlerini keşfetmesidir. Bu keşif sadece Schoenberg'in önemini methetmekle kalmayıp Wagner ve ötekilerinin başarılarını eleştiren parçaların yazılmasına yol açmıştır. Oysa 1909 taslağında (ve yayımlanmış versiyonlarında hâlâ eksiksiz bir şekilde yer almayı sürdürmektedir) bu isimler, yeni sanat için birer model olarak kabul edilmekteydi. Fakat bu mücadeleler en net haliyle kitabın Sovyet baskısı için hazırlanmış yazmalarda görülmektedir. Bundan ötürü 'içsel zorunluluğun' üç mistik kaynağını tanımlamış pasaj şimdi şu şekildedir: "İçsel zorunluluk üç ilkeden doğar. Bu üç ilke üç zorunluluktur" (Bowlt ve Misler 2002: 105). Şimdi metin üç zorunluluğun mistik temellerine hiç gönderme yapmamaktadır; çünkü Kandinsky, her tür mistisizme ve tinselliğe sert bir şekilde karşı olan yeni Sovyet dönemi sanat dünyasının değerlerine zarar vermemek için bu ibareleri kasıtlı bir şekilde kaldırmıştır. Yerlerine Kandinsky yeni bir kelime dağarcığı benimsemiştir; 'şahsiyetin' yerini 'sanat işçisi' alır ve sanatçının çağına özgü şeylerin ifadesi 'kolektif yaratıcılık' meselesine dönüşür. Ancak kitabın diğer yerlerinde mistik ve tinsel unsurlara yapılan göndermeler varlığını korur.

Yeni sanatın gelişimini tarif etmek ve buna katkı sunmak gibi tekil bir arzusu olmasına rağmen, *Sanatta Tinsellik Üzerine* tek bir şeyden ibaret değildi; aksine kendisiyle tutarsız ayrımlar ve uyarlamalar dizisidir. Aklımıza metin üzerine şu sözleri yazmış Roland Barthes'ın yorumları gelmektedir:

> [Metin] hiçbiri özgün olmayan çeşitli yazıların çarpışıp iç içe geçtiği çok boyutlu bir uzamdır. Metin, sayısız kültür merkezinden çekip alınmış alıntıların yarattığı bir dokudur.
>
> (Barthes 1977: 146)

Kandinsky 1911'de Schoenberg'e "İnsan ihtiyaç duyduğu şeyi, onun kendisini nereye götürdüğünü düşünüp kaygılanmadan alır" diye yazarken bunun kaçınılmaz olduğunu düşünüyordu (Hahl-Koch 1984: 21). Barthes'ın sözleri, nadiren Kandinsky'nin *Sanatta Tinsellik Üzerine*'de olduğu kadar belirgindir.

Chris Short

Seçilmiş Kaynakça

Barthes, R. (1977) 'The Death of the Author,' Image, Music, Text, Londra: Fontana Press.

Bowlt, J. E. ve Kurchanova, N. (ed) (2003) Experiment: A Journal of Russian Culture. Vol. 9, Festschrift for Vivian Endicott Barnett, Los Angeles: Charles Schlacks, Jr.

Bowlt, J. E. ve Long, R. C. W. (ed) (1980) The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A study of 'On the Spiritual in Art', Newtonville, MA: Oriental Research Partners.

Bowlt, J. E. ve Misler, N. (ed) (2002) Experiment: A Journal of Russian Culture. Vol. 8, Vasilii Kandinsky and the Science of Art, Kandinsky and Soviet Academic Institutions, 1917-21, Los Angeles: Charles Schlacks, Jr.

Glew, A. (1997) ''Blue Spiritual Sounds': Kandinsky and the Sadlers, 1911-16', The Burlington Magazine, 139.1134, 600-15.

Hahl-Koch, J. (ed) (1984) Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky. Letters, Pictures, Documents, Londra: Faber and Faber.

Lindsay, K. ve Vergo, P. (ed) (1982) Kandinsky, Complete Writings on Art, Londra: Faber and Faber.

Ringbom, S. (1970) The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting, Abo, Finlandiya: Academia.

Short, C. (2010) The Art Theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: The Quest for Synthesis, Oxford: Peter Lang.

Vergo, P. (1980) 'Music and Abstract Painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg' Towards a New Art: Essays on the background to abstract art 1910-1920, Londra: Tate Gallery.

Weiss, P. (1979) Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin İlkeleri [Kunstgeschichtliche Grundbegriffe]* (1915)

H. Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*, translated from 7th German edition, 1929 by M. D. Hottinger, New York: Dover Publications, 1932.

İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin (1864-1925) 'sanat tarihi'nin temelini atanlardan biridir. Kaleme aldığı eseri, genelde biçimler tarihi olarak nitelendirilir ve 20. yüzyılda en çok iz bırakmış eserlerden biridir. Wölfflin'in fikirleri, sanat tarihi henüz gelişiminin ilk aşamasındayken şekillendi. 1915 yılında yayımlanan *Sanat Tarihinin İlkeleri* (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), istenç ve içsel gerekliliğin tarihsel belirlenimi açısından biçemsel gelişmelerin izini süren evrimsel bir sanat tarihi mo-

delidir. Giorgio Vasari'nin *Sanatçıların Hayatları [Lives of the Artists]* (1550/68) adlı eserinin yayımlanmasından itibaren, Rönesans ve sonrasında takip eden Rönesans sonrası dönemin sanat anlayışında egemen olan ilerleme ve gerileme modelini reddetmiştir. Wölfflin sanatın, biçemsel bütünlükten yoksun olan ilkel ve gelişmemiş sanat biçimlerinin zamanla yerini tüm öğelerinin işlevi dünyayı tanımlamak ve nesneleştirmek olan daha evrimleşmiş olanlara, daha evrimleşmiş sanat biçiminin de yerini tanımı net olmayan fakat görünümün daha karmaşık ve bütünlüklü bir aşkınsal tasavvura sahip olduğu bir sanat biçimine bıraktığı, döngüsel evrelerle ilerlediğini öne sürmüştür.

Wölfflin, *Rönesans ve Barok* (1888) ve *Klasik Sanat* (1889) isimli ilk iki kitabında, sanat eserlerinin yakından incelenmesiyle geniş kapsamlı kültürel analizi bir araya getirmiştir. Her iki kitabında da *quattrocento* gerçekçiliğinden *cinquecento* idealizmine geçişi açıklamıştır. Bu geçişi, ticaretle uğraşan orta sınıfın yeni aristokrat ve saray kültürünü oluşturmak için soylu sınıfına dönüşümü açısından ele almıştır. *Sanat Tarihinin İlkeleri* daha ziyade, sanatçının ya da mimarın dünyayı gözünde canlandırırken kullandığı biçime veya ifade üslubuna odaklanan bir yakın okuma yöntemi geliştirmekle ilgilenmektedir. Böylece, sanatın içinde üretildiği sosyal, ekonomik ve politik bağlamdan ziyade, esasen sanat eserinin kendisinin değerlendirilmesine odaklanır. Ancak *Sanat Tarihinin İlkeleri*'nin uluslararası ve kişisellikten uzak bir kapsamı olsa da Wölfflin'in modeli, ilk olarak ulusal ve kişisel biçem unsurlarının daha kolayca tanımlanması için bir çerçeve sağlaması amacıyla tasarlanmıştı (Wölfflin 1932: 231-32).

Wölfflin'in analizi, bir tablonun betimsel içeriğine neredeyse hiç gönderme yapmaz ve böylece sanatta formalist yaklaşımın öncülüğünü yapar. Yine de Wölfflin'in eserini formalist olarak tanımlamak yanlış bir yorumlama olur. Wölfflin, psikolojik algılamanın sanat tarihini, daha doğrusu biçemsel biçimlerin psikolojisinin tarihini yazmayı amaçladı. Bu tarih, sanatçıların dünyayı algılama ve resmetme şekillerindeki değişiklikleri anlatacaktı. Bunu yaparken kendine Alois Riegl'i (1858-1905) ve (Basel Üniversitesi'nde yerini aldığı) akıl hocası Jacob Burkhardt'ı (1818-97), hatta daha önemlisi Hegel'in tarih felsefesini ve

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* (1870) eserindeki Apollon/Dionysos ikiciliğini örnek almıştır.

Sanat Tarihinin İlkeleri'nin konusu klasik Rönesans biçeminden Barok anlatım biçimine geçiştir. Eserin okurlarına yönelttiği soru ise şudur: Hangi dönemde üretilmiş olursa olsun bir sanat eseri, ne ölçüde bütünsellik oluşturabilir? Wölfflin'e göre dünyayı kavramada kullanılan her yöntem, döneminin algısal psikolojisinin bir ürünüdür. Wölfflin, Klasik ve Barok arasındaki farkları tanımlamak için beş karşıt kavram kullanmıştır. Konuyu çok uzatmamak için bu metin, bu kavramlara sadece resim sanatı açısından yaklaşmaktadır. Fakat Wölfflin, bu kavramların heykeltıraşlık ve mimarlığa da uygulanabilmesini hedeflemişti.

Wölfflin'in ilk ve en önemli kavramları 'çizgisel' ve 'gölgesel'dir. Klasik bir yöntem olan çizgisel yöntem esasen, betimlenen şeyin kontrolü ve düzenlenmesi için çizginin kullanılması olarak nitelendirilir ve dünyanın betimlenmesindeki netlik ve değişmezlik arzusunu yansıtır. Çizgisel olarak görmek demek, şeylerin algısını ve güzelliğini kabataslak aramaktır. Çizgisel yöntemde sanatçı, şeyleri dış hatlarıyla kavrar (Wölfflin 1932: 14). Asıl mesele sınırları çizmek, nesnenin ve bedenin birbirinden ayrı olmasının ölçüsünü belirlemektir (Wölfflin 1932: 16).

Wölfflin'e göre çizgisel yöntem, Barok anlatım biçimine nazaran dünyaya farklı bakış şekilleri sunmaktaydı. Wölfflin, Barok ya da gölgesel yöntemi, resimsel betimlemeyi oluşturmada baskın araç olarak görmüştür. Gölgesel yöntem, değişkenliğin ve hareketin altını çizer. Gölgesel yöntemde renk ve fırça boyaması, resmi oluştururken çok daha fazla aktif bir rol oynar; "Taslaklar kılavuzluk görevini (neredeyse) tamamen kaybeder" (Wölfflin 1932: 16). Artık göz, kavrayışını daha ziyade ışık lekeleriyle sağlamaktadır. Gölge ve çizgi, değerini kaybetmiştir. Dış dünyanın tasvir biçimi çizgisel yöntemdeki gibi sabit ve anında açıkça anlaşılabilir değildir. Aksine, betimlemenin biçimi değişken ve akışkandır. Vurgulanan nokta, değişkenlik ve harekettir (Wölfflin 1932: 62-63, 68-70).

Wölfflin'in ikinci kavram grubu olan 'düzlem' ve 'derinlik', mekânsal yanılsamayı oluşturmanın farklı yollarını ifade ediyor. Düzlem kavramı klasik çizgisel yöntem ile bağdaşmaktadır. Bu

yöntemde göz, resmi bölen, derine doğru istikrarlı ve düzenli bir düşüş hissi veren bir düzlem dizisi tarafından ön plandan arka plana yönlendirilir. Bu bölgelerde açıkça konumlandırılan figürler ile birlikte ön plan, orta kısım ve arka planın anlaşılabilir ilişkisi apaçık ortadadır. Barok'un derinlik yönteminde mekânın hesaplanması daha zordur ve genellikle belirsiz olarak gözükür. Resmi ön plan, orta kısım ve arka plan olarak düzlemlere ayırmak zordur; zira mekânsal derinlik ansızın gerçekleşir ve mekânın duyumsanmasında belirsizlik vardır. Nesneleri ve bedenleri mekânsal olarak, kesin bir biçimde konumlandırmak bazen zordur (Wölfflin 1932: 17, 67-72).

Wölfflin'in üçüncü kavram grubu, 'kapalı (tektonik) biçim' ve 'açık (atektonik) biçim', seyircinin sanat eserine karşı kendisini konumlandırma şekli üzerinedir. Kapalı, klasik biçimde resme nereden bakılacağı açıktır. Genellikle dışa doğru gözünü dikmiş rehber bir figürün gözleri, izleyicinin gözleriyle buluşur ve izleyicinin dikkatini eserin göze çarpan özelliklerine verdirtir. Gerçi bu genelde perspektif resimde kaçış noktasının düzenlenmesiyle başarılır. Resim kendi içinde bütünlüklüdür ve sanki, Albertici anlamda, dünyanın gözle görülür kısmına şeffaf bir pencereden bakıyormuş hissi uyandırır (Wölfflin 1932: 128, 133).

Barok'un açık biçiminde seyircinin konumu daha karmaşıktır. Resmin kendi içinde bütünlüğü daha azdır, nesneler ve bedenler sanki tablodan fırlayıp, izleyicinin mekânına taşacakmış gibi gözükür. Resmin kurgusal dünyası ile gerçek dünya arasındaki çizgi bulanıklaşır. Vurgu genellikle ön plandaki öğelerdedir ve izleyici sanki resmin içindeymiş gibi resim ile yakın ve samimi bir ilişki içine çekilir. İzleyicinin resimdeki anlam belirsizliklerinin yorumlanmasında daha aktif bir rol üstlenmesi de gereklidir (Wölfflin 1932: 141-42, 161-62).

Wölfflin'in dördüncü kavram kategorisi, 'çokluk' ve 'birlik' kavramlarından oluşmaktadır. Bu kavramların odak noktası, her bir sanat yapıtının bağımsızlık ve bağlılık derecesidir. Klasik çokluk yönteminde nesneler, sanki ilkten tekil olarak kavranıp daha sonra tutarlı ve anlamlı gruplar oluşturmak için bir araya getiriliyormuş gibi gözükmektedir. Resimdeki nesneler bağımsızlıklarını korur. Antik dönemdeki sanat yapıtı modeli reto-

rikti. Retorikte argümanlar, bütünü oluşturan birer parça olarak incelenirdi. Aynı şekilde, resimlerin de buna benzer bir mantıksal çerçevede oluşturulup incelenebileceği düşünülürdü. Barok'un birlik yönteminde eserin yapısı daha karmaşık bir şekilde iç içe geçmiştir (Wölfflin 1932: 187-90). Her şey birbirine bağlıymış gibi gözükür ve bu tarz resimlerde detayları ayrıştırmaya çalışmak çoğunlukla anlamsızlıkla sonuçlanır.

Wölfflin'in son kavram grubu, 'tam açıklık' ve 'göreli açıklık' kavramlarından oluşmaktadır. Bu kavramlar yaptığı şey aslında mekânsal ve anlatısal ifadelerdeki farklılıkları yeniden özetlemektir. Fakat bunu öznenin perspektifinden, öznenin iletişiminin netliği ile özne hakkındaki bilgiler arasındaki karşıtlık açısından ve resmin bu tarz bir netlikten kaçınmak amacıyla düzenlenmesi bakımından yapar (Wölfflin 1932: 197-202). En sonda bahsi geçen resmin düzenlenmesi bitmek tükenmek bilmeyen bir yorumlama eylemine işaret etmektedir.

Wölfflin'in ilkelerinin kapsamı ve inandırıcılığı hakkındaki sorular hâlâ cevaplanmamıştır (Podro 1982). Wölfflin'in kavramları, sanatın eşsiz niteliklerini anlamamız açısından bize doğru yolu mu gösteriyor ya da bu kavramların yerine geçecek daha başka kavramlar mevcut mu? Bu tarz kavramlar, sanatçıların betimlediği tipik konulardan ne ölçüde ayrı ele alınabilir? Wölfflin'in kavramları, mimarlık ve heykeltıraşlıktan ziyade resim sanatı ile mi ilgili? Wölfflin, analizini yaptığı dönemlerin algı psikolojisinden hakikaten de bahsediyor mu ve bahsediyorsa söyledikleri ne derecede bütünlüklü? Bu sorular hâlâ tartışmaya açık olsa da Wölfflin'in Klasik ve Barok sanat yöntemlerinin incelenmesine yaptığı katkı önemini korumaktadır.

Jon Kear

Seçilmiş Kaynakça

Adler, D. (2004) 'Painterly Politics: Wölfflin, Formalism and German Academic Culture, 1885–1915', Art History, 27.3, June.

——(1981) Heinrich Wölfflin Dissertation, University of California, Berkeley.

Hart, J. (1982) 'Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics', Art Journal, 42.4, Winter.

Hatt, M. and Klonk, C. (eds) (2006) Art History: A Critical Introduction to its Methods, Manchester: Manchester University Press.

Iverson, M. (1981) 'Politics and the Historiography of Art History', Oxford Art Journal, 4.1, 31–34.
Lurz, M. (1981) Heinrich Wölfflin: Biographieeiner Kunsttheorie, Worms am Rhein: Werner.
Podro, M. (1982) The Critical Historians of Art, New Haven, CT: Thames and Hudson.
Schapiro, M. (1961) 'Style' in M Philipson (ed.), Aesthetics Today, Cleveland, OH: World, 81–113.
Wölfflin, H. (1905) Die Kunst Albrecht Dürers, Munich: F. Bruckmann, Munich, 2nd edition 1908; translated 1971, Art of Albrecht Dürer, trans. A. Grieve, London: Phaidon Press.
——(1921) Die Bamburger Apokalypse: Eine Reichenauer Bilderhandschriftvom Jahre1000 (The Bamburg Apocalypse: A Reichenau painter's manuscript from the year 1000), Munich: Kurt Wolff.
——(1931) Italien und das deutsche Formgefühl (Italy and the German sense of Form).
——(1932) Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art, translated from 7th German edition, 1929, by M. D. Hottinger, New York: Dover Publications.
——(1941) Gedenkenzur Kunstgeschichte (Thoughts on Art History).
——(1946) Kleine Schrifen (Shorter Writings).
——(1953) Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance, 2nd edition, translated from the 8th German edition, 1948, by Peter and Linda Murray, London: Phaidon Press.

Adrian Stokes, *Rimini'nin Taşları* (1934)

Bu metnin yer aldığı kitaplar: L. Gowing (ed.) *The Critical Writings of Adrian Stokes* (3 vols), London: Thames and Hudson, 1978 and in Adrian Stokes, *The Quattro Cento and Stones of Rimini*, Aldershot: Ashgate, 2002.

Rimini Taşları 1934'de Birleşik Krallık'ta yayımlanmıştır ve üç cilt olarak düşünülen serinin ikinci cildidir. İlk cilt olan *The Quattro Cento*, ikincisinden üç yıl önce yayımlanmıştı. Üçüncü cilt, yazım aşamasına bile gelmedi. Kitabın başlığı Ruskin'in *Venedik'in Taşları*'nı (1851-53) andırmaktadır ve kitabın başlangıcında, Adriyatik kıyısında bulunan Rimini'ye geçmeden önce Venedik'e çağrışım yapılmaktadır. Buna rağmen, Ruskin'in adı kitapta hiç geçmemektedir ve okurlar iki metin arasındaki bağlantıyı kendi başlarına bulmak durumundadırlar. Freud'un

ve Melanie Klein'ın da isimleri metinde geçmemektedir; fakat fikirleri Stokes'un ana kuramsal öğelerinden birine temel oluşturmaktadır. Zira Klein ile Stokes'un beş yıllık bir çözümleme geçmişi vardır. Kitap, psikanalitik bir sanat anlayışı aşılamaktadır; ancak kitapta yazanların genellemeye maruz kalması, bu anlayışın arada kaynamasına sebep olmuştur.

Stokes, sanat üzerine yazımın iki önemli aşamasının kesiştiği eşsiz bir yere konumlanmıştır. Bir yandan Fry, Pater ve Ruskin'den Hazlitt'e uzanan muhteşem İngiliz estetik eleştirmenleri zincirinin belki de son halkasıyken, diğer yandan psikanalitik sanat analizi geleneğinin temellerini atanlardan biridir. Eseri bir yandan geçmişin ustalığına selam çakarken, öte yandan daha çağdaş ve kuram temelli bir sanat anlayışına göz kırpmaktadır. Psikanaliz sayesinde estetik geleneğe, izleyiciliğin öznel temellerinin derinlemesine incelenmesini katmıştır.

Kitabın kalbinde Agostino di Duccio tarafından, Rimini'deki Malatesta Tapınağı için 1450'lerde yapılan mermer kabartmaların okuması yatmaktadır. Stokes'a göre bu kabartmalar, 15. yüzyıl İtalyan sanatındaki spesifik bir eğilimin ya da anlayışın somut örneği niteliğindeydi. Bu eğilimi 'Quattro Cento' olarak adlandırmıştır. Kelimenin normal halini ikiye bölerek, safi kronolojik tanımlama ile karışmasını engellemiştir. Stokes'a göre «›Quattro Cento' sanat, 15. yüzyıl İtalyan sanatında cismani olandan bağımsız olmayan fantezinin vurgulu biçimde ifade edilişidir" (Stokes 1978: 188). Bu sanatı, aydınlığın ve karanlığın zıtlığını vurgulayan 'ışık' ve 'gölge'den daha farklı mekânsal bir sanat olarak tanımlar.

Stokes kitaba, hemen kabartmalardan bahsederek başlamaz. Öncelikle okuru konuya hazırlaması gereklidir. Bu tarzı Ruskin'e benzer, ama tabii ki güttüğü amaç farklıdır. Kitabın muhtemelen iç yüzü olarak adlandırılabilecek kısımda Stokes şöyle der:

> Eğer görsel bir sanat eserini anlayacaksak, her şeyden önce sanatçıyı harekete geçiren materyalin fantezisinin değerini bilmeliyiz ve sanatçının hayal gücünün pratik, sosyal ve teknik etmenlerin etkisinde kalmaksızın neden başka bir materyali değil de o materyali seçmesinin arkasındaki duygusal sebebi hissetmeliyiz.
>
> (Stokes 1978: 186)

Stokes'un fantezi kavramı, Freud'unkiyle aynı değil; ama onu da içine alacak kadar geniş kapsamlı. Mesela Stokes, bilinçdışı olsa bile materyal seçiminin ve materyalin üzerinde çalışmanın, bariz bir şekilde cinsel bir unsur içerdiğinin farkındaydı. Stokes, fantezi kavramını o kadar detaylı bir şekilde alır ki, kitabın ilk kısmı tamamen bu kavramın niteliklerini açıklamaya ayrılmıştır. Dolayısıyla bu kısımda, Akdeniz'in jeolojik, coğrafi ve kültürel tarihinin yanı sıra heykeltıraşlık malzemesi olarak kireç taşı ve mermerin tarihi de ele alınmıştır. Kitabın bu kısmı, kaleme alınmasına 50 yıl kadar sonra başlanan kültürel coğrafyanın temel niteliklerini tanımlar ve Avrupa kültürünün bir öğesi olarak Akdeniz kavramının nasıl kurgulandığını ve muhafaza edildiğini gözler önüne serer. Stokes gizemsizleştirme (demistifikasyon) ile ilgilenmez, ona göre fantezi kaçınılmazdır. Onu daha çok fantezinin şiirsel tınılarını keşfetmek ilgilendirir.

Stokes, oymacılık ve modelleme arasındaki farkı belirtir. İki terim de iki farklı heykeltıraşlık yöntemini temsil ettikleri geleneksel sanat tarihinden alınmıştır. Oymacılık malzemenin sökülmesiyle, modelleme ise malzemelerin bir araya getirilmesiyle yapılır. Stokes'un getirdiği esas yenilik ise bu terimlerin kapsamını izleyicinin üzerindeki etkilerini de içerecek şekilde genişletmekti. Bunu şöyle dile getirir:

> Bir plastik olarak değeri ne olursa olsun, taşa oyulmuş bir figür eğer izleyicide oyulduğu taşa sanki hayat vermiş gibi bir his bırakıyorsa, işte o zaman o, kaliteli bir oymacılıktır. Plastik modelleme ise figürün yapıldığı materyalin bu tarz bir yaratıcılığa çok da uygun olmadığı tecelli ettiğinde ön plana çıkar.
>
> (Stokes 1978: 230)

Bu ikisinin arasında kalan heykeltıraşlık çalışmalarında, bahsi geçen iki durum da karşıt uç olarak düşünülmelidir. Stokes'un izleyicinin hisleriyle bu kadar ilgilenmesi, bu iki terim arasındaki katı geleneksel farkı kırmaktadır; zira Stokes'a göre materyalin sökülmesiyle yapılan heykelin de modellemenin uyandırdığı hisleri uyandırdığı aşikârdır. Stokes'a özgü olan bir başka şey ise okurun dikkatini eserin tasarımından ziyade tasarımın eserdeki araç ile olan ilişkisidir. Modellemede bu ilişki zayıftır, zira materyal tasarımı desteklemeye kıtı kıtına yeterli

olur fakat eserin değerine herhangi bir katkıda bulunmaz. Buna karşın üst düzey bir oymacılık eserinde tasarım ve araç arasındaki ilişki o kadar zengindir ki araç izleyicinin odak noktası haline gelir. Agistino'nun kabartmalarından birisi için "Kireç taşı katmanları âdeta su gibi" (Stokes 1978: 254) der, Stokes. Bu ifadesiyle, oymacılık sürecini ve kabartmanın ana fikrini, oymanın yapıldığı taşın tarihiyle ilişkilendirir. Stokes'un oymacılıktan bahsederken 'araç', modellemeden bahsederken 'materyal' kelimelerini kullanması önemlidir. Materyal kelimesinin aksine araç kelimesi, aracılık ettiği şeyler arasındaki ilişkiye dayanmaktadır.

Oymacılık ve modelleme, Klein'ın benzer şekilde iki durum arasında şekillendirilmiş gelişimsel taslağı ile bağdaşmaktadır. Klein'a göre yeni doğmuş bir bebek, benlik algısının henüz oluşmamasından dolayı kendisini çevresindekilerden ayırt edemez. Bu yüzden çevresindekilerle bundan keyif aldığı sonsuz bir birleşme fantezisine ve sınırsız öfke yaratan evrensel bir eziyete maruz kalır. Bu çalkantılı süreç, insan hayatındaki ilk ritmi oluşturur. Ancak bebek büyürken kendisini etrafındaki nesnelerden ayırt etmeyi öğrenir ve böylece özgünlüğe ya da ayrı olmaya bir değer biçer. Bebeğin korkusu, çekeceği eziyetten ziyade yitirme fantezisine odaklıdır. Klein, düzeltici fantezileri ve eylemleri tetiklediği gerekçesiyle suçluluk duygusunun başlangıcını yaratıcı bir şey olarak nitelendirir. *Rimini'nin Taşları*'nda modelleme ile üretilen eserlerin izleyicide bu tür sonsuz fanteziler uyandırdığı, oymacılık ile üretilen eserlerin ise nesnenin ayrılığı hissini artırdığı öne sürülmektedir. Modelleme, sanatçının irade gücünün materyaldeki direnişin üstesinden gelmesiyle ve eserin nihai biçiminin hiçbir yere ait değilmiş gibi bir izlenim vermesiyle meydana gelen 'büyülü' bir çalışma şekliyle bağdaştırılmaktadır. Buna karşın, oymacılık ile üretilen eserde taşın direnişi üstesinden gelinecek bir şey olmaktan ziyade, sanatçının işçiliğiyle donatılmış bir sevgi biçimi olarak algılanmaktadır. Stokes, 1930'larda sağlam bir oymacılık taraftarıydı, Hepworth ve Moore (1933) hakkında destekleyici yazılar kaleme almıştı. Gerileyici ve bebeksi olarak görülen modellemenin aksine oymacılık, sağlığı ve olgunluğu temsil ediyordu. Ama bu yargısını yavaş yavaş değiştirdi. Modelleme ile bağdaştırılan

fanteziler çok ilkel olmasına rağmen insanın doğuştan gelen yeteneklerinin temel bir parçasıdırlar. Stokes daha sonra *Michelangelo* (1955) ve *The Invitation in Art* (Sanata Davet) (1965) isimli eserlerinde, birleşme ve ayrılma fantezilerinin sanatta ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiğini beyan etmiştir. Modelleme fantezileri, sanatın büyüleyen ve cezbeden unsurunu oluşturur. Sanat eserinin izleyiciye uzattığı 'davetiye'yi şekillendirir. Bütün bunlar olmadan sanatın izleyicinin duygusal hayatı üzerinde bir etki yaratması mümkün değildir.

Stokes'un eserinin günümüz sanat tarihi düşüncesinde geçerliliğini hâlâ yitirmemiş olmasının sebebi, eserin sanattaki aracın doğasını psikanalitik bağlamda ele almasıdır. Freud ve Klein, sanat eserlerinin içeriğinin belli başlı fanteziler tarafından belirlendiğini görmüştü, ama sanatta aracın rolü sorusunu cevaplamaktan kaçındılar; çünkü bunun teknik bir mesele olmaktan öteye gitmeyeceğine inanıyorlardı. Fakat araç kuramı olmadan sanat eserini rüya ya da çocuk çizimleri gibi olgulardan ayırt etmeyi başaramadılar. Stokes, sanatçıların fantezi algısını ve resmettikleri figürlerde materyalleri nasıl kullandıklarını göz önüne sermektedir. İzleyiciye taşı sevmeyi öğreten bir sanatçı, ortaya çıkan eser ne kadar etkileyici olursa olsun taşı yalnızca bir tasarımı hayata geçirmek için kullanan bir sanatçıdan daha üstündür.

Jonathan Clarkson

Seçilmiş Kaynakça

Bann, S. (ed.) (2007)The Coral Mind: Adrian Stokes's Engagement with Architecture, Art History, Criticism and Psychoanalysis, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Carrier, D. (1998) England and its Aesthetes: Biography and Taste, London: Routledge.

Kite, S. (2009) Adrian Stokes: An Architectonic Eye, London: MHRA and Maney Publishing.

O'Pray, M. (1986) 'Pater, Stokes and Art History: the Aesthetic Sensibility', in F. Borzello and A. L. Rees (eds), The New Art History, London: Camden Press, 125–32.

——(2004) Film, Form and Phantasy: Adrian Stokes and Film Aesthetics, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Potts, A. (1996) 'Carving and the Engendering of Sculpture: Adrian Stokes on Barbara Hepworth', in D. Thistlewood (ed.) Barbara Hepworth

Reconsidered, Liverpool: Liverpool University Press, 43–52.
Read, R. (2002) Art and its Discontents: The Early Life of Adrian Stokes, Aldershot: Ashgate.
Sayers, J. (2007) Freud's Art: Psychoanalysis Retold, London: Routledge.
Smith, P. (2002) 'Wittgenstein, Description, and Adrian Stokes (on Cezanne)', in P. Smith and C. Wilde (eds), A Companion to Art Theory, Oxford: Blackwell, 196–213.
Stokes, A. (1934) To-night the Ballet, London: Faber and Faber.
——(1943) Stones of Rimini in Gowing, L. (ed.) (1978) The Critical Writings of Adrian Stokes, 3 vols, London: Thames and Hudson.
——(1965) The Invitation in Art, London: Tavistock Publications.
——(1973) A Game That Must be Lost, Cheadle: Carcanet Press.
——(2002) The Quattro Cento and Stones of Rimini, Aldershot: Ashgate.
Wollheim, R. (ed.) (1972) The Image in Form: Selected Writings of Adrian Stokes, Harmondsworth: Penguin.

Martin Heidegger, 'Sanat Eserinin Kökeni' ['Der Ursprung Des Kunstwerkes'] (1935)

Martin Heidegger 'The Origin of the Work of Art', *Basic Writings* (içinde), New York: Harper Perennial, 2008, 139–212.

> Kesin olarak bir köken olarak nitelendirdiğimiz sanat nedir?
> (Heidegger 2008: 196)

Varlık ve Zaman kitabının yazarı ve 20. yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olan Martin Heidegger (1889-1976), 'Sanat Eserinin Kökeni' adlı metni, Almanya'da 1930'larda kaleme almıştır. Heidegger'in bu yazısı, sanatta hakikatin nasıl gösterildiğini ele alır. Heidegger, metafizik hakikat veya esas gerçek

gibi fikirleri çürütmesinin yanında, hakikati, tarihsel kökeni olan ve insan tarafından yaratılmış bir şey olarak ele alır. Heidegger'in fikirlerini ve şiirsel yazımını anlamanın zorluğundan dolayı onun düşüncelerini özetlemek hiç de kolay değildir. Metin bir bakıma, anlatmaya çalıştığı fikirleri yasalaştırıyor, diyebiliriz. Metnin basit ve açık dili, savunduğu sert, ince ve talepkâr tezi ile çelişmektedir. Metni okumayı karmaşıklaştıran bir başka etmen de bu metni yazarken Heidegger'in Nazi Partisi'nin bir üyesi olduğu gerçeğidir.

Heidegger'in ilk işi, sanat eserinin ne tür bir şey olduğunu kavramaktır. Kendi fenomonolojisi, bir nesnenin insandan ayrı bir oluşum olarak düşünülmesini çürütmektedir. Bir çekiç, onun üzerine yapılan düşünme eylemi aracılığıyla soyut bir mülkiyetler dizisine dönüştürülebilir. Fakat mesele, çekicin özünü su yüzüne çıkarmaksa çekiç, varlığına uygun düşen bir şekilde göz önünde bulundurulmalıdır; yani insanların kullandığı bir alet olarak. Çekici metafizik fikirlerle soyutlamaktan ziyade, onun bir malzeme olarak doğasını ele almalıyız. Fakat sanat, olması gerektiği gibi, bir malzemeden daha farklı bir şey olarak tanımlanır. Günlük hayatta var olan, çekiç gibi şeylerden daha farklıdır, çünkü bizlere dünyayı yansıtacak bir alan verir. Heidegger'in verdiği örneği alıntılayacak olursak, Van Gogh'un *Bir Çift Ayakkabı* (1886) isimli tablosu bize hangi şeylerin hakikatte olduğunu, bu şeylerin ne anlama geldiğini ve kendi dünyalarında nasıl konumlandıklarını gösterir. Ayakkabılar, anlam dünyasına ait maddelerdir ve bu da tabloda gözler önüne serilmektedir. Van Gogh'un ayakkabıları:

> İşçinin alın terini ve emeğini yansıtır. (...) Kaygılıdır işçi, ama ekmek derdine düştüğünden şikayet edemez. (...) Çocuğunun doğumu yaklaştıkça titremesi artar ve ürperir, etrafı sarıp sarmalayan ölüm tehdidinin karşısında.
>
> (Heidegger 2008: 159)

Bu yankılamalar (rezonanslar) dünyanın sadece üzerine anlam yansıtılmış bir nesne cümbüşü değil, içerisine anlamlı duyumsamalar aşılanmış bir şey olduğunu öne sürer. Heidegger'in diğer örneği olan Yunan tapınağı ise içerisinde "doğum ve ölümün, yıkım ve şükranın, zafer ve utancın, direnç ve zevalin

tarihsel insanın kaderinin şeklini aldığı" (Heidegger 2008: 167) dünyaya açılan bir kapıdır. Bir sanat eseri, insanın kendisini tarihsel olarak algılamasına şekil verir ve tanımlar; ama tarihsel dünyayı hiçbir zaman tam anlamıyla kapsayan bir tanımlama yapamaz. Dolayısıyla resmettiği dünyanın bir kısmı hakikate erişemez ve gizli kalır.

Anlam aşılanmış bu dünya, yeryüzüne oturtulmuştur. Yeryüzü ise kendi başına dünyasızdır, herhangi bir şeyi simgelemez:

> Eğer taşı (...) [kırarak] içini açarsak, etrafa saçılan parçalarda taşın içinde olan hiçbir şey gözükmez. Taşın özü anında daha içeriye, o donuk yere doğru çekilir. (...) Yeryüzü böylece onu delip geçmeye çalışan her denemeyi bertaraf eder.
>
> (Heidegger 2008: 172)

Yeryüzü dünyadan daha çok göze gözükmez ve esasen içinden geçilemezdir, hep gizli kalır. Sanat eseri dünya ve yeryüzü arasındaki ilişkiyi meydana çıkarır. Bu ilişki iki tarafı da kendisini 'açığa çıkarmak' zorunda bırakır. Malzeme «kullanışlılığın içine soyutlanırken" Yunan Tapınağı tarafından üretildiği ve etrafındaki maddenin yok olmasına sebep olmaz. Bunun yerine gizlendiği yerden tüm berraklığıyla çıkmasını sağlar. Tapınak etrafındaki şeylere, onlarla bağdaşmayan tanımlamalar bahşeder. Şeylere «görünüşlerini ve insana dış görünüşünü bahşeder" (Heidegger 2008: 168). Sanat, yeryüzünü ve dünyayı yeni bir ihtişama kavuşturur.

Heidegger tartışmasının ana sorusunu, sanat eserindeki dünya ve yeryüzü ilişkisi üzerinden oluşturur. Bu soru, sanattaki hakikattir. Heidegger, hakikatin kökenini sanatın içerisinde konumlandırır. Burada bahsi geçen hakikat belli başlı savlarla iddia edilen değil, 'gerçek dost' olan, gizlenmemiş, açıkta olan varlık tarafından ortaya çıkarılandır. Heidegger'e göre:

> Hakikat kendi kendine, yıldızlardan ansızın canlıların arasına düşermişçesine var olmaz. (...) Hakikatin vuku bulması (...) birçok açıdan tarihseldir.
>
> (Heidegger 2008: 186)

Hakikat, eserin tarihsel süreci sonucunda meydana gelir. Yukarıda bahsi geçen tabloyu ve tapınağı meydana getiren eserin doğası özeldir. Öyle bir doğası vardır ki, bir başkaldırmaya önayak olacak türden. Bu ayaklanma, dünyanın ve yeryüzünün birbiriyle uyum içinde olduğu yerleşmiş normlardan sapma anlamına gelmektedir. Sanat eserinde bu ayaklanma, dünya ve yeryüzü arasında bir husumet ya da yarık olarak ortaya çıkar. Burada yeni ve önceden bilinmeyen bir şey bize varlığını hissettirir. Dünya ve yeryüzü arasındaki yarık, her iki tarafın öteki tarafın «gizli olmayanına" baskı yapması ve bu süreçte de sanat eserinin hakikate tarihsel tanımını bahşetmesi için bir açık bölge sağlamaktadır. Bu süreç "varlıkların ortasında vuku bulur" (Heidegger 2008: 180) ve böylece sanat eserinin etrafındaki ve dışında kalan dünyadaki «varlığın hakikati" hakkında bir takım şeyleri ortaya çıkarır. Van Gogh'un köylü ayakkabıları:

> [G]izli olmayanın bir bütün olarak, varlıklara binaen vuku bulmasını sağlar. Ayakkabılar özü itibariyle ne kadar sade ve temel bir şekil aldıysa, tüm varlıklar da o kadar doğrudan ve katılımcı olarak daha yüksek mertebede bir varlık derecesine erişir.
>
> (Heidegger 2008: 181)

Bu bağlamda ele alındığında sanat, dünyadaki hakikatin kökenidir ve sanat hakikati yaratır.

Heidegger'in düşünceleri, felsefesinin Nazi Partisi ile olan ilişkisinin bir nevi yansıması olup olmadığı konusunda tartışmalara sebep oldu. Bazılarına göre hakikat kavramı, doğası gereği totaliter ve faşisttir. Bu önerme birçok postmodern kuramın merkezinde yer alır. Heidegger'in hakikatin kendini sadece sanatta değil, aynı zamanda siyasi bir devletin kurulmasında ya da derin bir fedakârlıkta gösterdiğini söylemesi, kuşkusuz akıllara bu beyanda bulunurken aklında 1930'ların Hitler Almanyası'nın kuruluşu olduğunu getirmektedir. Heidegger'in «dünya gitgide daha da büyürken, kendisini tarihsel hümanizmin zafer ve mağlubiyet ... hâkimiyet ve kölelik arasındaki karar sürecine teslim etmektedir" (Heidegger 2008: 186) beyanı, gizli olmayanın tarihsel sürecinde her zaman öte-

kilere boyun eğdirme yer aldığını öne sürmektedir. Eleştirmen Andrew Benjamin'e göre Heidegger:

> Şu anlayıştan gelen siyasi misyonu açığa çıkarmayı ümit ediyordu: Sanatın (üretimi değil) yaratılışı insanların tarihi icat etmesi demekti. Bu aynı zamanda bir devletin kurulmasıyla veya felsefi öncülüğün yaratılmasıyla eşdeğerdir.
>
> (Benjamin 2005: 76)

Filozof Slavoj Žižek, Heidegger'in insanın tarihsel süreçte kendine bir yer edinmesinin varlık algısı için çok önemli olduğu ifadesine katılır ve bu 'tarihsel-siyasi yer edinme eyleminin ontolojinin kalbinde konumlandırıldığını' (Žižek 2000: 20) söyler. Fakat Heidegger'in projesini özü itibariyle faşist olarak değerlendirmek yerine Žižek, bu tür bir eleştirinin neyi kabul etmediğini tartışır:

> Proto-faşist kararcılık, siyasiliğin en basit koşuludur. Sapkınca bir bakış açısıyla ele alacak olursak, Heidegger'in Nazi bağlantısı 'doğru yöne atılmış bir adımdır'.
>
> (Žižek 2000: 21)

Heidegger'in felsefesinin ne derece tehlikeli olduğu yadsınamaz, ancak tarafsız olmak ve totaliterliğe kayma potansiyeli sebebiyle hakikatten kaçınmak da aynı derece tehlike arz etmektedir. Buradaki esas tehlike, sanattaki hakikati otomatik olarak görelileştiren liberal statükonun kabullenilmesidir. Heidegger'in felsefesine yakın bir okuma yapılır ve arz ettiği tehlikeler göz ardı edilmezse, Heidegger'in bütün bu söyledikleri üzerinden aslında sanatın dünyaya olan inancı tazeleme potansiyelinin büyüklüğüne vurgu yaptığı algılanabilir.

Chris Hunt

Seçilmiş Kaynakça

Benjamin, A. (2005) Walter Benjamin and Art, London: Continuum.

Bolt, B. (2004) Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image, London: I. B. Tauris and Company.

Heidegger, M. (2008) 'The Origin of the Work of Art', in Basic Writings, New York: Harper Perennial, 139–212.

Inwood, M. (2000) A Very Short Introduction to Heidegger, Oxford: Oxford University Press.
Wrathall, M. (2005) How to Read Heidegger, London: Granta Books.
Žižek, S. (2000) The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology, London: Verso.

Walter Benjamin, 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' (1936)

Özgün hali Max Horkheimer'ın editörlüğüyle Frankfurt Okulu'nun çıkardığı *Toplumsal Araştırmalar Dergisi*'nde (*Zeitschrift für Sozialforschung*) yayımlanmıştır. Daha eski bir versiyonun İngilizce tercümesi H. Eliand ve M. Jennings'in editörlüğünü yaptığı Walter Benjamin, *Selected Writings*, Volume 3: 1935-1938, Londra: Routledge, 2006 eserinde bulunsa da, buradaki atıflar Harry Zohn'un şu eserden yaptığı İngilizce tercümeye aittir: H. Arendt (ed), *Walter Benjamin, Illuminations*, Londra: Fontana, 1992, 211-44.

Modernizm sık sık geometrik soyutlamanın saflığı üzerinden, resimle heykelin temsilden kopmasını sağlamış biçimselci ve sanatın sanat için yapıldığını söyleyen bir yaklaşım olarak anla-

şılır. Avangart hareketlerin biçimlenmesinde politik olanın rolü, bu tür değerlendirmelerde unutulma eğilimindedir. Walter Benjamin'in (1892-1940) 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' (1936) adlı yazısı bu bağlamda, fotoğraf ve sinema eleştirilerine öncülük etmesinin dışında hayati bir konumdadır. Benjamin yeni teknolojik koşullar altında üretilen sanatın estetiğini tarif etmekle kalmayıp evriminin politik sonuçlarını da irdeler. Yeniden üretilmesi mümkün sanat eserlerinin biçimsel nitelikleri hakkında ayrıntılı değerlendirmeler sunmasıyla, bu niteliklerin hâlihazırda nasıl hep politik olduğunu gösterir. Böylece sanat üretiminin dijital devrimden sonra sürekli açığa çıkan yeni formlar ve platformlarla nasıl değişmeye devam ettiğini anlamamıza yardımcı olmasıyla hâlâ geçerliliğini koruyan sonuçlar çıkarır.

Benjamin, yeni açığa çıkan sinema ortamının etkisini tanımlamıştır ve denemesi, gerek yapısal inşaları, gerekse seyircilerle arasındaki ilişkileriyle hareketli imgeler ve diğer temsil formları arasındaki farkı sistematik bir şekilde anlamaya çalışan ilk girişimlerden biridir. Mağaza vitrinlerinden reklamlara ve ilaç kullanımına, popüler müziklerden filmlere, popüler kültür formlarını inceleme konusu yapan sosyolojik araştırmaların yapılmasına yardımcı olmuştur; fakat denemesinin gerçek odak noktası, sanatın üretimi ve tüketiminde yaşanan geniş demokratikleşme sürecinin değerlendirilmesidir. Benjamin'e göre modern sanatı tanımlayan şey, formel ve toplumsal tabanını genişletmeye, yeni özneleri, yöntemleri ve seyircileri bünyesine katmaya duyduğu bitmek bilmez dürtüydü. Bu demokratikleşme sürecinin kalbinde yatan derin muğlaklığı fark etmişti: Sanat erişim alanını genişletmek ve elitist yazarlık, beceri yahut eşsizlik kavramlarını çözülmeye uğratmak için uğraştıkça, üzerinde durduğu konumu o derece kaybetmekteydi. Diğer deyişle Benjamin, kendisinden sonra sanat üretimini konu alan postmodern yazılar için önemli bir meseleye dönüşecek demokratikleşme paradoksunun farkındaydı.

Benjamin değerlendirmesine, tekil sanat eserlerini tanımlayan eşsizlik 'aurasının' yitişiyle başlar. 'Aurayı' sanat eserinin "zaman ve mekânda taşıdığı mevcudiyet" şeklinde tanımlar. "Ortaya çıktığı yerde eşsiz bir varoluşa sahip olması", nesnenin

gerçekten özgün bir yapı olarak taşıdığı statüyle eş anlamlı olup onu belli bir tarihin, bağlamın ve coğrafyanın içine konumlandırır (1992: 214). Yeniden üretmeyi veya çoğaltmayı mümkün kılan teknolojilerin gelişimiyle 'aura' kaybolur. Artık özgün eser tek bir yerde, zamanda ve mekânda var olmaz. Sanat eseri artık, aynı anda birden çok sinema salonunda gösterilen filmler gibi, birden fazla mekânda aynı anda var olabilecek tekrarlamalarla zuhur eder. Michael Fried'ın meşhur teatrallik kavramını (1967) önceleyen bir gözlemde Benjamin, tekil bir performansa dönüşüp sanat eserinin kayıp tikelliğinin yerine geçen şeyi seyircinin sanat eseriyle karşılaşmasında tespit eder:

> Mekanik yeniden üretim çağında sönümlenen şey sanat eserinin aurasıdır. (...) Yeniden üretim teknikleri, çoğaltılmış nesneyi geleneğin sahasından koparır. Sayısız yeniden üretimle eşsiz bir varoluşun yerine kopyaların çoğulluğunu koyar. Dahası izleyicilerle veya dinleyicilerle onların kendilerine has koşulları içinde buluşmak için yeniden üretime olanak tanımasıyla çoğaltılmış nesneyi yeniden aktif hale getirir.
>
> (Benjamin 1992: 215)

Bu satırlarda nostajik bir karamsarlık okunabilir; fakat Benjamin aynı zamanda sanat eserinin yüce tekilliğinden kurtulmasını övmektedir de...

Benjamin'in modernlikle kurduğu ilişki karmaşıktı: Popüler kültüre lanet okuyan dostu Theodor Adorno'nun aksine (1903-69), Benjamin 20. yüzyıl başlarında tüketici kültürü ve teknolojisinin embriyonik formlarında saklı yaratıcı potansiyeli net bir şekilde gözlemlemekteydi. Ancak Avrupa'nın politik yönelimiyle, özellikle 1930'larda faşizmin yükselişiyle ilgili kaygılar, duyduğu heyecanı zayıflatmaktaydı. Denemenin kapanışında Benjamin, auranın sönümlenip gitmesiyle açılan olasılıklar konusunda kesinlikle kararsız kalmaktaydı (1992: 234). Toplumsal sınıflar arasındaki mülkiyet ilişkilerinde temel bir değişiklik yapılmadığı takdirde, sanatın mekanik yeniden üretimiyle açığa çıkan demokratik potansiyel, ancak politik olanın estetik alana tâbi olmasıyla, yani toplumdaki zenginlik bölüşümüne karşı çıkmadan kitlelerin imgesini, gücünü ve görüntüsünü harekete geçirme üzerinden inşa olan faşizmle sonuçlanabilirdi:

> Kitlelerin mülkiyet ilişkilerini değiştirmeye hakkı vardır. Faşizm ise mülkiyeti korurken onlara bir ifade vermeye çalışır. Faşizmin mantıksal sonucu, estetiğin politik yaşama sokulmasıdır. (...) Faşizmin estetik hale getirdiği politik durum işte budur. Komünizm buna sanatı politikleştirerek yanıt verir.
>
> (Benjamin 1992: 234-35)

Benjamin sinemanın propaganda aracı olarak geniş bir kullanım alanına sahip olacağını öngörmüştü; fakat 20. yüzyılın ikinci yarısına tanık olmuş sanatçılar için getirdiği sonuçlar çok daha derindi. Metin esas itibariyle yazarlık ve izleyicilik sorunlarıyla ilgili iki temel tez etrafında dönmektedir. İlk tez sinemada aktörlerin yaptığı işin dönüşümünü tiyatroyla kıyaslayarak ele alır. İkinci tezse çoğaltılan sanat eserlerinin tüketim tarzlarındaki değişimlerle ilgilenir. Benjamin tiyatro oyuncularını "tüm canlı kimlikleriyle" hareket eden, her davranışıyla karakterin özünü eksiksiz bir biçimde canlandıran biri olarak tanımlar. Bu açıdan kamera önünde yaptığı oyunculuk yabancılaşmış ve mekanikleşmiş film oyuncularından farklıdır (1992: 223). Sinemada kamera yakınlaşıp uzaklaştıkça, kameranın önündeki insan bedeni parçalarına ayrılmış olur. Yakınlaştırıldığında en ufak, üstü kapalı jest bile önemli hale gelir. Filmin nihai ürünü vücut bulmuş bir performans değil, bu hareket halindeki bedenlerin etrafını kuşatmış makineleri, inşa aygıtlarını ortadan kaldırarak bir anlatı inşa eden beden parçalarının, ifadelerin ve hareketlerin düzenlenmiş kolajıdır (Benjamin 1992: 226). Bu koşullar altında geleneksel yazarlık kavramlarına meydan okunulur. Bir film birçok kişinin işbirliğiyle üretildiği ve etkisini aktörlerin öykünmeci niteliklerinden ziyade birbirinden kopuk çekimlerin becerikli bir şekilde birbirine tutturulmasından aldığı için, bu yeni sanat formu yazarlığı resimden daha eşit bir şekilde dağıtır (Benjamin resimle belirgin bir kıyaslama yapar) (Benjamin 1992: 226-28).

Mekanik yeniden üretim, içerik ve icra arasında uçurum açar; çünkü kendi emeğine yabancılaşmış oyuncular artık ürünlerinin tek yaratıcıları değildirler. Jeff Koons'tan Chapman Kardeşler'e modern sanatı büyük oranda nitelemiş olan, dış kaynak kullanımı ve yetkilerin devredilmesiyle yapılan üretim, bu sürecin mantıksal sonucudur. Benjamin'in denemesini ya-

yımladıktan sonra açığa çıkan sanat hareketleriyle eleştirel kavramların çoğu, burada sunulan yazarlık meselesini yansıtır: Pop Art'tan kavramsalcılığa, yakın geçmişteki eğilimlerden ilişkisel estetiğe, sanatçılar ve yazarlar, yazarlığın çözülmesiyle açılmış demokratik potansiyeli gerçeğe dönüştürme çabalarını sürdürmüşlerdir. Benjamin'in 1940'taki zamansız ölümünden itibaren sanatçılar, 'aura'yla yani sanat piyasalarının spekülasyonlarına maruz kalmış o tikel lüks metayla ilişkilenmiş elitist değer sistemine meydan okumuşlardır. Böylece en nihayetinde mevcut mülkiyet ve metalaşma yapılarını karşılarına almaktadırlar. Bu da sanatın eleştirel olmasını ve piyasaya direnmesini şart koşar. Örneğin Andy Warhol'un doğası gereği yeniden üretilmesi mümkün eserleri, bir yapıtı onun 'Fabrika'sında ve nezaretinde üretilmiş 'özgün' bir Warhol eseri olarak tasdikleme yetkisine sahip tek kuruluşun, Warhol Eserlerini Tasdikleme Kurulu'nun tetkiklerine tâbidir. Dolayısıyla bu girişimler, Benjamin'in metninde bahsi geçen demokratik paradokstan kesinlikle kaçınamaz.

Benjamin yazarlıktaki dağılımın aynı zamanda sanat eserinin kabul edilişini etkileme biçimlerini de tanımlar. Üzerine uzun uzun düşünmek için durdurma gücü olmayan bir dizi hareketli imgenin karşısında kalmış film izleyicisi, şaşkına dönmüş bir eleştirmen olur (Benjamin 1992: 234). Bu koşullarda izleyici, normalde reddedeceği şoke edici materyallere açık hale gelir. Dada ve Sürealizmin neden olduğu tiksintiyi, abartılı gülmecelerin eşit derecede şoke edici imgeleriyle karşı karşıya kaldıklarında unutkanlaşan kamuoyu bastırır (Benjamin 1992: 230-32). Bu gözlemler, yakın çağımızın kültürel formlarına uyarlandığında daha fazla geçerlilik kazanır: Televizyonlardaki realite programlarının takipçisi şaşkın seçmenler, yahut bir YouTube klibinin seyirci kitlesi, tam da Benjamin'in modern izleyicisine örnektir. Dijital çağda sanat eserlerini tanımlayan, içeriğini kullanıcıların ürettiği yeni platformlar, Benjamin'in tahlilini hem onaylaması, hem de aşmasıyla parçalara ayrılmış üreticiyle dalgın seyirciler arasındaki sınırları aşındırmakta, eski yazarlık tarzlarının yerine yeni sahiplenme ve işbirliğine girme yöntemleri koymaktadır.

Teknolojik yeniliklere odaklanmasına rağmen Benjamin'in metni, tekn'olojik belirlenimci bir yaklaşımı benimsememektedir. Kameranın müjdelediği olasılıklara yeni kültürel fikirler ve

toplumsal güçler aracılık eder. Estetik alana çekilmek yerine politik anlamda eklemlenmek için bu araçlardan ve propagandacı potansiyellerinden yararlanma yükü, seyircilerin ve çağdaş kültür pratisyenlerinin omuzlarındadır. Jacques Ranciere (d. 1940) Benjamin'in siyasetin estetikleşmesi üzerine duyduğu kaygıları tersine çevirerek ve estetiğin siyasetini, yani sanat formlarının akla uygun şeylerin dağılımını yeniden örgütleyip kabul edilebilirliğin politik normlarına meydan okuma yollarını tahlil ederek, politika ve estetikle ilgili tartışmayı yeniden çerçeveye sokmaya çalışmıştır (2006: 13). Ancak Ranciere, sanatsal üretimin formel yönlerinin politik sonuçlardan nasıl ayrılamaz olduğunu gösterirken tümüyle Benjamin'e borçludur. 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri' bize biçim ve içeriğin, tekniğin ve eleştirinin, tekil sanatsal erdemlerle kitlesel ve sosyolojik etmenlerin, 20. yüzyılda sanattaki dönüşümleri anlamaya kafa yormuş çığır açıcı bir girişim içinde ayrılmaz bir şekilde iç içe örüldüğü sıkı dokunmuş bir anlatı sunmaktadır.

Pil ve Galia Kollectiv

Seçilmiş Kaynakça

Benjamin, W. (1992) 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,' çev. Harry Zohn, yer aldığı eser H. Arendt (ed), Walter Benjamin, Illuminations, Londra: Fontana, 211-44.

'The Artist as Producer,' Collected Writings, cilt 2, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

(2002) The Arcades Project, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. ve diğ (2007) Aesthetics and Politics, Londra: Verso.

(2009) One-Way Street and Other Writings, Londra: Penguin.

Berger, J. (1990) Ways of Seeing, Londra: Penguin [Görme Biçimleri]

Bourriaud, N. (2007) Postproduction, Berlin: Sternberg.

Buck-Morss, S. (1991) The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge, MA: MIT Press.

Debord, G. (1997) The Society of the Spectacle, New York: Zone Books.

Eisenstein, S. (1969) Film Form: Essays in Film Theory, Harcourt.

Fried, M. (1967) 'Art and Objecthood,' Artforum 5, Haziran, 12-23.

Gilloch, G. (1997) Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City, Oxford: Polity.

Grech, J. (ed) (2007) 'Walter Benjamin and the Virtual: Politics, Art, and Mediation in the Age of Global Culture,' Transformations, 15 Kasım erişilen adres: www.transformationsjournal.org/journal/issue_15/editorial.shtml (erişim tarihi 9.6.10).
Groys, B. (2008) 'From Image to Image File - and Back: Art in the Age of Digitalization,' Art Power, Cambridge, MA: MIT Press.
Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1972) 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception,' Dialectic of Enlightenment, New York: Herder and Herder [Aydınlanmanın Diyalektiği].
Kracauer, S. (1997) Theory of Film, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Ranciere, J. (2006) The Politics of Aesthetics, Londra: Continuum.
Scholem, G. G. (2003) Walter Benjamin: The Story of a Friendship, New York: NYRB Classics.
Vertov, D. (1992) Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov, Berkley: University of California Press.

Paul Valery, 'Fotoğrafın Yüz Yılı' ['Discours Du Centenaire De La Photographie'] (7 Ocak 1939)

Paul Valery, 'The Centenary of Photography,' çev. Roger Shattuck ve Frederick Brown, eser Alan Trachtenburg (ed), *Classic Essays in Photography*, New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980, 191-98.

Yazıldığı mühim şartlar ve vesileler dikkate alındığında, 'Fotoğrafın Yüz Yılı' (1980) yazısının fotoğrafçılık tarihinde yahut Valery çalışmalarında çok daha belirgin bir yere sahip olmaması şaşırtıcıdır. Fotoğrafçılığın dil ve edebiyatla ilişkisine, Batı düşüncesinde oynadığı role dair önemli hususlara parmak basmıştı. 7 Ocak 1939'da fotoğrafın yüzüncü yıl dönümü üzerine yorumda bulunması için, Fransız şair, denemeci, filozof,

sanat ve edebiyat eleştirmeni Paul Valery (1871-1945) Fransız Fotoğrafçılık ve Sinema Topluluğu (L Societe française de la photographie et de la cinematographie) tarafından Paris Üniversitesi'nde seminer vermeye çağrılmıştı. Sorbonne'un büyük amfitiyatrosuna gelenler arasında, Fransız Akademisi'nin üyeleri ve Fransa Başkanı Albert Lebrun da vardı. Etkinlik gazetelerde ve radyolarda geniş yer bulmuş, fotoğrafçılığa verilen önemi ve Fransızların bilimsel, kültürel başarılarının tecessümü, ulusal gurur kaynağı olarak algılandığını yansıtmaktaydı. Amelie Lavin'e göre metin, tuhaf bir şekilde karanlıkta kaybolup gitmişti. *Vues* başlıklı (La Table ronde, Paris, 1948) bir derlemeye dahil edilmesi ve *l'Arc* dergisinde (21, Bahar, 1963) özetinin yayımlanması dışında, Valery'nin eserlerini toplayan Pleaide koleksiyonunda da yer almamaktadır (Lavin 2001).

Birçok bakımdan 'Fotoğrafın Yüz Yılı' fizikçi Dominique François Arago'nun 3 Temmuz 1839'da yaptığı eski bir konuşmayı yâd etmektedir. Arago Temsilciler Meclisi'nde dagerreyotipinin [eski fotoğrafçılık tekniği] icadını duyurmuş, onu Fransa'nın dünyaya verdiği hediye olarak tarif etmişti (Arago 1980: 24). Valery'nin söyleminde de benzer bir vatanperverliğin ve ulusal gururun sergileniyor oluşu dikkat çekicidir; çünkü imgeleri ışıkla sabitlemenin araçlarını ilk kez Fransızların keşfettiğini iddia ederek fotoğrafçılığın doğuşunu "hakiki bir Fransız icadı" olarak övmekteydi. Valery, fotoğrafçılığı bulan Fransız mucitlerden açık açık bahsetmese de (Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851), Nicephore Niepce (1765-1833) veya Hippolyte Bayard (1807-87)) metnin ileri bir kısmında "tek tek sıçramalarla yayılıp dünyanın geneline dağılan" "fotoğrafik vizyonun" doğuşunu Daguerre'e atfetmekteydi (Valery 1980: 193). Daha Valery'nin ilk cümlesinde, fotoğrafik ortamın kökenleriyle ilgili sorunları fark etmek mümkündür; çünkü fotoğrafçılığı tek keşfedenler Fransızlar değildir. Aslına bakılırsa, genelde analog film fotoğrafçılığının öncüsü olarak görülen, İngiliz Henry Fox Talbot'un 'kalotip'idir. Tek ve eşsiz bir görüntü yaratan dagerreyotipinin aksine, kalotip fotoğrafik görüntünün sınırsız sayıda çoğaltılmasını sağlayan negatiftir.

Bir yazar olarak Valery'nin konuşmasına, fotoğrafın edebiyata yaptığı etkiyi sorgulayarak başlaması şaşırtıcı değildir.

Resim veya çizim gibi başka sanat formlarıyla kurduğu ilişkiden farklı olarak fotoğrafçılığın sanki edebiyatla çok az ortak noktaya sahipmiş gibi göründüğünü belirtmiştir. Eadweard Muybridge'in (1830-1904) hareket etütlü fotoğraflarına göndermelerini ima ederek, bu görseller sayesinde sanatçıların dört nala koşan atları ve uçan kuşları nasıl keskin bir şekilde tarif ettiklerini vurgulamıştır (Valery 1980: 192). Ancak fotoğraf ve edebiyat arasında daha güçlü bağlar olduğunu söylemiş ve fotoğrafın yazarlar için yaratabileceği tehlikelerin altını çizmiştir. Dilin güvenilmezliği, 'keyfi iletileri' dikkate alındığında (Valery 1980: 192) "bromürün mürekkepten güçlü olduğunu" (Valery 1980: 193) ve bir hadiseyi, yahut kişilerin ve nesnelerin tarifini mükemmel bir keskinlikle kayda alma kapasitesine sahip olduğunu söylemiştir: Valery'nin gözlemi şöyleydi:

> Sanatında ne kadar becerikli olursa olsun bir manzaranın yahut çehrenin tasvirini yapan yazar okur sayısı kadan farklı versiyon çıkaracaktır.
>
> (Valery 1980: 192)

Fotoğrafçılık ve edebiyat arasındaki rekabet üzerine söyledikleri akla, 'Modern Kamusallık ve Fotoğrafçılık' (1859) başlıklı denemesiyle 19. yüzyılda yeni teknolojilerin açığa çıkışını ve güzel sanatlar alanını işgal etmelerini incelemiş Fransız şair Charles Baudelaire'in (1821-67) ilk eserlerini getirir. Valery Baudelaire'in fotoğrafçılığa yönelttiği eleştiriden çok farklı bir görüş sunar. İkincisi hayal gücünü aşındırdığı ve sanatı gerçekçilikle kısıtladığı için fotoğrafçılığı suçlarken, Valery fotoğrafın edebiyata esas amacını geri kazandırmada araç olabileceğinin farkındadır. Fotoğrafın yardımıyla edebiyat "kendisini arındırabilir" (Valery 1980: 193). Gerçekçi tarifler yapma ihtiyacının zahmetlerinden kurtulan yazar, dil yoluyla şiire ve soyut düşüncelerin ifadesine odaklanabilir.

Metinde açığa çıkan çeşitli fotoğrafçılık tanımlarına bakmak ilginçtir. Valery fotoğrafçılığı "Fiziksel enerjide basit bir dönüşüme gidilerek doğal ve canlı görüntüleri yeniden üretme aracı" olarak tarif ederken büyük ihtimalle güneş ışığına gönderme yapmaktadır (Valery 1980: 192). "Hassas levhanın formları anında yakalayabilme gücü" hakkında söyledikleri, ortamın

mekanik doğasını vurgular (Valery 1980: 192). Ayrıca fotoğrafçılığı "yeni bir reaktif türü" olarak aktarırken onun kimyasal kökenlerini de göz önünde tutmaktadır (Valery 1980: 195). Fotoğrafçılığın bu ikili karakteri (mekanik ve kimyasal karakteri) *Camera Lucida*'da Roland Barthes tarafından keşfedilir (1981). Barthes'a göre ışığın belli yüzeylerle ilişkilenme şekli kimyasal düzene aitken, fizik içine fotoğrafik kamerayı, "optik bir araçla imgenin oluşumunu" dahil etmektedir (Barthes 1981: 10). Şu satırlarından ötürü Barthes'ın ilgisini çeken şey, fotoğrafçılığın kimyasal unsurudur: "Âdeta bir göbek bağı fotoğrafı çekilmiş şeyin bedenini bakışlarımla, ışıkla ilişkilendirir; ele avuca sığmasa da cismani bir ortamdır" (Barthes 1981: 81).

Işık 'Fotoğrafın Yüz Yılı'nda başat bir rol oynar. Fotoğrafçılığı "Nesnelerin yansıttığı ışığın kendisinden yararlanarak görülebilir nesnelerin imgesini sabitleme" aracı olarak tanımlayarak ışığa verdiği önem ilk cümlede belirgindir (Valery 1980: 192). Valery için ışık, fotoğrafı felsefeye bağlayan ipliktir. Şu şekilde belirttiği gibi:

> Işık ve felsefe arasında başka, çok yakın ve çok kadim bağlar vardır. (...) Eğer görüntüleri sorgulama araçları olmasaydı felsefe ne durumda olurdu?
>
> (Valery 1980: 197).

Fotoğraf yahut "fotoğrafçılık kavramının kendisi" (Valery 1980: 195) hakikat ve illüzyonlar, gerçeklik ve suretlerle ilgili meseleleri göz önüne taşıma gücüne sahiptir. Valery'nin takımyıldızlardan bahsedişi, Platon'un *Cumhuriyet* eserinin VII. Kitabı'ndan bir ânı, kaçan mahkûmların gece karanlığında yıldızlara bakmak için başlarını yukarıya kaldırmalarını akla getirmektedir.

Olağanüstü pasajlardan birinde Valery, Platonik mağaranın karanlık odasını fotoğrafik kamerayla kıyaslar:

> Eğer Platon mağarasının ağzını küçük bir deliğe dönüştürecek ve ekran olarak duvarlarına hassas bir örtü sermiş olsaydı, mağaranın arka tarafını dönüştürerek devasa bir film yaratabilirdi. Bunu yaptığında bilgimizin doğası ve fikirlerimizin özüyle ilgili olarak ne kadar şaşırtıcı sonuçlara varabileceğini ancak Tanrı bilir.
>
> (Valery 1980: 197)

Işık, kamera-mağaranın açıklığından içeriye akar ve duvarlarda dans eden gölgeleri sabitler. Böylece özgün birer nesne kılığına girmiş birer kopya olarak karanlık biçimlerin aslını ifşa eder. Platon'un mağarası dev bir kamera olsa, nasıl resimler çekeceğini düşünmek insanda merak uyandırmaktadır.

'Fotoğrafın Yüz Yılı' aynı dönemde yazılmış olan, Walter Benjamin'in 'Fotoğrafçılığın Kısa Tarihi' (1931) yazısı gibi başka eserler kadar meşhur olmasa da, Valery'nin metni birçok bakımdan önem taşır. Edebiyatla fotoğrafçılık arasındaki ilişkiyi sorgulayarak ve ikincisinin evreni kavrama çabamıza sunduğu katkıları irdeleyerek beşeri bilgi birikiminin birçok alanında fotoğrafın kendisine nasıl bir yer edindiğini gösterir. Metinin temelinde yatan temanın, bir filozofun fotoğrafa nasıl bakacağıyla ilgili mesele olduğunu iddia etmek mümkündür. Sözlerinin sonunda Valery, bizi Platon'un mağarasından çıkarıp başka bir karanlık odaya götürür. Karanlık odanın içinde, "şeytani kırmızı ışıkların" altında (Valery 1980: 198) fotoğrafçı-filozof hevesle görüntünün banyo oluşunu bekler. Bu bekleme ânını "son derece felsefi" bir deneyim olarak tanımlamamış (1980: 197) Valery, banyo kabı içinde gizli görüntünün açığa çıkışıyla (1980: 198) zihnin hayal etme gücü arasında paralellikler kurmuştur. Belli anıların sabitlenmesi ve şiirsel düşüncenin damıtılması, "belli nadir satırların," "iç konuşmalarımızın kaosu" içinden yaratılması (Valery 1980: 198). Bilgi birikimine yaptığı katkılardan, gezegenleri ve yıldızları insan gözü için görülebilir hale getirdiğinden ötürü fotoğrafçılığı takdir eder. Valery metnini, filmdeki kumlanmaları gökteki yıldızlarla karşılaştıran gökbilimsel bir göndermeyle sonlandırır. Banyo kabındaki gümüşi kumlanmalar, yavaş yavaş gözler önüne serilir ve aynı "uyanan bilincin ilk kekelemeleri" gibi tanımlanabilir şekillere dönüşür (Valery 1980: 198).

Junko Theresa Mikuriya

Seçilmiş Kaynakça

Arago, D. F. (1980) 'Report,' çev. E. Epstean, eser: Alan Trachtenburg (ed), Classic Essays in Photography, New Haven, CT: Leete's Island Books, 15-25.

Barthes, R. (1981) Camera Lucida: Reflections on Photography, çev. Richard Howard, New York: Farrar, Strauss ve Giroux.
Batchen, G. (1997) Burning with Desire: The Conception of Photography, Cambridge, MA: MIT Press.
Baudelaire, C. (1980) 'The Modern Public and Photography,' çev. Jonathan Mayne, eser Alan Trachtenburg (ed), Classic Essays in Photography, New Haven, CT: Leete's Island Books, 83-89.
Brunet, F. (2009) Photography and Literature, Londra: Reaktion Books.
Lavin, A. (2001) 'Annexe et notes,' eser Paul Valery, 'Discours du centennaire de la photographie' Etudes Photographiques, 10 Kasım, Paris: Societe Francaise de Photographie, 89-106. http://etudesphotographiques.revues.org/index920.html (erişim tarihi 23.8.11).
Taminiaux, P. (2009) The Paradox of Photography, Amsterdam: Rodopi.
Valery, P. (2001) 'Discours du centennaire de la photographie' Etudes Photographiques, 10 Kasım, Paris: Societe Francaise de Photographie, 89-106. http://etudesphotographiques.revues.org/index920.html (erişim tarihi 23.8.11).
(1980) 'The Centenary of Photography,' çev. Roger Shattuck ve Frederick Brown, eser Alan Trachtenburg (ed), Classic Essays in Photography, New Haven, CT: Leete's Island Books, 191-98.

Francis D. Klingender, 'Marksizm ve Modern Sanat: Toplumsal Gerçekçiliğe Yaklaşım' (1943)

Tüm referanslar Lawrence ve Wishart'ın yayımladığı ilk baskıdandır. Ayrıca özgün yayıncılar tarafından hazırlanmış 1977 tarihli bir yeniden baskı da vardır.

Francis Klingender (1907-55) Marksist bir sanat tarihçisi, sosyolog, sinema tutkunu ve uzun yıllar boyunca Birleşik Krallık'ta kültürel çalışmaların gelişmesinde şekillendirici roller oynamış komünist bir eylemciydi. Yurt dışında İngiliz bir anneyle babanın çocuğu olarak doğmuş, ilk Weimar diasporasıyla göçmen topluluğunun parçası olarak 1926/27 yıllarında Londra'ya gelmişti. Klingender 1927 ve 1934 yılları arasında LSE'de [Londra Ekonomi Okulu] ekonomi ve sosyoloji eğitimi

görmüş, daha sonra *The Condition of Clerical Labour in Britain* [Britanya'da Ruhbanlık Emeğinin Koşulları] (1935) adıyla yayımlanacak doktorasını tamamlamıştı. En tanınmış eserlerinin arasında *Money Behind the Screen* [Ekranın Arkasındaki Para] (Stuart Legg ile birlikte, 1937), *Hogarth and English Caricature* [Hogarth ve İngiliz Karikatürü] (1944), *Art and the Industrial Revolution* [Sanat ve Sanayi Devrimi] (1947) ve aslen 1930'larda İspanya İç Savaşı sırasında yazılmış, ancak 1948'de yayımlanmış *Goya in the Democratic Tradition* [Demokratik Gelenek İçinde Goya] yer almaktadır.

1930'ların başından Stalin'in Başkan Tito'yu açıkça kınadığı 1940'ların sonlarına dek Klingender, Büyük Britanya Komünist Partisi'nin (BBKP) etkin bir üyesi olmayı sürdürdü. 'Cambridge Beşlisi'nden en az üçünü bizzat tanıyordu (profesyonel düzeyde Anthony Blunt, öğrenciliğindeki eylemci günlerinden Donald Maclean'i ve BBKP üyeliği sayesinde Guy Burgess). Redaksiyondan geçirilmiş MI5 denetim dosyaları, Klingender'in 1931'den ölümüne dek rutin gözetime tâbi tutulduğunu, Guy Burgess ve Donald Maclean 1951'de Moskova'ya kaçtıktan sonra kendisine gösterilen ilginin yeniden canlandığını doğrulamaktadır. Film endüstrisinin farklı yönlerini araştırması için doğrudan John Grierson tarafından görevlendirilen Klingender, Sovyet Ticaret Sefirliği ve diğer Komintern yanlısı örgütlerle çalışarak Londra'da Sovyet sinemasının propagandasını yapıp daha fazla perdeye yayılmasında gizli bir rol de oynamıştı. Yakın zamana dek Klingender'in sanat tarihinde oynadığı rol ve entelektüel mirası bölük pörçük ve geçici türden ilgilere konu oldu. İnsanların onu bir 'yabancı' olarak algılaması, profesyonel yaşamını bir bakıma sürekli gezginlikle geçirmesi ve Soğuk Savaş'ın ilk dönemlerinde vakitsiz ölümü bunda etkili olmuş sebepler şeklinde görülebilir. Ömrünün sonuna doğru Klingender eskiden tanıştığı, Londra merkezli BBKP üyesi akranlarının çoğundan coğrafi (ve politik) anlamda da yalıtılmış bir vaziyetteydi. Kaybolduğu düşünülen ama müteveffa eşi Winifred'in özenle koruduğu arşivle kütüphanenin muhafaza edilmesi ve yakın zamanda erişime açılması, Klingender'in yaşamı, çalışmaları ve ortaklıkları hakkında şimdiye dek mümkün olduğundan çok daha eksiksiz bir resim çizme şansı sunmaktadır.

Müttefik güçler ve Sovyetler Birliği arasındaki yumuşama döneminin zirvesinde kaleme alınmış *Marksizm ve Modern Sanat*, bir dizi kitapçık içinde üçüncü deneme olup, Marx'ın ölümünün 60. yıldönümü için, kamuoyunun geneline Marksizmin unsurlarını açma amacıyla yazılmıştı. Klingender'in uzun denemeleri içinde belki en meşhuru olmamasına, hatta pek alıntılanmamasına rağmen, uluslararası hadiselerin ilginç bir şekilde kesiştiği dönemlerde temel eleştirel kaygılarını berraklaştırmaktadır. İçlerindeki konulardan bazıları gerçekçiliğin belli formlarına bağlılık ve formalist teoriye karşıtlık, (ilerici) sanatçıların yükümlülükleri, insanların bilinci ve toplumsal failliğini geliştirmede sanatın oynadığı merkezi roldür. *5 on Revolutionary Art* [Devrimci Sanat Üzerine 5 Deneme] (1935) eserinde bulunan eski denemesi 'Sanatta İçerik ve Biçem'de yayımlanmış fikirleri yenileyip geliştirir. Denemenin alt başlığı olan 'Toplumsal Gerçekçiliğe Yaklaşım' yazarın, Sovyetler Birliği'nde ve topraklarında kültürel üslubu 1934'ten itibaren resmî yaptırımlara boğmuş Sovyet tipi sosyalist gerçekçiliğe duyduğu çekinceleri tanımlamasından ötürü önemlidir.

Marksizm ve Modern Sanat'ın önemli bir bölümü Roger Fry ve Bloomsbury topluluğuyla ilişkilenmiş formalizmi eleştirir (Klingender 1943: 5-18). Klingender'a göre Fry'ın idealist estetiği Hogarth, Gillray ve Rowlandson gibi 'çağdaş toplumsal yaşamın' güncelerini çıkarmış kişilerin sahici mirasını karartmaktaydı (Klingender 1943: 11). Buna karşı kültürel pratikler için en net paradigma, Rus eleştirmen Nikolay Çernişevski'yle bağlantılanmış gerçekçilikti. *Sanatla Gerçekçilik Arasındaki Estetik İlişki* (1855) adlı eseri, sanatçının toplumsal ve ahlaki yükümlülüklerini yeniden tanımlamış bir yapıt olarak görülmekteydi. Klingender için Çernişevski, sanatın toplumsal ve politik alanla eklemlenme ihtiyacına duyduğu inançla günümüzün pratiklerine model oluşturmuş "devrimci Rus sosyalizminin büyük bir müjdecisiydi" (Klingender 1943: 25).

Metinin geneli boyunca bu öğütlere en çok uyan sanat dalları, güzel sanatların yerleşik ve standart formlarından yahut Fry'ın post-empresyonist estetiğinden ziyade, gerçekçi resim, halk sanatı ve taşlamalardır. Klingender'a göre estetik değerle ilgili Marksist yargılara yön vermesi gereken şey, sanat eserinin

kökleriyle görünümünün örneklediği toplumsal sınıfın 'göreli' altyapısıdır. Lenin'den yaptığı alıntıyla metin "kesintisiz gerçekçilik geleneğinin," "sanatı bugün insanlara geri götürebilecek tek standart" olduğunu iddia eder (Klingender 1943: 48-49). Toplumsal temele dayanan sanat tarihinin önemini ve imgelerin dönüştürücü gücünü ele alan Klingender, şöyle devam eder:

> Marksist eleştiri, nesnel hakikati güçlü ve ikna edici imgelerde yansıtan bu unsurlar içindeki her bir üslubun, her bir sanatçının ve her bir eserin özgün ağırlığını keşfetmeye dayanır. (...) Sanatsal imgeler, gerçekliği sınırsız çeşitliliği ve çokyönlü zenginliği içinde ifşa eder.
> (Klingender 1943: 48)

Klingender'in yazılarında hep olduğu gibi, dışsal hadiseler sadece yazıların içeriğini şekillendirmekle kalmamış yayımlama tarihine de katkı yapmıştır. 1943'te Sovyet Rusya, Almanya karşısında verdiği 'Büyük Vatanperverlik Savaşı'nda' emperyal Avrupa güçleri ve Amerika'yla aktif bir ittifak içindeydi. Klingender'in denemesi BBKP'nin rekor sayıda üyeye kavuştuğu dönemle çakışmıştı. Bu gelişmenin arkasındaysa Stalingrad'ın başarılı bir şekilde savunulması, aynı yılın Ocak ayında Alman Altıncı Ordu'nun Sovyet güçleri tarafından çevrelenmesi ve akabinde Sovyetlere teslim olmaları yatıyordu. Askerî anlamda Stalingrad, Wehrmacht'ın yenilmezlik efsanesini yok etmişti ve II. Dünya Savaşı'nda Müttefiklerin galip gelmesinde belirleyici dönüm noktalardan biri olduğu, geniş kesimlerce kabul görmektedir (Beevor 1999: 396-405).

1940'lardan sonraki çağdaş pratikler (ki film ve sinema da dahil olmak üzere büyük bilgi sahibiydi) dahil edilmediğinden Klingender'ın denemenin başlığındaki 'modern'i daha tarihsel bir görüngü olarak algıladığı açıktır. Sovyet öncüller ve yetkililerden yaptığı alıntılar su götürmez olsa da (Lenin, Lunarçarski, Plekhanov ve Stalin'in bahsi geçer) Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği'ni başlı başına benimseyen hiçbir net ifade yoktur. Açıkça belirgin olan, Klingender'ın popüler yahut halk sanatının ulusal formları lehine ideolojik ve kişisel bir tercihte bulunmasıdır. Bauhaus tasarımcısı Laszlo Moholy-Nagy'nin soyut fotoğrafçılık pratikleri ve John Heartfield'in (Komintern yayınları için yazarlık yapmıştır) fotomontajına verdiği eski ama nitelik-

li onaya gelirsek, figüratif pratiklere yapılan vurgu tek başına İttifak güçleriyle Sovyetler arasındaki geniş kültürel uzlaşmanın çıkarları doğrultusunda bir derece diplomatik öz-sansüre gidildiğine işaret etmektedir.

Ancak burada bazı yerinde ihmaller ve rasyonelleştirme çabaları olsa da Marksizm ve Modern Sanat giderek bağımsızlaşan ve zaman zaman dogmatikleşen bir zihinsel çerçeveyle yukarıdan dayatılan Sovyet yahut BBKP diktelerine keyfi bir şekilde uyulmasını reddeden tutuma da işaret etmektedir. Bu tutum onu resmî makamların eleştiri oklarına ve Sovyet Bilimler Akademisi'nin sansürüne hedef etmiştir. Nitekim yakın zamanda bu meseleyi gün yüzüne çıkaran arşivlerden çıkarılan yeni bulgular olmuştur. Eğer eserlerine yöneltilen bu resmî eleştiri yayılmışsa yahut BBKP'deki yoldaşlarına bildirilmişse, Londra'daki çevreden neden o dönemlerde uzaklaşıp Hull Üniversitesi Koleji'ne geçtiğini ve dışarıdan bakıldığında 1948'den sonra kesintili olsa da aşama aşama BBKP'den kopmasını açıklayan bir unsur olabilir. O dönemde dikkatlerden kaçmayan bir başka gelişme de, Klingender'ın son çalışmalarında görülen apolitikleşmedir. Buna 'St Francis ve Kıyamet Kuşları' ikonografisi üzerine yazdığı kayda değer denemesi de (1953) dahildir.

Klingender'ın anıları ve kişisel yazışmaları çatışmalı bir kişiliğe ayna tutar; ancak aynı zamanda daha hümanist eğilimli bir Marksizme nasıl derinden bağlı olduğunu, serbest bir şekilde İngiliz örneklerden etkilendiğini de gösterir. Bu bakımdan *Marksizm ve Modern Sanat*'ın sonunda William Morris'ten özel bir kanaatle alıntı yapılmaktadır. Batı'daki Marksist gelenek, Bolşeviklerin mücadelesini içselleştirememenin ürünüydü. Bir Marksist-Leninist olarak Klingender, Batı Marksizmi'nde beklentilerin gerileyişine ve Stalin'in 'Tek Ülkede Sosyalizmi' tahkim etmesine tanıklık etmek zorunda kalmış kuşağın parçasıydı. Kapitalizmin kriz içinde olduğu ve uluslararası çatışmaların ivme kazandığı bir dönemde, Klingender pratik Marksizmi, esasında LSE'de kendisine etki etmiş hocalarından, özellikle öncü antropolog Bronislaw Malinowski ve göçmen sosyolog Morris Ginsberg'ten aldığı, işlevsel açıdan farklı koşullara uyarlanabilir bir kültür görüşüyle birleştirmişti (Pooke 2008: 39-46).

İndirgemeci sosyolojik analizler ve aşırı belirlenimci sanat okumaları Klingender'in tüm eserlerinde bariz bir şekilde or-

tada olsa da, bu daha geniş düzlemde Frankfurt Okulu'nun üyeleri tarafından geliştirilen eleştirel teoriden uzak, ampirik İngiliz geleneğinin her yere nüfuz etmiş özelliğiydi. Klingender'ın yazılarında, normalde sessiz cümlelere ritim katan, imgeler, metaforlar, alegoriler ve anlamları yan yana getiren çarpıcı, keskin sıralamalar vardır. *Marksizm ve Modern Sanat* Sovyet ortodoksisinin sorgusuz sualsiz yeniden ifade edilmesi değildir. Tüm kusur ve ihmallerine rağmen yaptığı müdahale, Klingender'ın erkek ve kadınlara geleceklerini şekillendirip belirleme yetisini geri kazandırmaya ve insanın (yeniden) özgürleşmesini amaçlamış Aydınlanma projesinin tahayyülünde sanatla ortak bir görsel kültürün biçimlendirici rolüne ne kadar derinden inandığının göstergesidir.

Grant Pooke

Notlar

1. Bu yorum Jessica, Jonathan ve Tim Klingender'in inceliğiyle Klingender arşivi ve Kütüphanesi'nden alınmış, yayımlanmamış birincil kaynaklar ve yazışmalar sayesinde hazırlanmıştır.

Seçilmiş Kaynakça

Beevor, A. (1999) Stalingrad, Londra: Penguin Books.

Bindman, D. (2006) 'Art as Social Consciousness: Francis Klingender and British Art, Andrew Hemingway (ed), Marxism and the History of Art: From William Morris to the New Left, Londra: Pluto Press, 67-88.

Cullerne Bown, M. (1991) Art Under Stalin, Oxford: Phaidon.

Klingender, F. D. (1935) 'Content and Form in Art,' eser Betty Rea (ed) 5 on Revolutionary Art, Londra: Lawrence and Wishart, 25-44.

(1943) Marxism and Modern Art, ed. Benjamin Farrington, Londra: Lawrence and Wishart.

(1953) 'St Francis and the Birds of the Apocalypse,' Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 16.1/2, 13-23.

Morris, L. ve Radford, R. (1983) The Story of the Artists International Association 1933-53, Oxford: The Museum of Modern Art.

Pooke, G. (2008) Francis Klingender 1907-1955: A Marxist Art Historian Out of Time, Londra: Gill Vista Marx Press, Marx Memorial Library.

Sir Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (1950)

İlk kez 1950'de yayımlanan *Sanatın Öyküsü*, BK ve ABD'de İngilizce olarak on altı edisyonla ve otuz beşi aşkın yeniden baskıyla yeniden yayımlanmış, en az yirmi iki Avrupa dilinde, birden fazla edisyon ve yeniden baskıyla çıkmış, son olarak Japonca (1972), Türkçe (1976), Çince (1986) ve Rusça (1998) dahil olmak üzere en az sekiz başka dünya dilinde yayımlanmıştır. Genel olarak burada kullanılan 1995 tarihli 16. baskısıdır.

Sir Ernst Gombrich'in (1909-2001) *Sanatın Öyküsü* son altmış yıl boyunca genel okur kitlesi ve sanat tarihi öğrencileri için temel bir metin olmuştur. Kadın sanatçılara yer vermediği (Parker ve Pollock 1981: 6 ve Pollock 1999: 5), teleolojik yaklaşımı (Collins 1989: 92-95) ve hem 'ilkel' hem 'Doğu' sanatını çok sınırlı şekilde ele aldığından ötürü eleştiriye tâbi tutulmuştur

(Elkins 2002: 57, 65). *The New Art History: A Critical Introduction*'da [Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş] Jonathan Harris, Gombrich'in eserinin sanat tarihi içinde, 1970'lerden bu yana Marksizm, feminizm, psikoloji ve göstergebilimin yöntemlerini kullanan 'yeni' ve 'radikal' yaklaşımlar karşısında artık savunulması güç kanonik bir yapıyı nasıl desteklediğini açıklar (Harris 2001: 7, 37). Harris 'Gombriçyan sanat tarihinin' şu iddiaya sahip varsayımını eleştirmektedir:

> Büyük sanatın nizamı ve onun sanat tarihiyle doğrulanması (...) Batı'nın liberal-demokrasisindeki hümanizmin içsel unsurlarıdır.
> (Harris 2001: 37-39)

Ancak uzun süredir eserin sınırlılıkları ve ihmalleri bilinse de, sanat tarihine başlangıç kitabı olarak popülerliğini sürdürmesi ve birçok dile çevrilmiş olması, hâlâ sayısız insana Avrupa sanat tarihinin görsel, yöntemsel ve kavramsal menziline giriş imkânı sunduğunu göstermektedir.

Gombrich sanat tarihinin erken dönem etkilerini, iki savaş arasındaki dönemde Viyana'da, 1987 yılında New Jersey Eyalet Üniversitesi Rutgers'e verilmiş otobiyografik bir eskizle özetlemişti. Avrupa sanatının 'ustaları' üzerine hazırlanan, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında yayımlanmış Almanca iki monograf dizisinin nasıl 'şekillendirici etkiye' sahip olduğunu tarif etmişti (Gombrich 1987: 125). Vardan Azatyan yakın dönemde, Almanya'nın Avusturya'yı ilhak ettiği ve 'sevdiği' öğretmeni Julius von Schlosser'in öldüğü 1939'dan sonra Gombrich'in çalışması hakkında nasıl şöyle bir yorum yapılabileceğini göstermişti:

> Sanat tarihi alanında yaptığı çalışma, büyük ustaların anılarını bulanıklaştırıp çarpıtan mitlerle 'savaşmak' için açıkça hicri bir matem çalışmasına girişmek şeklinde görülebilir.
> (Azatyan 2010: 130, Gombrich 1957: 110)

Bu 'büyük ustalar' sadece Gombrich'in gençliğinde belirleyici monograflarla ön plana çıkışlarıyla değil, *Sanatın Öyküsü*'nde kendilerine ayrılan geniş bölümlerle de tanımlanabilirler. En önde 15. bölümün başında sıralanmış kişiler yer almaktadır:

> 16. yüzyılın yani Cinquecento'nun başı, İtalyan sanatının en meşhur dönemi olup tüm zamanların en önemli dönemlerindedir. Bu Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun, Raphael ve Titian'ın, Correggio ve Giorgione'nin, Kuzey'de Dürer ve Holbein'in çağıydı.
>
> (Gombrich 1995: 287)

Bu iki cümle *Sanatın Öyküsü*'nün altındaki mantığı keskin bir şekilde gözler önüne serer. Kitabın dayanak noktası işte bu "ustaların" sözde "büyüklüğü", "dehalarının olgunlaşıp tozlaşmalarıdır." Gombrich sanat tarihçisinin rolünü, "genel ölçütlerin nesnel gerçekliğini" doğrulamak şeklinde görmüştü. Sanat tarihçileri "bu ölçütlerin muhafızlarıydı." Mesleki görevleri, sanatsal başarılardaki bu doruk noktalarının "kalitesini" görmek ve statülerini korumaktı (Harris 2001: 37, Moxey 1995: 397).

Gombrich'in *Sanatın Öyküsü*, dâhi sanatçıların doğayı mükemmel ve uyumlu bir şekilde yansıtmasıyla denk tuttuğu "büyük sanat" arayışında bir yolculuktur:

> [Sanatçı] doğanın gizemlerini keşfetmeden ve evrenin gizli yasalarını sorgulamadan ne üne, ne de görkeme kavuşamayacak bir ustaydı.
>
> (Gombrich 1995: 287)

Sanatçının görevi ona göre, neredeyse önceden belirlenmiş bir dizi sorunu çözmek, sık sık başarılı buluşları sanki 'büyük sanat'a giden yol hep yeni bir basamağın kendinden öncekilerin üzerine konan taşlarla inşa ediliyormuş gibi birer keşif olarak tarif etmekti. Örneğin Brunelleschi'nin tek noktalı perspektifi hesaplaması "sanat alanında müthiş keşiflerden" biri olarak tarif edilir (Gombrich 1995: 226). Michelangelo, Dürer veya Rembrandt gibi "muazzam sanatçılar" sanatı yeni zirvelere taşıyacak buluşlarla bu meydan okumaya yanıt vermişlerdi. Kimi sanatçılar, aynı Botticelli gibi bu meydan okumayı görmüşler, ama illa mükemmelliğe ulaşmamışlardı. *Venüs'ün Doğuşu* üzerine Gombrich'in söyledikleri şöyleydi:

> Botticelli'nin Venüs'ü öyle güzeldir ki boynunun tuhaf derecede uzun olduğunu, omuzlarının dik bir şekilde indiğini ve sol kolunun bedenine eğik bir şekilde iliştiğini fark etmeyiz. Yahut Botticelli'nin zarif hatlara ulaşmak için doğa üzerinde yaptığı oynamaların, tasarımındaki güzelliğe ve uyuma katkı yaptığını söylemeliyiz.
>
> (Gombrich 1995: 264)

Gombrich'e göre güzellik, kusurları telafi edebilecek olsa da hedef mükemmel derecede ahenkli bir doğanın temsiliydi.

Doğanın mükemmel bir şekilde temsil edilmesi için gösterilen gayretler ve sanatçının bulduğu yenilikçi ve buluşçu, kimi zaman kahramanca çözümler bir araya gelince, Gombrich'in ‹büyük sanat' ve ‹büyük sanatçıları' ayırt etmesini sağlayacak ölçütleri meydana getiriyordu. Kitaptaki bölüm başlıkları, tek tek dönemlerin bu hedefe ulaşmada ne derece başarılı olduğunu işaret eder. Klasik dünyaya ait başarılar için "Büyük Uyanış" ve "Güzellikler Âlemi" denir. 15. yüzyılla 16. yüzyılların başındaki Rönesans için "Gerçekçiliğin Fethi," "Gelenek ve Yenilik" ve "Ulaşılan Ahenk" başlıkları kullanılmaktadır. İlerlemenin görece zayıf olduğu dönemlere konmuş bölüm başlıkları, örtük bir eleştiri saklamakta veya sanatsal bir yorumda bulunmaktan bütünüyle kaçınmaktadır: Dolayısıyla Bizans sanatı için "Yolların Ayrılması", 14. yüzyıl için "Saraylılar ve Kentliler," 16. yüzyıl sonu için "Sanatın Krizi," 19. yüzyıl içinse "Sürekli Devrim" başlığı verilmiştir. Kitap açık bir şekilde ‹büyük sanatçılar'ın başarılarını, çeşitli sebeplerden ötürü başarılı olamamış bir dolu sanatsal çabanın karşısında konumlandırmaktadır.

Gombrich, değer sistemlerinin büyük sanata ait ölçütler gibi toplumsal bağlama göre değiştiği görelilik kavramını reddetmekteydi. Ancak vardığı yargıların içinde bilinçdışı politik ve toplumsal anlamlar saklıydı (Harris 2001: 37; Bakos 2009). *Sanatın Öyküsü*'nün çeşitli yerlerinde sanatsal başarıların yükselişi özgürlükle ilişkilenir. MÖ 5. yüzyılda sanattaki gelişmeler, "figürlerin dağılımındaki bilgelik ve beceriyle," "ince ve huzurlu karakteriyle" "sanatın özgürlüğe büyük uyanışı" olarak tarif edilir (Gombrich 1995: 94-99). Sanatçıların ‹büyük sanatı' yaratırken sahip oldukları bireysellik ve özgür irade bilinçli bir tercih olarak rasyonelleştirilmiştir:

> Donatello'nun Floransa'daki kuşağı, Uluslararası Gotik tarzın incelikleri ve rötüşlarından sıkılmış, daha coşkulu ve yalın figürlere özlem duyar olmuşlardı.
>
> (Gombrich 1995: 235)

Başarı, "artık eserlerini işverenlerinin kaprislerine ve hayallerine uydurma zorunluluğu hissetmeyen" sanatçılara aitti sa-

dece (Gombrich 1995: 288). Doğaya yenilik getirme ve onu başarıyla temsil etme fırsatı, böylece özgürlük ve kurtuluşun göstergeleri olarak algılanır.

Bu açıdan *Sanatın Öyküsü* yakın zamanda Soğuk Savaş'ın politik bağlamı içinde tahlil edilmiştir. Berlin Ablukası'nın [Hava Köprüsü] (1948-49) bitişinden sonraki yıl içinde yayımlandığından, Gombrich'e göre kavramsal açıdan birbiriyle ilişkili tarihselcilik ve totaliteryanizme karşı "ideolojik bir savaşın" başlatılması olarak da yorumlanmıştır (Azatyan 2010: 129-33). Azatyan'a göre *Sanatın Öyküsü* ve Karl Popper'ın *The Open Society and Its Enemies* [Açık Toplum ve Düşmanları] (1945) adlı eseri "bu yazarların 'totaliter felsefelere' açtıkları fikir savaşı içinde kullandıkları entelektüel silahlar olarak görülmelidir" (2010: 129-30). Hem Azatyan, hem Andrew Hemingway, ortak anti-totaliter bakış açılarından ve Nazi rejiminden kaçmış birer Avusturyalı sürgün olarak yaşadıkları deneyimlerden hareketle Gombrich ve Popper arasındaki (aynı zamanda dosttular) teorik bağlantıları incelemişlerdir (Hemingway 2009; Azatyan 2010).

1968'de Perry Anderson, Gombrich'i, Nasyonel Sosyalizm Almanya'da gücünü yükselttikçe 1936'da Hapsburg sonrası Avusturyası'nın istikrarsızlığını arkalarında bırakan "beyaz karşı-devrimci göçmenlerden" biri olarak tarif etmiştir (Anderson 1968: 18). Gombrich'i, aynı dönemde Avrupa'nın politik kargaşalarından ve "yıkıcı bulaşıcılığından" koruyacak bir sığınak arayışıyla İngiltere'ye gelmiş diğer entelektüel göçmenlerle aynı kefeye koyar. Anderson'a göre Gombrich ile kendisi gibi göçmen çağdaşlarının akademik ve teorik çalışmaları, iki savaş arasındaki dönemle savaş sonrası yıllarda Britanya'nın politik, kültürel ve sosyal bilimlerindeki kavramsal çerçeve içinde bir boşluğu ("Olmayan Merkez") doldurmuşlardır (1968: 3-20 ve 38-39). Bu bağlamda *Sanatın Öyküsü*'nün kalıcı popülerliği belki de savunduğu değer sisteminden, yani bireysel özgürlükle sanatsal niteliği Britanya ve Batı dünyasındaki liberal demokrasinin sembolleri olarak gören bakış açısından ileri gelmektedir.

Sanatın Öyküsü'nün önermeleri daha fazla eleştiriye tâbi tutulabilir, çünkü özcü değer sistemi "büyüklük" kriterine uy-

mayan birçok pratiği dışarıda tutmakta ve değersizleştirmektedir. Kadın sanatçıların dahil edilmemesi dikkatlerden kaçmamıştır ve Gombrich'in hem modernizme, hem de yeni gelişen postmodernizme yönelttiği değişken tutum da ortadadır. Gombrich daha yeni baskılara "Sonu Olmayan Öykü" başlığıyla son bir bölüm eklemiştir. Bu bölümde 20. yüzyıl sanatının ulaşılması zorunlu 'büyüklük' standartlarına gelememesi 'modayla' ilişkilendirilmektedir (Gombrich 1995: 588-626). Marcel Duchamp (1887-1968) ve Joseph Beuys (1921-86) gibi 20. yüzyıl sanatçılarından bazılarını, "çocukluk aklına dönen" kişiler olarak tarif etmektedir (Gombrich 1995: 601). Bu son bölümde Giorgio Morandi (1890-1964) ve Lucien Freud (1922-2011) gibi natüralizmin peşinden koşmaya devam eden sanatçılara vurgu yapmakta, son paragrafta göreliliğe karşı tutumunu sürdürmekte ve "doruklardaki ustaları" tanımlamaya devam etmektedir (Gombrich 1995: 626).

21. yüzyılda Gombrich'in "büyük sanat" üzerine yaptığı mutlak yargıların kökü belki geçmiş sanatın tarihsel, kavramsal, politik çağlarında yatmaktadır. Günümüzün sanat pratiklerindeki çoğullukla postkolonyal ve küreselleşmiş bir dünyanın zorunlulukları karşısında, bunlar gerici gibi görünebilir. Bir noktada tüm 'Şark' sanatı (görünüşe göre içine Bizans'ı, antik dönem Orta Doğu, Çin ve Hint sanatını da almaktadır) şu şekilde tarif edilmektedir:

> Batı Avrupa, Doğu'dan hep derinlemesine farklı oldu. Doğu'da bu üsluplar binlerce yıl varlıklarını korudular ve neden değişmeleri gerektiğini söyleyen hiçbir sebep yoktu. Batı bu hareketsizliği hiç tanımadı. Her zaman yeni çözümlerin ve yeni fikirlerin arayışında oldu.
> (Gombrich 1995: 185)

Bu ifade kötü bir aşırı basitleştirmedir ve karmaşık sanatsal girişimlerle dolu bir bin yılı görmezden gelmedir. Edward Said'in Şarkiyatçılık'ındaki (1978) bakış açısıyla *Sanatın Öyküsü* mirası hâlâ başat ve ihtilaflı olmayı sürdüren, Batılı natüralist sanat formlarının derinlere işlemiş hegemonyasını yansıtmaktadır.

Diana Newall

Seçilmiş Kaynakça

Anderson, P. (1968) 'Components of the National Culture,' New Left Review, 50, Temmuz-Ağustos, 3-57.

Azatyan, V. (2010) 'Ernst Gombrich's Politics of Art History: Exile, Cold War and The Story of Art,' Oxford Art Journal, 33.2, 127-41.

Bakos, J. (2009) 'Gombrich's Struggle Against Metaphysics,' Human Affairs, 19, 239-50.

Collins, B. R. (1989) 'Review,' Art Journal, 48.1 'Nineteenth-Century Art Institutions,' Bahar, 90-93, 95.

Elkins, J. (2002) Stories of Art, New York: Routledge.

Gombrich, E. H. (1950) The Story of Art, Londra: The Phaidon Press.

(1957) 'Art and Scholarship,' eser Meditations on A Hobby Horse, and Other Essays on the Theory of Art, Chicago: Chicago University Press, [1963] 1985, 105-19.

(1987) 'Sir Ernst Gombrich: An Autobiographical Sketch and Discussion,' Rutgers Art Review, 8, 123-41.

(1995) The Story of Art, 16.baskı, Londra: Phaidon Press.

Harris, J. (2001) The New Art History: A Critical Introduction, Londra: Routledge.

Hemingway, A. (2009) 'E. H. Gombrich in 1968: Methodological Individualism and the Contradictions of Conservatism,' Human Affairs, 19, 297-303.

Moxey, K. (1995) 'Motivating History,' Art Bulletin, 77.3, Eylül, 392-401.

Parker, R. ve Pollock, G. (1981) Old Mistresses: Women, Art and Ideology, Londra: Pandora Press.

Pollock, G. (1999) Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, Londra: Routledge.

Said, E. (1978) Orientalism, Londra: Penguin Books [Şarkiyatçılık].

Trapp, J. B. (2000) E.H. Gombrich: A Bibliography, Londra: Phaidon Press.

Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maskeler* (1952)

Frantz Fanon, *Black Skin White Masks,* 2nd edition, London: Pluto Press, 2008.

> Siyah insanın kaderini tayin eden kalem tek renk yazar ve o renk de beyazdır.
>
> Frantz Fanon, 1952

Siyah Deri Beyaz Maskeler (1952) ateş ve öfke dolu bir kitaptır. Kitap sömürgeciliği ve ırkçılığı, bu bağlamda suçlu-kurban ilişkisini ve onları çevreleyen ontolojiyi derinlemesine ele alır. Kendini siyahın kimliğini, hayatını ve kültürel söylemini 'keşfetmeye' adamış sömürgeci baskının bir eleştirisidir. Metni okurken insan bazen beyaz üstünlüğü üzerine bir manifesto okuyormuş yanılgısına düşebilir: «Siyah insanın bir insan ol-

madığını söylemek yanlış olmaz" (Fanon 2008: 1). Kitap, özgürlüğe ve siyah ırkın sindirilmesine değinirken aynı zamanda insanlığın uygarlığından da söz eder. *Siyah Deri Beyaz Maskeler*, fethedilmiş ve sömürgeleştirilmiş olanın psikolojisini ve sömürgecinin konumunu inceler:

> İster siyah ister beyaz olsun ben kardeşimi, yüzyıllar boyu süregelen bir anlayışsızlık ile dikilmiş bu kıyafeti üzerinden yırtıp atması için ikna etmeyi ümit ediyorum.
>
> (Fanon 2008: 5)

Fanon, kitabı yazarken bilhassa Antil'ci bir bakış açısı kullandığını söylemiştir, ama metin evrenselliğini ve etkisini 'Sömürgeci İmparatorluğun' artçı sarsıntılarına rağmen hâlâ korumaktadır. Fanon'un ümidi metnin her kısmına, cerrah bıçağının kestiği her bir et parçasına incelikle dokunduğu gibi dokunur:

> Toplum bireyin etkisinden kaçamaz. İnsan, toplumu var eden şeydir. Çözüm, bu kurtlu ve çürümüş yapıdan kurtulmak isteyenlerin elindedir.
>
> (Fanon 2008: 4)

Metin, yaptığı analizler ve kullandığı psikanalitik yöntemlerle siyahlığın ve beyazlığın doğasını ve 'uygarlığın' ne demek olduğunu inceler.

Frantz Omar Fanon (1925-61) Martinique kolonisinde bulunan Fort-De-France'da dünyaya gelmiştir. Babasının kökeni Afrikalı kölelere dayanırken annesi karışık bir Fransız soydan gelmektedir. Eğitimli orta sınıfın bir ferdi olan Fanon, the Lycée Schoelcher'de eğitim aldı. Okulun kurucusu Victor Schoelcher, Fransa'daki üçüncü cumhuriyet döneminin en önemli sömürgeci karşıtı 'seslerinden' biriydi. Fanon, radikal bir şair ve yazar olan Aimé Césaire'in (1913-2008) nezaretinde çalışmalarını sürdürdü. Césaire, Negritude hareketinin kurucusuydu. Bu hareket, 'siyahlığı' olumlamak ve kutlamak üzerine kurulmuştu. Césaire'in Fanon üzerinde bıraktığı etki muazzamdı. Bunun en iyi örneklerinden biri Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* (1961) isimli kitabıdır. Fanon'un bu kitabı, sömürgecilik psikolojisini

toplumsal boyutta ele alır. İnsanları omuz omuza, fiziksel bir mücadele vermeye çağıran bu kitabın 1960'larda Amerika'da başlayan Black Power hareketine olan radikal etkisi büyüktür.

Césaire, sömürgeciliği öfkeli bir şekilde kınar, lafını sakınmaz ve siyah olmanın verdiği gururu olumlardı. Bu konuyu *Cahier d'un retour au pays natal* [Anavatana Geri Dönüşün Seyir Defteri] (1947) isimli şiirinde ele almıştır:

> dışarıdaki gürültü patırtıdan bir haber olan, sağır bir taş değildir benim siyahlığım
> yeryüzünün ölü gözünün üzerinde bulunan ölü sıvı değildir benim siyahlığım
> bir kule ya da katedral değildir benim siyahlığım
> toprağın kırmızısına kök salar benim siyahlığım
> gökyüzünün parıltısına kök salar benim siyahlığım

Sürrealist André Breton (1896-1966), 'Muhteşem Bir Siyah Şair' isimli önsözünde, *Anavatana Geri Dönüşün Seyir Defteri*'ne övgüler dizer. Césaire'i 'zamanımızın en muhteşem şiirsel anıtı' olarak tanımlar (Breton 1947: xiii). Ancak Fanon bu önsözün Césaire'in şiirine zarar verdiğini düşünüyordu. Fanon, Breton'un Césaire hakkında söylediklerini yeniden yazdı ve Breton'un es geçtiği 'insan' kelimesini de metne ekleyerek Césaire'e 'itibarını' geri verdi. Breton'un "İşte Fransızcayı beyaz bir insanın yapamayacağı derecede iyi kullanan bir siyahi» (Breton 1947: xii) ifadesini "İşte Fransızcayı beyaz bir insanın yapamayacağı derecede iyi kullanan siyah bir insan» (Fanon 2008: 26) olarak değiştirmiştir.

Césaire ile olan bu bağı, Fanon'ı çokça etkilemekteydi. Fanon, Breton'un kullandığı çelişkili ırkçı ifadeleri ortaya çıkarmıştır:

> Siyahlar bana serzenişte bulunacaklar, Breton gibi beyaz bir adamın yazdıklarından dolayı onur duymalıyız, diyecekler.
>
> (Fanon 2008: 27)

Fanon, Vichy rejimi konusunda tedirgindi ve Nazi Almanyası'nın işgalci güçlerine karşı Fransız direnişini destekliyordu. Forces Françaises Libres ('Özgür Fransız Güçleri') bünyesindeki hizmetlerinde gösterdiği cesaret için kendisine Croix de Guerre madalyası verildi. Fanon orduda geçirdiği tüm zaman

boyunca ırkçılığa maruz kalmıştır ve daha sonra kaleme aldığı *Siyah Deri Beyaz Maskeler* ve *Yeryüzünün Lanetlileri* gibi eserlerinde yaptığı gözlemlerin kaynağı orduda yaşadıklarıdır. Fanon, 1943'te Lyon'da tıp ve psikiyatri alanlarında eğitim gördü. Cezayir'deki Blida-Joinville Psikiyatri Hastanesi'nde çalıştığı süreç içerisinde yaşadıkları, bundan 10 yıl sonra, *Siyah Deri Beyaz Maskeler*'in yazımında çok önemli bir rol oynamıştır.

Fanon'un kitapları, Fransa'nın devrimci felsefenin merkezi haline geldiği bir dönemde, sömürgeciliğe ve ırkçılığa karşı oluşan itici gücün bir parçası haline geldi. Fransız felsefesinin böylesine etkili olması hem yerli, hem de Fanon gibi sömürgelerden 'ithal edilmiş' entelektüellerin sayesinde gerçekleşmiştir. Fransız felsefesi Hindistan, Senegal, Vietnam ve Karayipler gibi sömürge bölgelerinden çıkan öğrenci çok sesliliğinden etkilenmiştir. Edward Said bu etkiden şöyle bahsetmiştir:

> Mülteciler, muhalifler, sürgünler, ve sığınmacılar, ne kadar çelişkili olsa da, imparatorluğun kalbinde, en uzaktaki bölgelerde olanlara göre daha iyi çalışıyorlar.
>
> (Said 1993: 292)

Cezayir'in Bağımsızlık Savaşı hem Fransız devrimci felsefesi, hem de Fanon'un kendi yazıları için odak noktası olmuştur. Cezayir Bağımsızlık Savaşı (1954-62) kanlı ve vahşi bir mücadeleydi. Savaş, Fransız düşünürleri Fransız devletine, yaptıklarının sonuçlarıyla yüzleşecekleri konusunda baskı uygulamaya itmiştir. Manifeste des 121 (121'ler Manifestosu), 1960 yılında 'Verite – Liberte' yayımlanmış, hükümetin Cezayir'in bağımsızlık mücadelesini meşru olarak görmesi için yazılmış bir açık mektuptur. Mektup, aralarında Guy Debord, Jean-Paul Sartre, Francois Truffaut ve sürrealist André Breton ve André Masson'un da bulunduğu 121 entelektüel tarafından imzalanmıştır.

Siyah Deri Beyaz Maskeler Fanon'a, bir psikiyatr olarak edindiği tecrübeler doğrultusunda siyahi kimliği yeniden inceleme ve yeniden tanımlama fırsatı sunmuştur. Fanon'un bu incelemesi muazzam bir eserdir. Siyahların dilini ele alan bu eser, bu dilin sömürgecilik kanalıyla nasıl asimile edildiğini inceliyor. Eser, yeni dünya tarafından kabul edilme arzusunu etraflıca incelerken «sho good eatin" gibi siyahi insanları tanımlamada

önemli rol oynayan basmakalıp sloganların ötesine bakmaktadır. Evrensel bir bütünlük arayışı içindeki Fanon, siyah ve beyaz dünyadan bahseder. Sesi' kuvvetli, öfkeli ama umutludur:

> Hayata evet. Sevgiye evet. Cömertliğe evet. Fakat insan aynı zamanda hayır da diyebilmelidir. İnsanın hor görülmesine hayır. İnsanın aşağılanmasına hayır. İnsanın sömürülmesine hayır. İnsandaki en insancıl şey olan özgürlüğün katledilmesine hayır.
>
> (Fanon 2008: 172)

Fanon ayrıca siyahların beyaz bir maske ve deri 'arayışını' da masaya yatırmıştır. Bu meseleyi siyah kadının ve adamın bakış açısını göz önüne seren cinsel mit açısından ele almaktadır. İlk olarak siyah kadının arzusunu ele alır:

> Harikulade bir akşam, harikulade bir sevgili, beyaz bir adam. (...) Her ne pahasına olursa olsun sahip olmaları gereken şey beyazlıktır.
>
> (Fanon 2008: 34)

Daha sonra siyah adamın arzusunu betimler:

> Beyaz bir kadın benim için bunu yapabilir mi? Beni severek beyaz aşka layık olduğumu gösteriyor. Sanki beyaz bir adammışım gibi seviyor beni.
>
> (Fanon 2008: 45)

Fanon'un tasvir ettiği durum oldukça nahoş. Ancak böylelikle, sömürgenin kabul görme arzusunun ve sömürgeciliğin karmaşıklığını gözler önüne seriyor. Eser boyunca sömürgeciliği ve sömürgeciliğin 'karmaşık ilişkilerini' masaya yatırıp, yapısökümcü bir yorumlamayla incelemektedir (Gibson 2003: 7).

Psikiyatr olarak geçirdiği dönemde yaşadıkları sayesinde Fanon, nevroz ve siyah aşağılık kompleksi durumlarını detaylı bir şekilde inceleyebilmiştir:

> İki taraf da aynı nevrotik şekilde davranır: Aşağılık kompleksi tarafından köleleştirilmiş zenci ve üstünlük kompleksi tarafından köleleştirilmiş beyaz insan.
>
> (Fanon 2008: 42)

Doğası gereği Fanon'un sömürgecilik incelemesi, yeni bir kuralın bir başka ırk üzerinde zor kullanılarak uygulanmasının yarattığı etkiyi ve sömürgenin buna razı gelme ve asimile olma isteğinin sonuçlarını parça parça ele alır.

> Siyahlığından vazgeçip, ormanını geride bıraktığında beyazlaşmaktaydı.
>
> (Fanon 2008: 9)

Siyah Deri Beyaz Maskeler, burada yatan çelişkiyi ve zayıflığı sorgulayıp, gün yüzüne çıkarmaktadır. Metin, «sömürgecilikle aydınlanmış soylu vahşi" düşüncesini ve bununla beraber gelen siyah insanı terbiye etme ve eğitme eğilimini eleştirmektedir. Bu mesele Edward Said'in *Kültür ve Emperyalizm* (1993) adlı kitabında derinlemesine incelenmiştir:

> [Avrupalı olmayan kültürler] Picasso, Stravinsky ve Matisse gibi modernist sanatçılar ve çoğunluğu homojen bir şekilde beyaz ve Batılı olduğuna inanan insanlardan oluşan toplumun yapısı üzerinde çok önemli bir etki bırakmıştır.
>
> (Said 1993: 292)

Siyah Deri Beyaz Maskeler okurunu, yaptığı tarih okumalarını modernizmin tarihi ve Batı-dışından aldığı katkı çerçevesinde genişletmesi ve yeniden değerlendirilmesi için teşvik etmektedir. Afrika'daki eserlere ve yapılara el konulması sömürgecilik eylemine ayna tutmaktadır.

Fanon siyah adamın sadece bir arzusunun olduğu fikrini öne sürmektedir; efendisi gibi olma arzusu. *Siyah Deri Beyaz Maskeler*'de sömürge siyah kimliğinin temelleriyle ilgili yaptığı inceleme ve sunduğu kanıtlar aracılığıyla Fanon, ırksal kategorilerin ötesine gitmeyi hedeflemektedir. Kitabın kalbinde yer alan ana fikri, ırkçılığın toplumun iliklerine kadar işlemiş olduğunu öne sürmektedir ve Fanon, toplumu bu sorunu çözmeye davet eder. Kral XIV. Louis tarafından hazırlanan ve 1685 yılında Fransa'da yürürlüğe giren, kölelik hakkında 60 maddelik bir kararname olan '*Code Noir*' gibi *Siyah Deri Beyaz Maskeler* de sömürgeciliğin koşullarını titizlikle inceleyen, köleleştirilmişlerin tutumunun ve zihniyetinin kökünü kazımak ve zincirlerini kırmak için yazılmış bir metindir.

Siyah Deri Beyaz Maskeler, yazıldığı yer ve dönem, yazarının cinsiyeti, ırkçılık deneyimleri ve bir psikanalist olmasının bu yazdıklarındaki rolü bağlamında ele alınmalıdır. Fanon'un düşünceleri, kadınların ve 'siyah feminizm'in siyasi özgürlük mücadelesine katkıda bulunmuştur. Sömürgeciliğe, yoksulluğa ve ırkçılığa karşı verilen bu mücadelelerin *Siyah Deri Beyaz Maskeler* ile ortak noktası güttükleri amaç ve izledikleri siyasi yoldur. Kitabın özünde kişinin taktığı maskeyi ve bürünmeyi tercih ettiği deriyi tanıması vardır. Fanon'un kitabı, kendinden daha sonradan gelen ve siyah kültüre hitap eden, siyah kültürü konumlandıran ve ona aracılık eden eleştirilerin bir öncüsü olarak değerlendirilebilir.

Mavemie Cunningham

Seçilmiş Kaynakça

Achebe, C. (1989) Arrow of God, London: Anchor.

Baldwin, J. (2010) 'Introduction' by R. Kenan, The Cross of Redemption: Uncollected Writings, New York: Pantheon.

Benjamin, J. (1997) The Shadow of the Other, London: Routledge.

Bhabha, H. (1990) Nation and Narration, London: Routledge.

Breton, A. (1947) 'A Great Black Poet', in Cahier d'un retour au pays natal, Aimé Césaire, New York: Brentano.

Césaire, A. (1947) Cahier d'un Retour au Pays Natal, New York: Brentano.

Eshleman, C. and Smith, A. J. (1983) 'Aimé Césaire the Collected Poetry', Berkeley: University of California Press.

——(2001) Notebook of a Return to the Native Land, Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Fanon, F. (1990) The Wretched of the Earth, London: Penguin.

——(2008) Black Skin White Masks, 2nd edition, London: Pluto Press.

Gibson, N. C. (2003) 'Fanon: the Post Colonial Imagination', London: Polity Press in association with Blackwell.

James, A. (1981) Modernism and Negritude The Poetry and Poetics of Aimé Césaire, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Memmi, A. (1991) The Colonizer and the Colonized, Boston, MA: Beacon Press.

Said, E. W. (1993) Cultural Imperialism, London: Chatto and Windus.

Lawrence Alloway, 'Kültürün Uzun Cephesi' (1959)

'Kültürün Uzun Cephesi' ilk kez şurada yayımlandı: *Cambridge Opinion*, 17, 1959, 24-26. Çeşitli vesilelerle ve başta şunlar olmak üzere farklı eserlerde yeniden yayımlanmıştır: John Russell ve Suzi Gablik, *Pop Art Redefined*, Londra: Thames and Hudson, 1969, 41-43; Brian Wallis, Patricia Phillips ve Thomas Lawson (ed), *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, Cambridge, MA: MIT Press, 1988, 30-33 ve Richard Kalina (ed), *Imagining the Present: Context, Content and the Role of the Critic*, Routledge, 2006, 61-64.

BBC televizyonunda yayımlanan bilimkurgu serisi *Quatermass and the Pit*'in son bölümünü 11 milyon seyircinin izlediği, Britanya'da sinemalara giden seyirci sayısının yaklaşık 600 milyonu bulduğu ve popüler müzik satışlarının tek şarkıdan oluşan

7 inçlik 45'liklerle yaklaşık 52 milyona ulaştığı yıl, Lawrence Alloway'in (1926-1990) 'Kültürün Uzun Cephesi' adlı yazısı, değişen kültürel koşulları tam zamanında yeniden değerlendiren bir girişimdi. Alloway'in yayımladığı diğer yazılarında oluşturduğu fikirlerin gelişiminde ve Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki (ÇSE) dostları ve meslektaşlarıyla yürüttüğü tartışmalarda önemli bir noktaydı. Bir bakıma "kültürün geleneksel eğitimle yetişmiş muhafızlarına" yöneltilmiş eleştirel bir saldırıydı (Alloway 1959: 25) ama daha önemlisi yeni iletişim araçlarının etkisini ve bunun sonucunda yeni popüler kültür formlarının evrimini onaylayan bir değerlendirmeydi.

'Kültürün Uzun Cephesi' geleneksel kültür ve Alloway'in bakış açısına göre onu koruyup sürdüren, "ateşin koruyucuları," "elit tabaka" ve sonrasında "hümanistler" diye adlandırdığı kişiler hakkında yapılmış tenkitçi birkaç yorumla başlar (Alloway 1959: 25). Ancak konuyu hemen kitle iletişim araçlarının yarattığı popüler sanat formlarının rolü ve onların geleneksel sanat pratikleriyle kurduğu ilişkilerle ilgili tartışmaya getirip, kültürün nasıl anlaşılması gerektiğinin gözden geçirilmesini önerir. Alloway'in burada sunduğu model, eski metinlerinde bahsi geçen bir paradigma olarak "güzel sanatlar/pop sanatlar sürekliliğiydi." 'Kültürün Uzun Cephesinde,' şöyle bir hat çekiyordu:

> [K]ültürün ne olduğunu söyleyen düşünce tarzımızda bir kayma. Tarihin en üst onluk sıralamasına girecek büyük yapıtlara ve soylu düşüncelere sözcükler ayırmak yerine, 'toplumun ne yaptığını' tanımlayacak şekilde daha geniş bir alanda kullanılmalıdır. Böylece eşsiz yağlı boya resimler ve çok kişisel şiirlerle her yerde gösterilen filmler ve belli grupları hedef almış dergiler piramitin katmanlarında dondurulmak yerine belli bir sürekliliğin içine yerleştirilebilirler.
>
> (Alloway 1959: 25)

Görece dar, sayıca az 'Sanat' eserine evsahipliği yapan zirvesiyle ve başta pop art (popüler sanat) olmak üzere bol sayıda ve geniş yelpazede başka kültürel fenomenlere yer açmış tabanıyla piramit benzetmesi belli kültür formlarını diğerlerinin üzerine çıkaran hiyerarşik bir modeldir. Alloway'in getirdiği alternatif kültürel görüngüleri, güzel sanatların ve popüler kültürün ayrı ayrı konumlar aldığı, böylece birbirleri üzerinde

üstünlük kurmak yerine farklılıklarını ön plana çıkardıkları düz bir banda veya sahaya yerleştirmekti. 'Kültürün Uzun Cephesi' Alloway'in bu fikri ifşa ettiği ilk yayın olsa da çok daha önce formüle edilmişti ve iki yıl öncesinde 'Tüketici Olarak Sanatçılar' başlığını taşıyan bir denemede çok açık bir şekilde dillendirilmişti:

> Tepesinde Picasso'nun aşağıda Elvis'in olduğu bir piramit yerine, daha esnek bir ilkeye ihtiyacımız var. Bir kere haz piramitleri her zaman sallantılıdır: Picasso çoktan gerilemekte, Adam Faith'in görüntüsü Elvis'i biraz yukarıya taşımıştır. Hiyerarşi yerine süreklilik fikrinden yararlanabiliriz. En azından bu sayede izleyiciler piramitte sürekli inip çıkma zahmetine girmeden gündüzleri Ulusal Galeri'ye geceleri Londra Kameliye'sine gidebilirler.
>
> (Alloway 1961: 15)

Bu süreklilik, yazının başlığında belirtildiği gibi uzun bir cephe üzerinde genişletilmiş bir kültürel bakıştı, ama liberal ve yumuşak olsa da popüler veya aşağı formları elit veya yüksek olanlardan ayırmaya devam ediyordu. Alloway'in Hollywood filmlerini, yüksek tirajlı dergileri ve reklamları kucaklayan kültürel ilgi odaklarına rağmen, 'Sanat'a kitle kültürünün popüler çekim gücünü verecek hassasiyetlerin benimsenmesini savunmuyordu. Süreklilik içinde, Ulusal Galeri'de yapılacak sunumlar için ayrı, Londra Kameliyası'ndakiler için ayrı bir konum vardı. O dönemde, gelişen kitle iletişim araçlarının doğal bir sonucu olarak gelişmiş bu popüler kültür formlarının kabul edilmesinden biraz fazlasını savunuyormuş gibi görünmesi mümkündür. Ancak yazısı bu kültürel tezahürlerin neden değerli olduğunu açıklayan sebepler sunmasıyla daha fazlasını yapmıştır.

Alloway'in gözlemine göre, hiyerarşik bir kültür yorumunu sürdürmek isteyenler "hazları tanımlayan, kanaat önderleri gibi davranmışlar ve bunu yapmaya devam edeceklerini ummuşlardır" ama rolleri bugün "net bir şekilde sınırlanmış durumdadır" çünkü şunu yapmakta başarısız olmuşlardır:

> Hem çevremizi dönüştüren, hem ürünü olan kitle iletişim araçlarıyla dünya ve kendimizle ilgili görüşlerimizi değiştiren teknolojiyi ele almakta...
>
> (Alloway 1959: 25)

İddia ettiği gibi bu dönüşüm, soṣyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerde bilgiyi hiyerarşik olmayan bir tarzla düzenlemiş, medyayı "yorumun müzeler ve kütüphanelerden çıkıp kalabalıkların dünyasına yayan hayati bir uzantı" ve "insanın 20. yüzyılı yakalamasının rehberi" haline getirmiştir (Alloway 1959: 26). Kadın dergilerine, Alfred Hitchcock'un 1959 yapımı *Gizli Teşkilat* [*North by Northwest*] filmine ve "Universal-International'dan çıkan parlak kadın filmlerine" yaptığı referansla görüşlerini ayrıntılandırıp (Alloway 1959: 25) medyanın "mülkler ve ilişkilerle tanımlanmış yaşam için rehber" gibi hareket ettiğini, örnek olarak kahramanlarının sadece özlemlerimizin sembolleri olmaktan çıkıp "seyircilerin görüşlerinden oluşan, en az hava haritaları kadar karmaşık atmosfer için bir endekse" dönüştüklerini iddia etmişti (Alloway 1959: 25). Fakat bu seyirci topluluğu en katı anlamıyla asla bir ‹kitle' değildi, asla kendi tabiriyle "standartlaşmış bir öğretim alanı" değildi (Alloway 1959: 26). Alloway şu tespitleriyle 'seyirci kitlesi' terimini salt 'kolaylaştırıcı' bir tabir olarak tanımlamıştır:

> Bugün seyirciler sayısal anlamda çok yoğun, ama bir hayli dağınık vaziyette. (...) [Y]aşları, cinsiyetleri, hobileri, meslekleri, hareketlilikleri, temasları vd. şeylerle ayrılmış haldeler. Farklı seyirci gruplarının çıkarları geleneksel eğitimcilerin müfredatları içinde kademelendirilmese de, giderek artan bir sanayileşmeyle kol kola giden çeşitliliği yansıtmakta ve ona etki etmektedir.
>
> (Alloway 1959: 25)

Bundan ötürü medya «sayısal anlamda yoğun" seyirci kitlesine yönelikken, içinde kendi bütünlüğünü koruyan gruplar ve bağımsızlıklarını sürdüren bireyler vardı. Bu yolla kitle iletişim araçlarının "şahsi hisleri yoğunlaştırma yetisiyle güzel sanatların rakibi gibi" davrandığını söylüyor, bunu okurun bilimkurgu dergilerinden birinin kapağına verdiği tepkiyle destekliyordu:

> Eminim Freud'un bu konuda bir dolu yorumu ve yazısı olurdu. Kasıtlı olsun olmasın sembolizmi galip olan erkekle köle kadınınkisidir. Erkek aktif, kadın pasiftir. Erkek fatih, kadın fethedilendir. Erkek nesnel, kadın öznel, sahiplenici erkek, itaatkâr olan kadın! (...) Peki

diğer okurların bu konudaki görüşleri neler? Özellikle Luros'un yıkılmış kentler ve bozguna uğramış erkeklerden oluşan arka fonu söz konusu olduğunda?

(Alloway 1959: 25)

Yazıldığı dönemde, Alloway'in denemesi, modern sanayi çağı içinde son derece kapsayıcı bir kültür anlayışının hatlarını çizmişti. Kısmen 'ateşin koruyucularına' duyduğu antipatiye (Alloway 1959: 25) dayanırken, kısmen kendi geniş kültürel ilgi odaklarının sonucu ve büyüyen, etkisini arttıran kitle iletişim araçlarının yarattığı, hızla değişen toplumsal ve kültürel koşulların pragmatik bir tepkisi olarak açığa çıkmış 'Kültürün Uzun Cephesi' hem yetersiz, hem de kahinceydi. Bir tarafta Alloway'in 'güzel sanatlar/popüler sanat sürekliliği' kavram olarak bugün alıştığımız, giderek sanatla piyasa arasındaki sınırları bulanıklaştıran gelişmeleri öngörmüş, esasında sosyolojik niteliğe sahip metodolojisi medya araştırmaları ve semiyotik teori gibi güncel akademik disiplinleri yan yana getirmekteydi. Dahası şahsi yorumlardan türeyen bir çeşitliliğe sahip seyirci kitlesi fikrinde saklı çelişkileri kavrayış tarzı kavramsal anlamda postmodern nitelikteydi. Öte tarafta 'Kültürün Uzun Cephesi' "bilen tüketicilere," yani hızla genişleyen kitle iletişim araçlarını takip edebilen ve gerekli olduğunda kendilerini materyalist kültürün yönlendirici niyetleriyle inandırıcılığından koparan kişilere güvenmekteydi. "Bilen tüketiciler"in geçmişte olduğu gibi bugün de bir azınlık olduğu söylenebilir.

Nihayetinde Alloway bize, giderek karmaşıklaşan, artık başında seçkin bir grubun olmadığı "harcanabilir bir işaretler ve semboller çokluğunun" büyüttüğü bir imge (Alloway 1959: 25), olabildiğince sağduyulu bir şekilde üzerinde durulması zorunlu bir çoğulculuk bırakmaktadır.

Graham Whitman

Seçilmiş Kaynakça

Alloway, L. (1956) 'Technology and Sex in Science Fiction. A Note on Cover Art,' Ark, 17, Yaz, 19-23.

(1957a) 'Communications Comedy and the Small World,' Ark, 20, Güz, 41-43.

(1957b) 'Personal Statement,' Ark, 19, Mart, 28-29.

(1958a) 'The Arts and the Mass Media,' Architectural Design, 28.2, Şubat, 84-85.
(1958b) 'Symbols Wanting,' Design, 113, Mayıs, 23-27.
(1959) 'The Long Front of Culture,' Cambridge Opinion, 17, Aralık, 24-26.
(1960) 'Notes on Abstract Art and the Mass Media,' Art News and Review, 27 Şubat - 12 Mart, 3 ve 12.
(1961) 'Artists as Consumers,' Image, 3, 14-19.
Kalina, R. (ed) (2006) Imagining the Present. Context, Content, and the Role of the Critic, Londra: Routledge.
Massey, A. (1995) The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain 1945-59, Manchester: Manchester University Press.
McHale, J. (1955) 'Gropius and the Bauhaus,' Art (Londra), 1, 3 Mart, 3.
Robbins, D. (ed) (1990) The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty, Cambridge, MA: MIT Press.
Sun-Young, Lee (1991) 'The Critical Writings of Lawrence Alloway,' Studies in Art Education, 32.3, Bahar, 171-77.

Clement Greenberg, 'Modernist Resim Sanatı' (1960)

'Modernist Resim Sanatı' ilk olarak bir radyo yayınında (Washington DC: Voice of America) yapılan bir oturum ve bu konuşmaya eşlik edecek şekilde hazırlanmış küçük bir el kitabı olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra revize edilmiş biçimde yayımlanmıştır (*Art and Literature*, Lugano: Spring 1965, 193–201). O zamandan beri sayısız dergide ve kitapta yeniden basılmıştır. Bunlardan en önemlileri şunlardır: (1) John O'Brian (ed.), Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism*. Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957–1969 Chicago: The University of Chicago Press, 1995, 85–93 ve (2) Charles Harrison and Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 2003, 773–79. Kitabın şu baskısında Greenberg'in sonradan eklediği bir dipnot bulunmakadır: Richard Kostelanetz (ed.), *Esthetics Contemporary*, New York: Prometheus Books, 1978, 195–201.

21. yüzyılın ilk on yılı geride bırakıldığında çağdaş anlayış, sanatsal çalışmaları açıklayacağını ve bu çalışmalara meşruluk kazandıracağını öne süren zihin yapısından iyice şüphe duymaya başlamıştır. Jean-François Lyotard'ın 'üst-anlatılara duyduğu şüpheyi' dile getirmesinden beri sanatta yaşanan gelişmelerin geniş kapsamlı kuramlarla anlamlandırılabileceğine duyulan inanç bayağı azalmıştır (1979: 7). Dolayısıyla, şüphesiz bir üst-anlatı olan, Clement Greenberg'in (1907-97) bir zamanlar hayli meşhur olan 'Modernist Resim Sanatı' başlıklı metni bir anakronizme dönüşmüştür. Metinde yazanlar okunmadan, sadece eserin başlığına bakıldığında bile metnin demode olduğunun sinyali alınmaktadır. 'Modernist' kelimesi akla, mağrur ağırbaşlılık ve mücadeleci coşkunluk gibi estetik fikirleri getirmektedir. Bu akla getirdikleri albenisi olmayan, demode düşünceler olmaktan öteye gitmemektedir. Aynı şekilde, farklı mecralarda ve yayın organlarında üretilen çoğulcu ve melez çalışmalar sebebiyle 'ressamlık' artık en önde gelen sanat biçimi olmaktan çıkmıştır. Fakat Lyotard'ın da vurguladığı gibi olan ve sanatın hem postmodernizme karşı olarak, hem de destekçisi olarak evrilen postmodern durum, gerçekten de Greenberg'in fikirlerini önemsiz mi kılmaktadır? Bir başka deyişle, bir zamanlar sözü geçen ve çok önemli olan bir metnin günümüzdeki sanat anlayışıyla bu kadar alakasız olması inanılır gibi mi?

Greenberg'in makalesi 1960'ların başında sadece modern sanatın gelişimine ilgi çekici, ikna edici ve inandırıcı bir açıklama getirmekle kalmadı, ayrıca sanatın bu evriminin temelini oluşturan felsefeyi de açığa çıkarmıştır. Bunun temelleri Greenberg'in daha önceki yazılarında atılmıştı. 1939'da solcu düşünürler daha avangart sanatın popülerlik kazanıp kazanmayacağını tartışırken Greenberg, avangart sanat evriminin dergiler, reklamlar, filmler, popüler şarkılar ve hatta akademik sanat tarafından şekillenen modern yaşam kültürüne rağmen "üst düzey sanat ve edebiyat yaratacağını" öne sürmüştü (Greenberg 1988a: 10). Avangartın bu 'üst düzeyliliği' nasıl sağladığı hakkındaki görüşlerini ilk olarak 'Avant-Garde and Kitsch' ['Avangart ve Kitsch'] (1939), bir yıl sonra da 'Towards a Newer Laocoon' ['Daha Yeni bir Laocoon'a Doğru'] (1940) başlıklı metninde ifade etmiştir. Bu makalesinde 'saf' soyut ressamlığın

onun zamanının en iyi sanat biçimi olduğunu belirtmiş ve savunuculuğunu yapmıştır. Avangartın her bir sanat türünün, mecrasının dayattığı şekilde alanının özelliklerinden oluşan, kendine ait kimliğini koruması için var olduğunu öne sürmüştür:

> Sanatta saflık, sanat mecrasının getirdiği kısıtlamaların istekli bir şekilde kabullenilmesidir (...) Böylelikle sanat türlerini anlamak için mecralarına ulaşmak gerekir ve ulaşıldığında onları orada soyutlanmış, yoğunlaşmış ve tanımlanmış şekilde buluruz. Her bir sanat türü, mecrası doğrultusunda eşsiz ve tekildir.
>
> (Greenberg 1988a: 32)

Greenberg'in 'Modernist Resim Sanatı' metninde bahsettiği bu fikir üzerine yeniden derinlemesine düşünmesi 20 yılı buldu. Makale ilk olarak ortaya çıktığında Soyut Dışavurumculuk etkisini kaybetmekteydi ve Robert Rauschenberg'in 'birleştirme' tekniği, Alan Kaprow'un 'Performans Sanatı' ve 'Çevre Sanatı' kavramları ve diğer neo-avangart çalışmalar, Greenberg'in yorumuna rakip olmaktaydı. Belki de artık görüşünü savunma zamanı gelmişti ve Voice of America's Forum Lectures (Amerika'nın Sesi Oturumu) ona bu fırsatı verdi.

'Daha Yeni bir Laocoon'a Doğru'da da bahsettiği gibi, sanatsal standartları ve mükemmelliği korumanın yolunun sanatın 'saflığından' geçtiği inancı Greenberg'in tezinin merkezinde yer almaktadır. Fakat 'Modernist Resim Sanatı' metninde şu fikrin üzerinde duruyordu:

> Benim gördüğüm kadarıyla modernizmin temelinde, bir bilim dalına ait olan yöntemlerle o bilim dalının kendisini eleştirmek yatar. Bu, o bilim dalını altüst etmek için değil, kendi alanındaki yetkinliğini sağlamlaştırmak için yapılır.
>
> (Greenberg 1995b: 85)

Greenberg buna 'özeleştiri' adını verdi ve şöyle tanımladı:

> [H]er bir sanat türünün bıraktığı spesifik etki, başka sanat türlerinin mecrasından ya da mecrası tarafından elde edilebilir tüm etkileri içinde barındırır. Böylece her sanat türü 'saf' olur ve bu 'saflığında' kalite standardının güvencesini ve bağımsızlığını bulur. 'Saflık' kendi

kendini tanımlamak demektir ve sanatta özeleştiride bulunma girişimi kendini alabildiğine tanımlamak haline gelmiştir.

(Greenberg 1995b: 86)

Greenberg'in metni, resim sanatına hitaben yazılmış olsa da savunduğu tez tüm sanat türleri için geçerlidir. Netice itibariyle, saflık elde etmek ve kaliteyi sürdürmek için her bir sanat türü, yalnız kendine özgü olan nitelikleri tespit etmek ve bu niteliklerden istifade etmek zorundaydı. Greenberg'in o zamanlar savunuculuğunu yaptığı sanat eserleri göz önüne alınacak olursa, bu eserlerin Greenberg'in öne sürdüğü, bir resmin 'eşsiz ve indirgenemez' nitelikleri «yassı yüzeyi, materyallerin şekli ve pigment aksesuarlarıdır» (Greenberg 1995b: 86). Kenneth Noland, Morris Louis ve Jules Olitski gibi Greenberg'in destekçisi olduğu sanatçılar tarafından yapılmış tabloların ya onun mükemmellik ölçütlerine uyduğunu ya da onlara cevaben yapıldığı aşikârdır. Fakat Greenberg, 'yassı yüzeyin' ölçülebilir bir nitelik olmadığının farkındaydı. «Modernist tablonun kendini yönelttiği yassılık asla mutlak bir yassılık olamazdı" diye belirtir, Greenberg:

Eski ustaların resimlerinde yarattığı mekân ve derinlik illüzyonu izleyiciye, sanki resmin içine yürüyerek girilebilecekmiş gibi hissettiriyordu. Ama modernist ressam tarafından yaratılan illüzyon izleyiciye, resmin içine yalnız gözüyle girebileceği izlenimini veriyordu. İster gerçek anlamda ister mecazen, resimde gezintiye çıkmak sadece gözler ile mümkündü.

(Greenberg 1995b: 90)

Bu Greenberg için çok önemli bir karardı. Bir sanat eserinin kalitesi sürdürülecekse, saflığı muhafaza edilmeliydi. Bu da mecranın doğal potansiyelinden sonuna kadar istifade etmek anlamına geliyordu. Ressamlık görsel ve iki boyutlu bir bilim dalı olarak, heykeltıraşın tabiatında olan üç boyutluluk veya edebiyatın anlatıya olan bağımlılığı gibi diğer mecralara ait olan niteliklere göz dikerek kendi bütünlüğünden ödün veremezdi. Dolayısıyla biçimin ve formun birbirinden ayırt edilemez olduğu Piet Mondrain, Jackson Pollock ve Kenneth Noland'ın tabloları gereken özellikleri karşılamaktaydı.

'Modernist Resim Sanatı', Greenberg için zamanının soyut sanatını haklı çıkaran bir metindi. Bunun 'bir sanat olarak bağımsızlık' arayışının doğal bir sonucu olduğunu öne sürüyordu (Greenberg 1995b: 88). Başta heykeltıraşlıktan olmak üzere diğer sanat dallarından bağımsız olan taraflarının 16. yüzyıl Venedik sanatı, 17. yüzyılda İspanya, Belçika ve Hollanda'daki resim sanatı ve Jacques-Louis David ve Jean-Auguste-Dominique Ingres'in eserlerinde görülebileceğini ileri sürmüştür. Ingres'in eserleri hakkında şu yorumu yapmıştır:

> 14. yüzyıldan beri Batı'da entelektüel bir sanatçı tarafından yapılmış en yassı ve heykelsilikten en uzak tablolardan biri.
>
> (Greenberg 1995b: 88)

Ingres hakkındaki bu alışılmadık yorumunu eski ustaların 'en göz alıcı üç boyutlu mekân illüzyonlarının altındaki ve üstündeki' yassılığın farkında olduklarını ve modernistlerin de aynı şekilde bu çelişkinin farkında olduklarını, fakat bunu 'tersine çevirdiklerini' söyleyerek açıklamıştır (Greenberg 1995b: 87). Geçmişle sağlanan, devamlılığa dayanan bu tür bir ilişki 'Modernist Resim Sanatı' metninin önemli bir parçasıdır. Greenberg, mükemmellik kriterlerinin olduğu yargısına vardığı modern sanat türlerinin geçmişin standartlarıyla bağını koparmadığına katılmıyordu: 'Modernist sanat geçmişle bağını koparmamaktadır; aksine, geçmişin devamıdır' (Greenberg 1995b: 92). Makalesini şu gözlemiyle sonlandırıyordu:

> Geçmişle bağın koparılması fikrinin dönemimizin sanatıyla uzaktan yakından alakası yoktur. (...) Geçmişten ve mükemmellik standartlarının korunmasından uzaklaştırılmış sanat, Modernist olsun ya da olmasın, ne varlığını sürdürebilir ne de geçerliliğini koruyabilir.
>
> (Greenberg 1995b: 93)

Çağdaş söylem (diskur) 'Modernist Resim Sanatı' metnini sürdürülemez bir üst-anlatı olarak değerlendirir. Bu iddia kulağa mantıklı gelse de özünde 'iyi' sanatın nasıl olacağını dayatan, dogmatik bir önermedir. Her ne kadar Greenberg 'mükemmellik standartlarını' korumanın mutlak bir gereklilik olduğu gerekçesiyle bu suçlamayı reddetse de bu tarz iddialar elitist durmaktadır. Makalenin savunduğu argümanların katılığı,

modern sanatın geçmişin devamı olduğu iddiası ve Kant'ın fikirlerinin makaleye baştan savma bir şekilde adapte edilmesi (Greenberg 1995b: 85-86) birçoklarının Greenberg'in tezinin sahte olduğunu düşünmesine, hem hayattayken ve hem de ölümünden sonra acımasızca eleştirilerin hedefi olmasına sebebiyet vermiştir.

Greenberg'in dayatmacı felsefesi ve görüşlerini keçi gibi inatçı bir şekilde savunması 'Modernist Resim Sanatı' eserinin değersiz olduğu anlamına gelmemektedir. Greenberg'in metni, en kötü haliyle bile anlamlı bir argüman ve estetik açıdan önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Ayrıca bu metin, kuramcıları bir zamanlar sanatsal kalitenin belirlenmesinde kullanılan, sanat türlerini birbirinden ayırt etmeyi imkânsız kılan ve sanat eserinin nitelikli olup olmamasını önemsiz kılan standartlarda değişikliğe gidilmesine yönlendirebilir.

Graham Whitham

1. Eleştirmen Dwight Macdonald'a (Şubat 1939'da) yazdığı mektupta Greenberg şöyle dedi: 'Renkli resimler, popüler müzik ve dergilerin dayanağı, geçmişin özgün sanatının akademikleştirilmiş taklitleridir. Bu, bir uçtan diğer uca bir akan bir su gibidir ve Kitsch (tüm bu saçmalıkların hepsini kapsayan muazzam bir Almanca kelime) de suyun üzerinde bulunduğu zemin konumundadır' (Greenberg 1988a: xxii).
2. 'Modernist Resim Sanatı' şöyle başlar: 'Modernizmin içinde sanattan ve edebiyattan çok daha fazlası vardır. Şu anda kültürümüzde gerçekten var olan her şeyi kapsamaktadır (Greenberg 1995b: 85).
3. Greenberg 'ressamlığın her şeyden önce, heykeltıraşlık ile ortak olabilecek tüm şeyleri kendinden uzaklaştırmak durumunda olduğunu ve bunu yaparken anlatımsal ve edebi olanı dışlayarak kendini soyutlaştırdığını' savunmaktadır.
4. 'Bu gerekliliğe karşı çıkmak amacıyla ortaya 'formalizm', 'pürizm', ve 'fildişi kule' gibi kavramları atmak saçmalık ve sahtekârlıktır' (Greenberg 1988a: 10).
5. Bkz. Clewis (2008), Crowther (1985), Gaiger (1999) ve Rajiva (2008).

Seçilmiş Kaynakça

Clewis, R. (2008) 'Greenberg, Kant, and Aesthetic Judgments of Modernist Art', Canadian Aesthetics Journal: The Electronic Journal of the Canadian Society for Aesthetics, 14, Summer, www.uqtr.ca/

AE/Vol_14/modernism/Clewis.htm (erişim tarihi: 24.8.11).
Crowther, P. (1985) 'Greenberg's Kant and the Problem of Modernist Painting', British Journal of Aesthetics, 25.4, 317–25.
De Duve, T. (2004) Clement Greenberg. Between the Lines, Paris: Dis Voir.
Gaiger, J. (1999) 'Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement', British Journal of Aesthetics, 39.4, 379–91.
Greenberg, C. (1988a), Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments 1939–1944, ed. John O'Brian, Chicago: The University of Chicago Press.
——(1988b), Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose 1945–1949, ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press.
——(1995a), Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism Volume 3: Affirmations and Refusals 1950–1956, ed. John O'Brian, Chicago: University of Chicago Press.
——(1995b), Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism Volume 4: Modernism with a Vengeance 1957–1969, ed. JohnO'Brian, Chicago: University of Chicago Press.
Jones, C. A. (2008) Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses, Chicago: University of Chicago Press.
Lyotard, J.-F. (1979) La Condition Postmoderne: Rapport sur le Savoir, Paris: Les Editions de Minuit.
Marquis, A. G. (2006) Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg, Boston, MA: Museum of Fine Arts.
Rajiva, S. (2008) 'Art, Nature, and Greenberg's Kant', Canadian Aesthetics Journal: The Electronic Journal of the Canadian Society for Aesthetics, 14, Summer, www.uqtr.ca/AE/Vol_14/modernism/Rajiva.htm (accessed 24.8.11).
Rubenfeld, F. (1997) Clement Greenberg. A Life, New York: Scribner. www.sharecom.ca/greenberg (erişim tarihi: 24.8.11).

Camilla Gray, *Sanatta Rus Deneyi 1863-1922* (1962 ve 1971)

Gray'in metni ilk olarak 1962'de *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922* adıyla yayımlanmıştır. 1971'de gözden geçirilip *The Russian Experiment in Art 1863-1922* adını almış ve neticede 1986 yılında Marian Burleigh-Motley'in notlarıyla yeniden basılmıştır.

1971 baharında Thames nehri üzerinde, Londra'nın Hayward Galerisi'nin bitişiğinde tuhaf, kırmızı, sarmal bir kule belirmişti. Vladimir Tatlin'in Üçüncü Enternasyonel Anıtı'nın yeniden inşası olan bu yapı, *Devrimde Sanat: 1917'den İtibaren Sovyet Sanatı ve Tasarımları* isimli sembolik serginin gelişini müjdeliyordu. Daha sonra son derece etkili olduğu herkesçe kabul edilecek bu Sanat Konseyi fikri başlangıcını ve nihayetinde hayata geçirilmesini büyük oranda *Büyük Deney: Rus Sanatı*

1863-1922'nin yazarı Camilla Gray'in çabalarına borçluydu. Bu çığır açıcı kitap şimdiye dek pek bilinmeyen ama 'kayda değer' bir öyküyü anlattığı için övülmekteydi (Bowness 1962: 19). Bugün Tatlin, Malevich, Popova, Rodchenko, El Lissitzky, Larionov ve Goncharova gibi figürler sanat tarihi öğrencilerinin bildiği isimlerdir ve Rus avangardının öyküsü modernizmin gelişimiyle birlikte yeniden tesis edilmiştir. Fakat Gray'in öncü metni ilk kez yayımlandığında, sanatsal keşiflerle dolu bu dönemin kapsamı büyük oranda karanlıkta kalmış haldeydi ve sadece Batı'da bir avuç uzman tarafından bilinmekteydi. *Devrimde Sanat*'ın yapıldığı anda dahi, üzeri gizemle kapanmış bir konu olmayı sürdürüyordu (Bowlt 2002: 82).

Gray, Britanya Müzesi'nde Antik Doğu Yapıtları'nın küratörü Basil Gray ile sanat akademisyeni ve yazı tarihçisi Nicolete Gray'in kızı olarak tutkulu ve genç bir sanat tarihçisiydi (Stuart 1972: 81). SSCB'ye ilk olarak 1955 yılında, bale eğitimi için gitmiş Rusça'yı orada öğrenmişti. 1957'de 21 yaşındayken Rus sanatı üzerine araştırmalar yapmaya başladı (Burleigh-Motley 1986: 6-7). Araştırma yapmak çok güçtü. Soğuk Savaş sırasında SSCB'ye seyahat etme imkânı bir hayli kısıtlıydı: John E. Bowlt'un hatırladığı gibi, "Avangart çalışmaların önüne dikilen bürokratik engeller zorluydu" (Bowlt 2002: 82). Gray'in incelemek istediği sanat hareketleri Sovyet yetkilileri tarafından kınanıp mahkûm edilmekteydi. Sovyet sanat tarihçileri devrimci dönemin 'formalist' sanatına bakmaktan kaçınıyor, onu yanlış yollara sapmış sanatsal bir çıkmaz sokak olarak tarif ediyorlardı (Lindey 1990: 17). Batılı akademisyenler, bu sanat akımlarıyla ilgili araştırmaların önüne dikilmiş 'zorlu' engelleri aşmada birazcık daha avantajlıydılar ve yerli araştırmacılara yasaklanmış bazı 'gayrimeşru' yayınlara erişim izinleri vardı (Bowlt 2002: 82). Yine de dönemle ilgili yazılı materyaller bulmak inanılmaz derecede zordu. Gray şöyle açıklıyordu:

> Rus sanatının 1910-20 yıllarındaki dönemi hakkında nerdeyse hiçbir genel değerlendirme veya kayıt yok ve yönümü gazete makalelerine, yayımlanmamış anılara, hâlâ yaşayan sanatçıların hatırladıklarına (ki çoğu kez çelişkilidirler), sergi kataloglarına, yayımlanmış anılarda geçen rastgele göndermelere ve dönemin edebi tarihinde ara sıra karşımıza çıkan referanslara çevirmek zorunda kaldım.
>
> (Gray 1962: 7; 1986: 280).

Sağ kalan sanatçılardan, ailelerden ve aile arşivlerinde gizlenmiş eserlerden topladığı bu paramparça ve karmaşık bilgi yığınını birleştirebilmişti (Stuart 1972: 81).

Özgün 1962 tarihli baskı içinde bol miktarda materyalin olduğu büyük bir kitaptı. Okurlar için açıklayıcı niteliğe sahip renkli ve siyah-beyaz resimler, grafik tasarımları, heykel görselleri, tiyatro sahneleri, mimari, fotoğrafçılık, tipografi, seramik, film ve kostüm örnekleriyle doluydu. Rus avangardına adanmış ilk monografti. Daha önce yazılmış, Tamara Talbot Rice'ın *Russian Art* [Rus Sanatı] (1949) eseri gibi tarih kitapları, Devrimci dönemdeki gelişmeler üzerinde çok kısa bir şekilde durmuşlardı. Modern Sanatlar Müzesi Müdürü (aynı zamanda yazılarında Gray'e desteğini sunmuş) Alfred H. Barr 1936 tarihli *Kübizm ve Soyut Sanat* sergisindeki katalogta Rus avangardı için kısa bir yazı kaleme almıştı (Jones 1978: 55). Gray'in kitabının 1971 tarihli yeniden baskısında görseller azaltılmış, biyografiler ve sanatçılara ait ifadeler kaldırılmış olsa da metin hiç değişmemişti. Bu nüshası 1986'da, Gray'in bulgularını yakın döneme ait akademik çalışmaların bağlamı içine yerleştirmiş dipnotların olduğu küçük bir karton kapakla yeniden basıldı.

Gray'in eserine ilham veren, Süprematizmle Konstrüktivizmin sanatı ve fikirleriyle karşılaşmasıydı. Kitabını "Malevich ve Tatlin'in öncü çalışmalarında zirvesine çıkmış fikirlerin köküne inme çabası" olarak tanımlıyordu (Gray 1962: 7; 1986: 280). Kitabı geniş çapta kronolojik bir yapıyı takip eder. İlk iki bölüm 1905'e kadarki dönemi özetlerken, sonraki altı bölüm uzun uzadıya 1905-22 yıllarına odaklanır. 'Dünya Sanatı' (Mir Iskusstva) hareketine geçmeden ve içlerinden türemiş sayısız toplulukla sanatçı gruba odaklanan ayrıntılı sorgulamalara girmeden önce, Rusya'daki modern hareketin kökenlerini 'Gezginlerle' ve sanatın toplumsal reform yaratabileceğini belirten ısrarlı tutumlarıyla konumlandırır. Bunu takip edense yeni hareketlerin (Rayonizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Neoprimitivizm ve Süprematizm) o dönemde iyiden iyiye unutulmuş öyküleri, kahramanları arasındaki çalkantılı ilişkiler ve "içinde sanatın artık bir rüyalar âlemi olmaktan çıkıp doğrudan [insan] yaşamının parçasına dönüştüğü" bir Rusya'nın yaratılmasıdır (Gray 1962: 252; 1986: 269).

Yayımlandığı vakit, bazı önyargılarına rağmen Batı Avrupa'daki modernist gelişime ait basit anlatılara meydan okuyan Rus yaratıcılığının 'patırtılı' öyküsüyle sanat tarihine 'ferahlatıcı' bir katkıda bulunduğu için övgülerle karşılandı (Lindsay 1963/4: 184). Eleştirmenler, sanatsal girişimler içinde son derece üretken ama bir o kadar ihmal edilmiş bir döneme kararlı bir şekilde ışık tuttuğu için Gray'e minnettardılar. 20. yüzyılın ilk yıllarında Avrupalı ve Rus sanatçılar arasında kurulan, uzun süre hakkı verilmemiş ilişkiye iade-i itibar yapılmasına yardım etmişti (Weidle 1963: 564). Bu materyallerin büyük kısmı yeniydi: Gray, Popova ve Rosanova gibi pek bilinmeyen isimleri tanıtmış, farklı sanatçılar arasındaki karmaşık ilişkileri açıklama gösterdiği maharetten ötürü methedilmişti (Lindsay 1963/4: 182). Arkaplanda yaşanan Soğuk Savaş'a karşın, arkasından gelecek katı sosyalist gerçekçilikten taban tabana zıt Rus avangardı Batı'da sanatsal yaratıcılığın kısa ama parlak bir dönemi olarak kutlanır oldu (Caute 2003: 12).

Beklenileceği üzere araştırmanın öncü bir iş olmasından dolayı *Rus Deneyi*'ne yöneltilen eleştiriler de vardı. Gray'in özenle tahlil ettiği nadir ve birbiriyle çelişkili materyalleri daha da karmaşık hale getiren sadece yorumsal güçlükler değil, sanatçıların kendileri tarafından yaratılmış mitlerdi. Sonraki yorumcular bu "aşırı derecede yorucu ve kimsenin teşekkür etmeyeceği işten" ötürü onu daha fazla hoş gördüler (Vergo 1976: 531-32). Gray kaleme aldıklarında kaçınılmaz hatalar ve genelleştirmeler olacağının farkındaydı. Yine de eseri yayımlaması konusunda Barr kendisini çok teşvik etmiş, gelecek araştırmalar için paha biçilmez bir temel oluşturacağını söyleyerek onu teskin etmişti (Burleigh-Motley 1986: 6). Yayımlandığı anda bile eleştirmenler kronolojisinin ve tercümelerinin belli kısımlarını düzeltmişlerdi (Chamot 1963: 37) ve sonraki baskılarda ortadan kaldırılmamış yanlışlıkların olduğuyla ilgili şikayetler vardı (Bird 1971: 676; Vergo 1976: 531). Zaman çerçevesi, özellikle anlatının 1922 yılıyla kesilmesi sorgulanmıştı. 1920'lerin başlarında büyük zaferlerle dolu bir anda sona eren kitap, sadece sanatsal 'deneylerin' o yıl durduğuna ima etmekle kalmıyor (Taylor 1991: xii), "öykünün son üzücü kısmını" anlatmaktan da kaçınıyordu (Bowness 1962: 19). Kandinsky gibi öyküleri

yeni vatanlarının sanat tarihleri içinde özümsenmiş göçmen sanatçıların göreli yokluğundan da söz edilebilir (Chamot 1963: 37). Yorumcular, Gray'in yazılarının kolay anlaşılır oluşuyla (Lindsay 1963/4: 182), aşırı ayrıntılı pasajları ve daha iyi bir seçicilikle anlatılsa daha faydalı olacak arasözler arasında bölünmüş haldedirler (Bimholz 1973: 455-56). Gray, üniversite mezunu olmadığından, onun üslubunu arkasından gelen daha akademik metinlerle karşılaştırmak adaletsiz olur. Ancak Gray'in yekpare bir grup olarak Konstrüktivistleri ele alan basit değerlendirme sonrasında, Lodder'ın hareketin çeşitli bağımsız ve farklı biçimlerini tespit eden daha karmaşık tahlili karşısında zayıf kalmıştır (Lodder 1983). Aynı şekilde Gray'in bu Rus sanatçılarına ait karmaşık ve teorik ifadelerle sınırlı bir şekilde ilişkilenmiş oluşu, daha sonra yapılan tercümelerle tamamlanmıştır (Bowlt 1988).

Bu çekinceler dikkate alındığında, *Rus Deneyi* bugün hâlâ geçerliliğini korumakta mıdır? Modern sanatın gelişiminde dolambaçlı ve karanlıkta kalmış bir dönemin anlaşılması için atılmış yenilikçi bir ilk adımdı (Bowlt 2002: 86). Sadece *Devrimde Sanat* gibi önemli sergilerin yapılmasına değil George Costakis'in dudak uçuklatıcı özel koleksiyonuna gösterilen ilgiye de vesile olmuştu (Rudenstine 1981). Rus avangardı takip eden yıllarda daha fazla sergilenecek ve daha fazla araştırmanın konusu olacaktı. *Paris- Moskova 1900-1930* (Pompidou 1979) gibi büyük gösteriler, Gray'in zaman çerçevesini genişletecekti. Gray, Oleg Prokofiev'le evlendikten kısa süre sonra, 35 yaşında hepatit yüzünden erken yaşta yaşama trajik bir şekilde veda etmesine rağmen hâlâ hatırlanmaktadır. 2009'da Annely Juda Galerisi, onun sanat tarihine yaptığı katkılarından ve galerinin 1970'lerin başından itibaren sergilediği *Nesnel Olmayan Dünya* isimli sergi dizisine verdiği ilhamdan ötürü Büyük Deney: Rus Sanatı: Camilla Gray'*e Saygıyla* sergisini yaptı. Gray'in kitabının bazı yönleri, örneğin Konstrüktivizm analizi aşılmış olsa da, Neoprimitivizm gibi başka hareketlere yaptığı katkılarla hâlâ övgüyle anılmaktadır. Yakın dönemin yazarları Goncharova ve Larionov'un önemini tespit etmede seçkin bir rol oynadığına dikkat çekmişlerdir (Parton 2010: 467; Sharp 2006). Yakın zamanda daha kesin bilgilere sahip yayınlarla birlikte okundu-

ğunda, büyüleyici bir konuya aydınlatıcı ve cesur bir girizgah olmayı sürdürmektedir.

Verity Clarkson

Seçilmiş Kaynakça

Annely Juda Gallery (2009) The Great Experiment: Russian Art: Homage to Camilla Gray, 29 Ekim - 18 Aralık 2009, Londra: Annely Juda Fine Art.

Bimholz, A. C. (1973) 'Review,' Soviet Studies, 24.3, Ocak, 455-56.

Bird, A. (1971) 'Review,' Burlington Magazine, 113.824, Kasım, 676.

Bowlt, J. E. (1988) Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934, 2.baskı, Londra: Thames and Hudson.

(2002) 'Keepers of the Falme: An exchange on art and western cultural influences in the USSR after World War II,' Journal of Cold War Studies, 4.1, 81-87.

Bowness, A. (1962) 'Why Russian Art Died,' Observer, 15 Temmuz.

Burleigh-Motley, M. (1986) 'Introduction to the Revised Edition,' eser C. Gray, The Russian Experiment in Art 1863-1922, Londra: Thames and Hudson, 6-8.

Caute, D. (2003) The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War, Oxford: Oxford University Press.

Centre Georges Pompideu (1979) Paris-Moscou 1900-1930, Paris: The Centre.

Chamot, M. (1963) 'Review,' Burlington Magazine, 113, Ocak, 37-38.

Gray, C. (1962) The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922, Londra: Thames and Hudson.

(1986) The Russian Experiment in Art 1863-1922, Marian Burleigh-Motley'in eliyle gözden geçirilmiş ve genişletilmiş versiyonu, Londra: Thames and Hudson.

Hayward Gallery (1971) Art in Revolution: Soviet Art and Design Since 1917, Londra: Arts Council.

Jones, E. (1978) 'A Note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art,' October, 7, Kış, 53-56.

Lindey, C. (1990) Art in the Cold War: From Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962, Londra: Herbert.

Lindsay, Kenneth C. (1963/4) 'Review,' Art Journal, 23.2, Kış, 182-84.

Lodder, C. (1983) Russian Constructivism, New Haven, CT: Yale University Press.

Parton, A. (2010) Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova, Woodbridge: Antique Collectors' Club.
Rudenstine, A. Z. (ed) (1981) Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection, Londra: Thames and Hudson.
Sharp, J. A. (2006) Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-garde, Cambridge: Cambridge University Press.
Stuart, J. (1972) 'Camilla Gray - Obituary,' Design, Nisan, 81.
Taylor, B. (1991) Art and Literature under the Bolsheviks. Vol. 1, The Crisis of Renewal, 1917-1924, Londra: Pluto Press.
Vergo, P. (1976) 'Review,' Burlington Magazine, 118.880, Temmuz, 531-35.
Weidle, W. (1963) 'Review,' Slavic Review, 22.3, Eylül, 562-64.

John Szarkowski, *Fotoğrafçının Gözü* (1966)

John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, New York: The Museum of Modern Art, 1966.

1960'ların ortasından 1980'lerin ortalarına dek, John Szarkowski fotoğraf tarihçisi Joel Eisinger'in belirttiği gibi "Amerikan fotoğrafçılığının en güçlü ismiydi" (Eisinger 1999: 210). Szarkowski 1962'de New York Modern Sanatlar Müzesi'nin fotoğrafçılık bölümüne müdür olarak atanmıştı ve *Fotoğrafçının Gözü* isimli kitapta formalist bir yaklaşımla fotoğraf üzerine ilk teorik açıklamalarını yazmıştı. Clement Greenberg'in resim sanatına dair yaklaşımına benzer bir şekilde Szarkowski, fotoğrafçılığın da ancak fotoğrafa has niteliklerle anlaşılabileceğini ilan etmişti.

Kitabın amacını, "Fotoğrafların neye benzediği ve neden o şekilde baktıklarını sorgulayan bir inceleme" olarak tarif ediyordu (Szarkowski 1966: 6). Szarkowski fotoğrafçılığı kültürel değil doğal bir fenomene benzetiyordu. Bağımsız ve eşsiz kimliği resimle bağlantılı, geleneksel ve estetik kategorilerle değil, içkin özellikleriyle anlaşılabilirdi. "Aynı bir organizma gibi fotoğrafçılık da bir bütün olarak doğmuştur" (Szarkowski 1966: 11). Fotoğrafçılığın (çizgisel ve ardışık değil merkezkaç nitelikte görünüme sahip) tarihi, "fotoğrafçılar"ın dışarıdan bakıldığına araçta içkin olduğu görülen nitelikler ve sorunların tedrici farkınlığıyla ele alınır (Szarkowski 1966: 7). *Fotoğrafçının Gözü* bu çerçevede beş husus tanımlar: "Şeyin Kendisi," "Ayrıntılar," "Çerçeve," "Zaman" ve "Bakış Açısı". Bu temel biçimsel kategoriler kitapta resimlerin gruplandırılış şeklini belirler ve "eşi olmayan fotoğrafçılık fenomenine çok daha bütüncül bir şekilde karşılık gelecek kelime dağarcığıyla eleştirel perspektifin oluşturulmasına" yardımcı olur (Szarkowski 1966: 7).

Dolayısıyla Szarkowski için resim ve fotoğraf birbirinden ayrı ve farklıydı. Karşıtlığı ortaya koyarken konularda farklılık olduğuna işaret etmekteydi. Fotoğraf daha gündelik ve yaygın konulara uygunken, kimi zaman ressamların göz ardı ettiği bir dünya şeyin resmini çıkarıyordu:

> Resim zorlu, pahalı ve kıymetli olup önemli olduğu bilinen şeyleri kayda geçirmiştir. Fotoğrafsa kolay, ucuz, her yerde yapılabilir olup her şeyi kayda geçirmiştir: Dükkân pencerelerini, saman evleri, ailelerin evcil hayvanlarını, buharlı motorları ve sıradan insanları.
>
> (Szarkowski 1966: 7)

Bir kez fotoğrafı çekildiği an, gündelik ve aşağı şeyler her şeye karşın belli bir ayrıcalık kazanırlar: "Tali şeyler önem kazandı" (Szarkowski 1966: 7).

Fotoğrafçının Gözü kitabının kapağında, 1910 civarında çekilmiş olan ve bir yatak odasının içini gösteren isimsiz bir resim vardır. Fotoğrafı farklı bir yere konumlandıran, gündelik ve her yerde rastlanabilecek türden ayrıntıların zengin olmasıdır: Kırılmış metal karyola, süpürge, mum, şifonyer üstündeki kitaplar ve süsler, duvara asılmış aile fotoğrafları, küçük lavabonun üzerine asılmış havlular ve kapının arkasına asılmış bir göz

tablosunun yarattığı saçma, kitabın başlığında görmeye verilen önemi tekrar eden bir ayrıntı. Bu kitapta bulunan 182 gravür görsel içindeki yirmi beş anonim fotoğraftan biridir. Bu tür anonim ve yöresel fotoğraflar Szarkowski'nin tezini bütünlemekte, fotoğrafın araca özgü bir estetiğe sahip olduğunu, eşi benzeri olmayan biçemsel ve fiziki özelliklerini oradan aldığını söyleyen iddiasına görsel bir destek vermektedir. Fotoğrafın içsel nitelikleri, herhangi bir fotoğrafa bakarak keşfedilebecek şeylerdir. Szarkowski'nin belirttiği gibi, 19. yüzyılda en iyi işlerin çoğu sanat eğitimi almamış fotoğrafçılar tarafından üretilmiştir. Geleneksel resim standartlarının, fotoğrafçının doğrudan aracın kendisiyle dersler çıkarma yetisini engellediği düşünülüyordu. Szarkowski daha anlamlı fotoğrafların amatörlerden geldiğine inanıyordu; çünkü "kıracak eski bağlılıkları olmayan sanatsal anlamda bilgisiz" kişilerdi (Szarkowski 1966: 6).

Yöresel fotoğraflara ilgi, John A. Kouwenhoven'in 1948'de yaptığı ve *Fotoğrafçının Gözü*'nün girişinde etkisi kabul edilen *Made In America*'yla [Amerikan Yapımı] ilişkilidir. Kouwenhoven, sadece, basit bir işlevsel estetikle nitelenmiş ve tamamen Amerika'ya has bir yöresel kültürden yanaydı. Szarkowski, "Fotoğrafik formla ilgili çalışmaların, aracın 'güzel sanatlar' geleneğiyle 'işlevsel' geleneğini aynı tarihin birbiriyle iyice iç içe geçmiş unsurları olarak görmek zorunda olduğunun" Kouwenhoven'in eserinde belirtildiğini söylemiştir (Szarkowski 1966: 4). Ancak burada, Kouwenhowen'in yöresel, 'işlevsel' Amerikan estetiği ile abartılı Avrupai tasarımlar arasında yaptığı ayrım gözden kaçırılmaktadır. Szarkowski eski ve yeni yetişen sanat fotoğrafçılarının fotoğraflarıyla bilinmeyen amatörlerin, portre resimler çeken stüdyocuların, gazetecilerin ve yevmiyeli fotoğrafçıların resimleriyle birleştirse de, Peter Henry Emerson, Hill ve Adamson, Alfred Stieglitz ve Ansel Adams gibi resimci ve 'güzel sanat' fotoğrafçılarını dışarıda bırakmaktadır. Övdüğü sanat fotoğrafçılığı (Lee Friedlander, Garry Winogrand, Robert Frank, Walker Evans, Andre Kertesz, Paul Strand ve Henri Cartier-Bresson'un işleri) şu fikre uygun düşmektedir: "Fotoğrafçının vizyonu bizi, elini sakladığı oranda ikna eder" (Szarkowski 1966: 12). Neredeyse Szarkowski'nin estetiğini tamamen sembolize etmiş bir fotoğrafçı olan Walker Evans üzerine yaz-

dığı 1971 tarihli kitapta, "Sanatsallığın kişisel üslubun otografik doğasına beslenen abartılı bir kaygıya gönderme yaptığını" söylemiştir (Szarkwoski 1971: 10).

Greenberg'in formalizmi dışarıdaki sosyal dünyaya gönderme yapmaktan imtina eden bir sanatı, soyut resmi savunmuştur. Szarkowski'nin formalizmiyse, savını eylemselliğe bağımlı bir ortamı dikkate alarak öne koymasıyla onunkinden alabildiğine farklıdır. Fotoğrafın belirgin özelliği, görüngüler dünyası ve onun "korkunç hakikiliği"yle yakın ilişkide olmasıdır (George Bernard Shaw'dan alıntı, Szarkowski 1966: 23). Szarkowski manipüle edilmiş fotoğrafları küçümsemiş, girişte fotoğrafik hilelerin, Henry Peach Robinson ve Oscar Rejlander'ın incelikli montajlarının "kendi dönemlerinde gösterişçi başarısızlıklar olarak görüldüğüne" işaret etmişti (Szarkowski 1966: 9).

"Şeyin Kendisi" başlıklı bölümde Szarkowski, fotoğrafçının "kendi başına dünyanın akıl almaz buluşçuluğa sahip bir sanatçı olduğunu" öğrenmek zorunda olduğunu söyler (Szarkowski 1966: 8). Elbette fotoğrafçının resimleri gerçekliğin kendisinden farklı "şeylerdir": "Gerçekliğin büyük kısmı statik, küçük bir siyah-beyaz görsele filtrelenmiştir" (Szarkowski 1966: 8). Ancak fotoğrafın mümkün kıldığı şey, dünyadaki şeylerin ayrıntılarına daha çok ilgi çekmesinde yatıyordu: Eğitimli ressamlar bir düzine perspektiften hareketle bir baş veya el çizebilirken, fotoğrafçı "Bir el hareketinin sınırsız sayıda olduğunu, güneş ışığı altındaki duvarın asla iki kez aynı olamayacağını keşfetmiştir" (Szarkowski 1966: 9).

Szarkowski'nin öne çıkardığı temel savlardan biri, fotoğrafın anlatı kuramayacağıydı. "Ayrıntılar" adlı bölümde Roger Fenton'un Kırım Savaşı ve Brady grubunun Amerikan İç Savaşı eserlerine gönderme yapıyor ve fotoğrafçıların yaşanan şeyi nasıl açıklayamadıklarını tarif ediyordu. Çektiği olgulara bağlı olan fotoğrafçı, stüdyonun dışında hakikate poz verdiremez. Yapabileceği sadece şudur:

> Gördüğü haliyle kayda geçirir ve doğada paramparça, açıklanmadan bulunacak şey bir öykü değil dağınık ve imalarla dolu ipuçlarıdır.
> (Szarkowski 1966: 9)

Fotoğraf anlatı inşa edemez, çünkü fotoğrafçı "bu ipuçlarını tutarlı bir anlatıda toplayamaz." Fotoğrafçıların yapabileceği tek şey "parçaları yalıtmak, onları belgelemek ve bu yolla özel bir önem taşıdıklarını, basit tarifleri aşan bir anlama sahip olduklarını iddia etmektir" (Szarkowski 1966: 9). Sembolik ayrıntılara yönelmek, fotoğrafçının tarif edilen şey üzerinde yorum yapmasının tek aracı olur.

Fotoğraflar, bağlamın içinden alıntılar yapar. Tasarlanmak yerine seçilirler, dolayısıyla konusu "asla tümüyle bağımsız ve müstakil" değildir (Szarkowski, 1966: 9). "Çerçeve" fotoğrafçılık içinde çerçeveleyici kenarların içerimleri ve önemi üzerinde durur, çerçevenin içinde veya dışında kalan şeylerin önemine, bu kenarın nasıl "içeriği tanımladığına" bakar (Szarkowski 1966: 70). Burada Szarkowski, kenarı bir kesme aracı olarak değerlendirmenin farkındalığıyla, fotoğrafın 19. yüzyıl sonunda açığa çıkan resimde bıraktığı olası etkileri değerlendirir. Hatta Japon baskıları ressamların çerçeveye bir kırpma aracı olarak başvurmalarını açıklıyorsa, Japon baskıların beğenilmesine zemin hazırlayan şeyin fotoğrafik görseller olduğunu dahi önermiştir!

Fotoğrafın eşsizliği, "sadece çekildiği ânın dönemini tarif etmesinde" saklıdır (Szarkowski 1966: 10). Fotoğraf geçmiş ve geleceği, "sadece o an var olmaya devam ettikleri sürece, geçmişi günümüze ulaşmış kalıntılarla, geleceği ise o gün görülebilir kehanetlerle" ima edebilir (Szarkowski 1966: 10). Bilim, sanat ve belgesellerden çekilen örneklerin olduğu "Zaman" bölümünde, Henri Cartier-Bresson'un "dönüm noktasını" yanlış anladığımızı belirtir. Bu fotoğrafların özgün etkisi esasında biçimseldir:

> Zamanın bu şekilde parçalanmasında yaşanan şeyle pek alakası olmayan bir zevk ve güzellik yatar. Öncesinde hareketlerin akışı içinde gizlenmiş çizgiler ve şekillerin an an nasıl örüntülendiğini görmekle alakalıdır muhakkak.
>
> (Szarkowski 1966: 10)

Dolayısıyla "dönüm noktası" bir olayı zamansal akışı içinden çıkmış bir anın yalıtılmışlığı içinde anlamakla ilgili değildir. "Dramatik bir doruk noktasından" ziyade görsel bir dönüm

noktasıdır: "Çıkan sonuç bir öykü değil resimdir" (Szarkowski 1966: 10).

Son kategoride yani "Bakış Açısı"nda Szarkowski'nin yaptığı seçki, farklı perspektiflerin ve tutumların tarifiyle aktarılmış şeyleri gözler önüne serer. Fotoğrafçıların resimlerinde seçtikleri konuları karartırken veya gizlerken kullandıkları çeşitli yolların dışında, fotoğrafçının sıradan görme alışkanlıklarımız üzerinde bıraktığı etkiyi de övüp, "fotoğrafın şematikleşmiş gerçeklik kavramlarımıza meydan okuma ve bunları reddetme gücünün hâlâ taze olduğunu" gösterir (Szarkowski 1966: 11).

Szarkowski'yi heyecanlandıran, büyük oranda, fotoğrafın açığa çıkarabildiği hayret ve şaşkınlık hissidir. Bağlam ve tarihin kısıtlamalarından kurtulan fotoğraflar, yüz yirmi beş yıllık tarihi boyunca çoğunlukla Szarkowski'nin estetik kriterlerine göre seçilmektedirler.

MSM koleksiyonu içinden seçtiği 100 resmi ele aldığı *Looking at Photographs* [Fotoğraflara Bakmak] (1973) eserinin girişinde, fotoğrafın geleneksel sanat tarihi çalışmaları için zor bir alan olduğunu belirtir. Bu durum "fotoğrafın alelalediliği" ve "geleneksel sanat dallarıyla arasındaki radikal farklılıklar" ile ilgilidir (Szarkoswki 1973: 9). *Fotoğrafçının Gözü*'nde Szarkowski, fotoğrafı fotoğraf yapan şeylere odaklanarak araçla ilgili özgün bir formalist yaklaşım şekillendirdi. Denemesi, fotoğrafçılık konusunda olağanüstü derecede etkili olacak, yerleşmesine yardımcı olacağı ve müzelerdeki statüsünü güvence altına alacağı bir tutumun şekillenip oluşturulmasında çok kıymetliydi. Ayrıca güçlü bir otorite figürü ve neyin değerli olup olmadığını söyleyecek bir hakem olarak küratörün açığa çıkmasına da damga vurmuştu. Szarkowski'nin yaklaşımı her şeye karşın hep taraflı ve seçiciydi: Belli türden fotoğrafları, sanatsal olmayan, süssüz, konularıyla gündelik ve alelade şeylere yakın, yevmiyeli işçilerin veya pazar günü dışarı çıkmış hobi sahiplerinin çektiği yapmacıksız ve gösterişsiz resimleri ön plana çıkaran açık tercihiyle, *Fotoğrafçının Gözü*'ndeki önyargı ve taraflılık gayet ortadaydı.

Mark Durden

Durden, M. (2006) 'Eyes Wide Open: Interview with John Szarkowski,' Art In America, Mayıs, 94.5, 83-87, 89.

Eisinger, J. (1999) Trace and Transformation: American Criticism of Photography in the Modernist Period, Albuquerque: University of New Mexico Press.

Green, J. (1984) American Photography: A Critical History: 1945 to the Present, New York: H. N. Abrams.

Kowenhoven, J. A. (1948) Made in America, New York: Doubleday.

Malcolm, J. (1997) Diana and Nikon: Essays On Photography, New York: Aperture.

Phillips, C. (1989) 'The Judgment Seat of Photography,' eser Richard Boiton (ed), The Contest of Making, Cambridge, MA: MIT, 15-47.

Szarkowski, J. (1966) The Photographer's Eye, New York: The Museum of Modern Art.

(1971) Walker Evans, New York: The Museum of Modern Art.

(1973)Looking at Photographs, New York: The Museum of Modern Art.

Guy Debord, *Gösteri Toplumu [La Societe Du Spectacle]* (1967)

Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Londra: Rebel Press, 2005

Gösteri Toplumu Batılı kapitalist topluma ve her geçen gün artan metalaşmasına karşı avangart bir polemikti. Guy Debord (1931-94) Marksist bir çerçeve benimsemiş, onu çağımızın toplumunu mercek altına alan kültürel bir eleştiriye dönüştürmüştü. Kitabın yıkıcı tonu, Dadaizm, Sürrealizm ve Konstrüktivizm gibi 'klasik avangartların', ilk modernist hareketlerle manifestolarının tahripkar ve eleştirel stratejilerini yankılamaktaydı (Plant 1992: 3; Bürger 1984: 58). Aynı zamanda devrimci hadiseleri ve toplumu akademik bir soğukkanlılıkla tarif ederken, melodramatik bir şekilde toplumun sorunlarına çözümler

sunuyordu. Kitap muhalif bir metinsel 'performans' olarak açığa çıkıp, okurlarını yazarın sürekli farklılaşan sesiyle baş etmek gibi bir sorunla baş başa bıraktı.

Debord'un polemiği, kapitalizme ve onun özerk bir denetim unsuru olarak hegemonik 'medya' fenomeniyle arasındaki ilişkiye karşı yazılmıştı. Keskin bir şekilde meta tüketimini, görsel kültürün yarattığı tiyatro sahnesi içinde sahip olduklarımızla, davranışlarımız, ilişkilerimiz ve özlemlerimizle bağlantılı 'sahte bir hayatın' parçasına dönüştüğünü öngörmüştü (Debord 2005: 24). Metin inatla medyayla kapitalizmin arasındaki ilişkiyi ve özgün insani öznelliği ağır ağır erozyona uğratmalarını eleştirmekteydi. Temsillerle tanımlanmış, edilgen, yatıştırılmış, doyurulmuş ve şişirilmiş izleyicilerin kültürünü, bizi yutan ve sinsice arzularımızın yerini alan yapay gösterileri damgalıyordu. Debord'a göre bu arzular, kapitalizm ve toplumsal öznelliğimizin oluşturduğu kapalı devre yapılar içinde yalancı bir yaşam yaratıyordu (Plant 1992: 68).

Debord'un 'gösterisi' 'temsil' içinde yaşar ve görsel olarak sanat, medya veya reklam yoluyla iletilen şeylerle yakından ilişkilidir. Temel kanaati, gösterinin izleyici tarafından açık ve örtük kavramların yahut ideolojilerin 'gerçekmiş' gibi görüldüğü bir şeyi temsil eder. Neticede insanlar arasındaki etkileşimle davranışları 'şeyleşir.' Gösterinin seyirci üzerindeki etkisi temelde arzu yaratmaktır - var olma veya görülenle ilişki kurma arzusu (Debord 2005). Roland Barthes'ın gösteri fikrini kullandığı 'Güreşin Dünyası' (1972) adlı yapısalcı denemesinde, gösteri ringde güreşçilerin oynadığı oyunla temsil edilen kodlanmış bir dramaya bağlar. Seyirciye sunulan teatral sahneyi parçalarına ayırıp, görselin "gölgesiz bir ışık" yaratıp nasıl "ihtiyatsız bir duyguya" vesile olduğunu, seyircinin nasıl tümüyle koca bir 'hiçlik' üzerine hedeflendiğini yorumlar (Barthes 1993: 15).

Debord gösteri kavramını Barok tarzla bağlantılandırır. Örneğin Bernini'nin *Ecstasy of St Theresa* [St Theresa'nın Coşkusu] (1647-52) isimli draması, mabedin içine yerleştirilmiş bir tür "spot ışığıyla" orkestraya taşınır ve bu ışığın bulunduğu yerde doğal ışık soğuk, sert mermerden oyulmuş mest halindeki figürü aydınlatır. Bu görsel çehrenin renkli pırıltısı hipnotize edicidir. İzleyici sahnenin ikonografisi karşısında felç oldukça zaman âdeta durma noktasına gelir. Debord'a göre yapısalcılık

bir bakıma meyvesiz "soğuk bir düş" gibidir. Kullandığı metafor, Bernini'ni Barok dönemin dinî tahayüllerle esrik şehitliğini "dinî illüzyon" olarak gören anlayışıyla ilişkilenir (Plant 1992: 12). Yapısalcılıkla (Bernini'nin heykeli gibi) bağlantılı içkin ideolojiyi, görmezlikten gelme ve zahiri görüntülerin oluşturduğu, neticede hiçbir şeyi açığa sermeyen bir sahtekârlık olarak algılar (Debord 2005: 111). Sadie Plant, Debord'un sanat ve kültür içinde şu işlevleri yürüten araçların kilise tarafından nasıl kullanıldığını tanımlama şeklinin altını çizer:

> Pre-kapitalist topluma damga vurmuş beden ve ruh ayrımını, fedakarlık taleplerini ve ertelenen hazzı öven araçlar şimdi, aynı uzaklaşma, yabancılaşma ve gizemli hale sokma deneyimlerini yaratmak için yeniden kullanılmaktadır.
>
> (Plant 1992: 12)

Debord ayrıca gösterinin ilişkisini, şov "yıldızının" "homojenleşmiş" bir kültür ürününe ve "bireysellik düşmanına" dönüştüğü kültürel şöhrete bağlar (Debord 2005: 29). Bu fikirler, seyircilerin telegörsel temaşanın simüle edilmiş gerçekliğine suç ortağı olduğu *The X Factor* gibi Saturday Night TV şovu gibi yayımlanan yakın zamanlı fenomenlerde bulunabilir. Debord'un fikirlerinin nasıl ileri görüşlü ve geçerli olduğunu hatırlatan birçok çağdaş örnek vardır. "Oyulmuş" yarışmacılar doğdukları hızla kaybolan "geçici heveslerin" özneleri olurlar. Bu benzetme, küresel "kültür endüstrisinin" parçası olan "gişe rekortmeni" sanat sergileri ve film gösterimlerinin moda haline gelişini de kapsayabilir (Adorno ve Horkheimer 1947 [1986]). Debord'a göre bu gelişmeler, kültürün katılaşıp donduğuna, izleyici kitlenin "yaşayan ölü" olarak hastalıklı hale geldiğine, onlar için "gösterinin yaşamı işgal eden somut bir şey, yani yaşayan ölülerin özerk hareketi olduğuna" delalet etmekteydi (Debord 2005: 7). Sanatçı Peter Halley'in (d. 1953) 'Donmuş Diyarlar' adlı denemesi (1984), simüle edilmiş ve içi boş görsel imgeler tundrasında kapana sıkışmış toplum fikriyle, Debord'un her şeyi çevreleyen gösteri kavramıyla paralellikler taşır. Bu senaryoda "yaşayan ölüler" görsel anlamda donup sabitleşmiş, "canlı deneyimlerin koparılmasını sağlayan" bir tür içinde "televizyonlarına" yapışmış bir kitleyi oluştururlar (Halley 1984: 1).

Debord, "proleter" sanatçılar, ajitatörler ve siyaset teorisyenlerinin toplandığı Situasyonist Enternasyonel'in parçasıydı. SE tüketimciliği, sanatı, mimariyi, şehirciliği ve çağdaş kültürü eleştirmekteydi, fakat taraftarları genelde eylemlerini ve yazılarını rasyonel temellere dayandırma konusunda çekimserdi. Bu tür redler Debord'un metnini okurken belirgindir ve kitabın kasıtlı bir şekilde yürüttüğü, ideolojik ve metinsel "saldırı" stratejisinin parçası olarak anlaşılabilir. Niyetlenmiş meseleleri konumlandıran bu kasıtlı kaçınmalar, temsilin hegemonyasına ve kültür içindeki anlama yöneltilmiş saldırıda kullanılan öne çıkmış bir taktiktir. Bu durum metnin içeriğinde ve kimi zaman oyunbaz, çelişkili formlar içinde okurun karşısına çıkan güçlüklerin bazılarını açıklar niteliktedir.

'*Derive*' ve '*detournement*' terimleri Debord'un metninin merkezindedir. Ona göre '*derive*' bir tür amaçsız bir sürüklenme haliyken, '*detournement*' sanat ve fikirlerin bir tür 'ironik alıntılama' şeklinde otoriteye meydan okumak için yıkıcı bir şekilde kullanıldığı bir şaşırtma stratejisidir (Plant 1992: 86). Bu terimler kitabın anlamıyla yapısını şekillendiren ve Nicolas Bourriaud'nun *Relational Aesthetics*'inde [İlişkisel Estetik] (1998 ve 2002) görüleceği gibi kendisinden sonra sanata ve eleştiriye yapılacak müdahaleleri şekillendirmiş teorik iskelelerdir. Kitabın formatı, '*derive*' kavramıyla bağlantılı bir yaklaşımı takip etmekte, ilk okuyuşta anlaması güç ve takip etmesi zor uzun pasajlarla veya düalistik ve eliptik niteliğe sahip ufak tefek yorumlarla dolu bir dizi esrarengiz bölümden oluşmaktadır. Bir örnek, gösteriyi "yanlış olduğu anda doğru" bir şey olarak tartıştığı yerdir (Debord 2005: 9). Bu örnekte esas olarak muğlaklığı ve bir yerden ötekine sürüklenişi içinde anlaşılacak bir oyun hissiyatı vardır (Winnicott 1991). Debord oyunu sürdürmek için başka yazma stratejilerinden de yararlanır. Mesela bunlardan biri, fikir akışını parçalara ayıran bazı kısa bölümlerdir. Bu gözden düşmüş 'rastlantısal form' ve içeriğin daha somut tartışmalara bölünmesi, okurun kitaba daha teklifsiz bir şekilde yaklaşmasını, kitabın fikirlerine istedikleri gibi girip çıkmalarına veya yığınca çağrışım içinde dolanmasını sağlar. Okur, Debord'un eleştirdiği kültürel faaliyetlere (vitrinlere bakma ve kanalları zaplama yahut Sürrealist otomatizminin, kolajların ve

brikolajların estetik etkileri) ayna tutmaya teşvik edilir (Plant 1992: 59). Bu görece yapay ve sürüklenerek ('*derive*') gerçekleşen okuma faaliyetinden, çevreyi kirleten ve dağılmaya meyilli bir bilgi "köpüğü" hasıl olur. Sonuç olarak metin tarif etmeye çalıştığı şeye yani "tekelleştirici güce" dönüşür (Debord 2005: 8).

Kitabın "tınıları" ve yorumlarında, kenarda sürekli farklı amaçlarda ve derecelerde uyarlanmış avangardın sesleri çınlar (manifestoların ve demeçlerin agresif şiarları). Plant aynı zamanda kitabın, "Hegelci üslupla ve Marx ile Lukacs'a ait eserlerin belli belirsiz ve tanıdık bir şekilde tersyüz edilmeleriyle dolu" olduğunun farkındadır (1992: 8). İntihal devrimini ilan eden anarşizan bir pratiğe dönüşür. Teori pratiğe, tarihe ve kusurlara tâbi olup etkin bir şekilde meşrulaştırılır. "İntihal zorunludur, ilerleme buna bağlıdır" (Debord 2005: 114). Kültürel yapılara karşı koymanın ve onları yeniden gözden geçirmenin biçimi olarak intihale bağlılık, Debord'un özgünlüğe ilişkin kavramları "büyük anlatı" olarak görüp (Lyotard 1984), boş bir nüsha yahut alıntılardan oluşmuş bir katman olarak 'metni' değerlendiren bakış açısıyla ilişkili bi şekilde vurgular yapıp eleştiriler yöneltirken kullandığı tartışmaları hatırlatmaktadır (Barthes 1978).

Gösteri Toplumu'nun nükteli formatı postmodern söylem içindeki diğer temalara ve yörüngelere zemin açar. Debord'un metni özellikle temsil yapılarıyla (Owens ve Bryson 1994) ve gerçekliğin yorumlarıyla (Baudrillard) ilişkilidir (Ward 1997). Yayımlandığından beri yaptığı müdahale, metalaşmış kültürü giderek daha çok ilgilendiren bir şey olmuştur. Sık sık kendi kendine gönderme yapan, alt kültüre ve popüler kültüre ait formlar, sanat ve sanat yazıları Debord'un metnindeki bazı yönlere yanıtlar vermiş ve ona aracılık etmiştir. Sonuçta bunlar "geri kazandırılmıştır" (Debord "devrim retoriğini geri kazandırdığı" için (Plant 1992: 85)) ve canlı deneyimler içinde temsilin gücünü ve kapsamını kabul eden popülist bir sohbetin içinde sarmalanmıştır. Debord'un kitabıyla verdiği mesajların teorik, eleştirel, sanatsal ve ticari temayüllerle kullanılma biçimleri, kültürün bitmek bilmez dışavurumlarıyla gözden geçirilmiş ve güncellenmiştir. Dahası çoğu kez politik bilme yöntemleriyle ilgilidir. En iyi ve en geçerli yorumlardan bazıla-

rı, Sadie Plant'in Sitüasyonistler üzerine yazdığı kitapta bulunabilir (1992). Biyografik bir örnekse Kaufmann'ın çalışmasıdır (2006).

Debord'un, 1994'te yazarı intihar ettikten sonra tekrar üzerinde durulan özgün ve dağınık çalışmasına, kendi formu ve içeriğinde öngörmüş olduğu devrim için duyulan komünal nostalji aracılık etmiştir. İma ettiği şeyse geleceğin hâlâ "üretiliyor" oluşudur.

Kath Abiker

Seçilmiş Kaynakça

Adorno, T. ve Horkheimer, M. (1947[1986]) Dialectic of Enlightenment, Londra: Verso. [Aydınlanmanın Diyalektiği]

Barthes, R. (1978) Image, Music, Text, New York: Hill and Wang.

(1993) Mythologies, Londra: Vintage.

Bourriaud, N. (2002) Relational Aesthetics, Paris: Les Presses du Reel.

(2002) Post Production, New York: Lukas and Sternberg.

Bürger, P. (1984) Theory of the Avant-Garde, çev. Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota.

Debord, G. (2005) The Society of the Spectacle, Londra: Rebel Press.

Halley, P. (1984) 'The Frozen Land,' ZG, 12, Kasım, New York, www.peterhalley.com/ARTISTS/PETER.HALLEY/FROZEN.LAND.FR2.htm (erişim tarihi 24.8.11).

Kaufmann, V. (2006) Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry, çev. Robert Bononno, Minneapolis: University of Minnesota.

Lyotard, J. F. T. (1984) The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Manchester: Manchester University Press.

Owens, C. ve Bryson, S. (1994) Beyond Recognition: Representation, Power and Culture, Berkeley: University California Press.

Plant, S. (1992) The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age, New York: Routledge.

Taylor, B. (2005) Art Today, Londra: Laurence King.

Ward, G. (1997) Teach Yourself Postmodernism, Londra: Hodder Headline.

Winnicott, D. W. (1991) Playing and Reality, New York: Routledge.

Situationist International Anthology, www.bopsecrets.org/SI/index.htm (erişim tarihi 24.8.11).

Michael Fried, 'Sanat ve Nesnelik' (1967)

Michael Fried, 'Art and Objecthood', *Artforum*, 5, June 1967, 12–23. Yeniden basımı: G. Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, 116–47.

Haziran 1967'de, o dönemde ve o dönemi takiben, yeni sanat üzerine İngilizce olarak eleştirel tartışmalar yayımlayan belki de en çok takipçiye sahip olan *Artforum* dergisinde yayımlanan bu anlamlı ve etkili makale, son yarım yüzyılda antolojilerde en çok yer verilen ve en çok tartışılan metinlerden biridir. Ancak Michael Fried'ın döneminin sanatıyla ilgili fikirleri ilk zamanlarda ne desteklediği taraftan, ne de karşı çıktığı taraftan ilgi görmüştür.

New York'ta bu konudaki gerilimin had safhada olduğu bir dönemde yayımlanan 'Sanat ve Nesnelik', Frank Stella ve Ant-

hony Caro gibi sanatçıların eserlerini, çok yaygın biçimde kabul görmüş 'sanat eserini nesne olarak görme' eğilimine karşı savunmuştur. Bu, sanat eserini seyirciye hitap eden bir nesne olarak görme eğilimine 'teatral' adını vermiştir. Bu konuda sanatını ve yazılarını hedef gösterdiği, geleneksel ressamlık ve heykeltıraşlık sınırlarının ötesine geçmiş sanatçılar Donald Judd (1928-94) ve Robert Morris idi. Donald Judd'un yer döşemelerini ve 'Specific Objects' ['Spesifik Nesneler'] (1965) isimli makalesini ve Robert Morris'in kontrplak heykellerini ve 'Notes on Sculpture' ['Heykelcilik Üzerine Notlar'] (1966) başlıklı makalelerinden ilk ikisini eleştirmiştir. Her iki sanatçı da 'ilişkisel' ya da 'yazınsal' olarak isimlendirdikleri, Avrupa'da şekillenmiş sanattan kaçınmaktadırlar. Bunun yerine tercih ettikleri ise, Judd'un terminolojisine göre ana işlevi 'ilgi çekici' olan, oldukça sessiz ve simetrik 'şeyler'. Bu sanatçılara kısa bir süre önce 'minimalist' unvanı verildi. Fried ise onlara 'literalistler' diye hitap ediyor ve literalist sanatın sadece seyircinin sanat eseriyle karşı karşıya geldiği durum ile ilgilenmesinden yakınıyordu. Bir başka deyişle, sanat deneyiminin tabiatı gereği «seyircinin de içine dahil olduğu bir nesne durumuna" (Fried 1968: 125) dönüşmesinden şikâyetçiydi. Buna karşın hakiki modernist sanat, seyircinin varlığının kabul edildiği (Fried 'Sanat ve Nesnelik'te tam olarak böyle demese de) ama aynı zamanda da inkâr edildiği yeni tür bir ilişki kurma arayışıyla kendini farklılaştırır. Bu bağlamda Fried, bu nesnelik durumundan dolayı literalist sanatın "yeni bir tiyatro türü olmaktan öteye gitmediğini ve şu anki tiyatronun sanatı olumsuzlayan bir şey olduğunu" savunmaktadır.

'Sanat ve Nesnelik' metninde vurgulanan bir diğer nokta ise "kendi kendine oluşturduğu biçimi aracılığıyla kendi nesneliğini ortadan kaldıran nitelikli modernist ressamlık ve heykeltıraşlığın" (Fried 1968: 125) aksine 'literalist' sanatın, seyirciye gerçek zaman aracılığıyla hitap ederek modernizmin biçimini bozmasıdır. Modernist bir tablo, "biçimi itibariyle inandırıcı olmak zorundadır" (Fried 1968: 120). Fried burada Frank Stella'nın yeni biçimlendirilmiş tuvallerine ve Kenneth Noland (1924-2010) ve Jules Olitski'nin (1922-2007) tablolarında yüzeyin kenarla olan ilişkisine gönderme yapmıştır. Literalizmi ortadan kaldırmak için modernist resim sanatı ve heykeltıraşlık

seyirciyi ikna etmeli ve bunu 'ânında' yapmalı. Modernist sanat «daimi ve ebedi bir şimdiki zaman yaratmayı ve bu sonsuz şimdiki zamanda var olmayı" arzulamalı (Fried 1968: 140). Fried'ın ilkten kullanmadığı ama sonradan kullanmaya başladığı 'özümseme' kavramı, bir sanat eserinin bağımsız olması ve modernist seyirciye hitabının teatralliğe dayanmaması anlamına gelmektedir.

Fried'ın bir eleştirmen olduğu gerçeği burada önem kazanmaktadır. Fried ve genç Frank Stella 1950'lerin sonuna doğru Princeton'da eğitim gören iki öğrenciydi. Ressam Walter Darby Bannard (1934) ve Stephen Greene'in (1917-99) yönlendirmesiyle Clement Greenberg'in yazılarına ve sanatına hayranlık duymaya başladılar. Greenberg daha sonrasında Fried için Amerika'daki en önemli resim sanatı ve heykeltıraşlık eleştirmeni haline geldi. 1960'larda Avrupa'da geçirdiği zaman Fried'ın İngiliz heykeltıraş Anthony Caro'nun çalışmaları, Maurice Merleau-Ponty'nin (1908-61) yazıları ve Fransız resim sanatı geleneği ile tanışmasına vesile oldu. Filozof Stanley Cavell ile olan dostluğunun ve Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein'ın (1889-1951) yazdıklarının (en çok da 1958'de İngilizce baskısı yayımlanan *Felsefi Soruşturmalar*'ın) etkisinde, sanat tarihi üzerinde çalışmalar yapmak ve eleştirel yazılar yazmak için ABD'ye geri döndü. Fried, eleştirmen olarak ilk yıllarında Caro, Larry, Poons, Donald Judd gibi sanatçılar hakkında kısa yazılar ve 1965'de Harvard'daki Fogg Sanat Müzesi için Üç Amerikalı Ressam: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella başlıklı, rehber niteliğinde bir eseri kaleme aldı. Fried, 'Sanat ve Nesnelik'metnini kaleme aldığı dönemdeki yazıları için «hayalim Merleau-Ponty'nin dünyada var oluş biçimleri üzerine öne sürdüğü düşünceleriyle Wittgenstein'ın 'dilbilgisel' soruşturmalarını bir araya getirmekti" dedi. Fried'ın bu ifadesi, büyük olasılıkla Wittgenstein'ın şeylerin 'öz' ve ‹ölçüt›üarasındaki ilişki üzerine söylediklerine ve derin düşünce yapılarını ortaya çıkaran, dilin alışılagelmiş dilbilgisel geleneklerine gönderme yapmaktadır (Fried 1998: 31). Bu bağlamda 'Sanat ve Nesnelik', felsefi uslamlama ve yeni sanat deneyimi vasıtasıyla, göreceleştirici ve özcülük karşıtı düşüncenin inkâr ettiği ve hâlâ da etmeye devam ettiği şeyi, yani "resim sanatı ve heykeltıraşlık

geleneği bünyesinde bir ya da birden daha fazla temel geleneğin" varlığını, başarmak için yapılan bir girişim olarak görülebilir (Fried 1998: 33).

Yayımlandığı tarihten itibaren 'Sanat ve Nesnelik', Robert Smithson (1938-73), Stephen Melville, T. J. Clark, Rosalind Krauss, W. J. T. Mitchell, ve filozof Robert Pippin'in de içlerinde bulunduğu, Fried'ın jenerasyonunun en önde gelen eleştirmenleri ve yazarları tarafından büyük ilgi görmüştür (yorumlardan seçmeler aşağıda verilmiştir). Bu yorumların ortak noktası, sanat eleştirmenliği ile Fried'ın sanat tarihine gittikçe artan bağlılığı arasındaki ilişkidir. 'Sanat ve Nesnelik' eserinin yayımlanmasından çok kısa bir süre sonra Fried, tarihsel Fransız modernizminin sorunlarıyla açıkça ilgilenir oldu ve Fransız resim sanatı üzerine önemli bir üçleme yayımladı. Bu üçleme, Jean-Baptiste Greuze'nin (1725-1805) 1750'lerin ortasında ortaya çıktığı dönemden Édouard Manet'ye (1832-83) ve 1860 ve 1870'lerdeki Empresyonistlere kadar olan Fransız resim sanatını konu alıyordu. Üçlemenin başlıkları şöyledir: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* [Özümseme ve Teatrallik: Diderot Çağında Tablo ve Seyirci] (1980), *Courbet's Realism* [Courbet'nin Realizmi] (1990) ve *Manet's Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s* [Manet'nin Modernizmi ya da 1860'larda Resim Sanatının Yüzü] (1996). Fried'ın sanat eleştirmenliği hakkındaki yazılarının ve tarihsel yazılarının hepsinin aynı konuya odaklandığı eleştirisine verdiği cevap, bunu inkâr etmek oldu. Bu yazıların odaklandığı iddia edilen konu ise daha önce de bahsi geçen, özümsemiş sanat eserinin çelişkili bir biçimde hem seyirciye hitap etmesi, hem de seyircinin varlığını yok saymasıdır. Sanat tarihi ve sanat eleştirmenliğinin değerleri arasındaki bu farklılık Greenberg'den kaynaklanmaktadır. Fried'a göre 'Fransız anti-teatral geleneğinin tarihçisiyle 'Sanat ve Nesnelik' yazarının arasında kapanamayacak kadar büyük bir uçurum' var (Fried 1998: 51). Tarihçi herhangi bir yargıda bulunmadan, yalnız gerçekleri bir araya getirirken yazar, değerlendirme yapar ve tepki verir. Fried'ın kendi itirafına göre dönüm noktası '1960 civarlarında [idi]' (Fried 1998: 52), tarihsel sanat çağdaş sanata dönmüştü. Meselenin ehemmiyeti göz önünde bulunduruldu-

ğunda, bu tarih biraz gelişigüzel duruyor. 'Sanat ve Nesnelik' ve diğer bahsi geçen metinleri yazdığı dönem ile ilgili Fried samimi bir itirafta daha bulunuyor: "O zamanlar farkında olmadan Diderot'cu bir eleştirmen olmuşum" (Fried 1998: 2).

Ne olursa olsun bugün 'Sanat ve Nesnelik' metnini okumak, modernist sanat eserinin doğası, resim sanatındaki yüzey, heykeltıraşlıktaki malzemeler gibi 1918-1921 yılları arasında Rus Konstrüktivistleri tarafından yeniden gündeme getirildikten sonra unutulmuş, sanat eserinin kendisi ve seyircinin sanat algısı ile ilgili şeyler üzerine yapılan şiddetli tartışmaları yeniden canlandıracaktır. 'Sanat ve Nesnelik', günümüz ressamlarının ve heykeltıraşlarının ilgisini çekmeyen 'biçim' vurgusu sebebiyle belki şuan bazılarına modası geçmiş bir metin olarak gelebilir. Dahası, Fried'ın 'literalizm' eleştirisi yaparken kullandığı cinsiyetçi söylemler, feminist ve diğer çevreler tarafından hoş karşılanmamaktadır. «Sanki sanat eseri odada, onun gelmesini beklesin diye yerleştirilmiş gibi duruyordu; o, odadan içeri girdiğinde» dedi, Fried:

> Literalist sanat eseri, seyirciye o kadar bağlıdır ki onsuz eksik kalır. Eser onun gelmesini bekler. Ve o, odaya girdiğinde sanat eseri onu yalnız bırakmayı reddeder. Yani artık araya mesafe koyup, onu kendinden uzaklaştırmıyor.
>
> (Fried 1968: 140)

Fried'ın eril bir dil kullanarak ifade ettiği bu betimleme, tahrik edici, kurban durumdaki kadının avcı olan erkeğin huzurunda onu baştan çıkarması gibi bir anlam ile paralellik taşımaktadır. Yakın zamandaki sanatta 'radikal küreselleşme' fikrinin etkisinde kalanlar tarafından metne yapılan bir diğer eleştiri ise Avrupa modernizminin merkezi sanki hiç değişmiyormuş gibi 'Sanat ve Nesnelik' metninin sadece Fransız geleneğiyle alakalı olması.

Fried'ı savunanlar ise 'Sanat ve Nesnelik' metninin modernist sanat eserinin seyirciye hitap etmesi ve hâlâ bir türlü çözülemeyen, sanatsal etkileşimin zamansallığı gibi konuları başarıyla ele almasına vurgu yapmaktadır. Robert Smithson 1967'de Fried hakkında zekice bir beyanda bulunmuştur:

Fried natüralist zamanı eleştiren bir natüralisttir. İki ayrı Michael Fried olabilme ihtimali var mıdır ki: Zaman dışı Fried ve zamansal Fried?

(Smithson 1967: 104)

Her anlamda 'Sanat ve Nesnelik', soyut kavramlar kullanılarak yazılmış, sanatın felsefi yönünün ve sanat deneyiminin bir araya getirildiği, Amerikan sanatının önemli bir döneminin sembol metni niteliğindedir. Fried son zamanlarda 'özümseyici' görsel efektlere duyduğu ilgiyi, Cindy Sherman, Jeff Wall, Thomas Struth ve Hiroshi Sugimoto gibi sanatçılar tarafından icra edilen duvara monte fotoğraf sanatı türüne kadar genişletmiştir.

Brandon Taylor

Seçilmiş Kaynakça

Cavell, S. (1962) 'The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy', reprinted (1969) in Must We Mean What We Say? A Book of Essays, New York: Scribner.

Clark, T.J. (1982) 'Clement Greenberg's Theory of Art', Critical Inquiry, September, 139–56.

Fried, M. (1966), 'Shape as Form: Frank's New Paintings', Artforum, 5, November, 18–27.

——(1968) 'Art and Objecthood', in G. Battcock (ed.), Minimal Art: A Critical Anthology, New York: E. P. Dutton, 116–47.

——(1998) 'An Introduction to my Art Criticism', in Art and Objecthood: Essays and Reviews, Chicago: University of Chicago Press, 1–74.

——(2008) Why Photography Matters As Art As Never Before, New Haven, CT: Yale University Press.

Melville, S. (1981) 'Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism', October, 19, Winter, 55–92.

Merleau-Ponty, M. (1960) 'Indirect Language and The Voices of Silence', in Signs, trans. R. C. McCleary, Evanston, IL: Northwestern University Press, 39–83.

Mitchell, W. J. T. (1996) 'What Do Pictures Really Want?', October, 77, Summer, 71–82.

Pippin, R. (2005) 'Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History', Critical Inquiry, 31, Spring, 575–98.
Smithson, R. (1967) 'Letter to the Editor', Artforum, October, reprinted in J. Flam (ed.) (1996), Robert Smithson: The Collected Writings, Berkeley: University of California Press, 103–4.

Julia Kristeva, 'La Joie De Giotto' ['Giotto'nun Neşesi'] (1972)

Julia Kristeva 'La joie de Giotto' *La Peinture*, 2/3, Ocak 1972, 35–51. Bu yazıda, metnin İngilizce çevirisinin bulunduğu şu kitaptan faydalanılmıştır: Julia Kristeva, *Desire in Language*, New York: Columbia University Press, 1980, 210–36.

Julia Kristeva'nın 'Giotto'nun Neşesi' isimli makalesi ilk olarak Ocak 1972'de *La Peinture*'de Fransızca olarak yayımlanmıştır. Bu makale, Kristeva'nın kendi göstergebilim kuramına dayandırarak, sanat tarihindeki devrimler üzerine yaptığı çalışmaların en anlaşılabilir olanlarından biridir. Kristeva bu kuramı, Rumen filozof ve sosyolog Lucien Goldman ve Fransız edebi kuramcı ve göstergebilimci Roland Barthes ile birlikte sürdürdüğü lisansüstü çalışmaları ışığında geliştirmiştir.

Kristeva'nın göstergebilim kuramı için bir başka kritik öneme sahip olan şey ise şu anda Paris'te pratisyenliğini yaptığı Freudçu ve Freud sonrası psikanalizdir. Freud'un Kristeva'nın kuramındaki bıraktığı psikanalitik etkilerin arasında Freud'un (1900) rüyaların yaratılmasında gerçekleşen birincil, arzu doyumunu gideren, bilinçdışı sürecin ikincil, gerçeklik-odaklı, bilinç sürecine dönüşmesinin kuramsallaştırılması; Freud'un (1910) bu dönüşümü Leonardo da Vinci'nin *Madonna and Child with St Anne* (Aziz Anne İle Birlikte Madonna ve Çocuk) tablosunun yaratılışını anlatarak izah etmesi; Freud'un (1991) bilinçdışı fantezinin sanata dönüştürülmesini açıklaması; Freud'un (1930) bebeğin annenin göğsüyle kurduğu hayali bütünlük; Lacan'ın (1949) bebeğin aynadan yansıyan imgesiyle kurduğu hayali bütünlük aracılığıyla dile girmesi; Winnicott'un (1953) bebeğin çıkardığı sesleri ve vücudunun sergilediği diğer görüngüleri sanatın sembolik-öncesi öncüleri olarak değerlendirmesi bulunmaktadır.

Ancak Kristeva, 'Giotto'nun Neşesi'ne Giotto'nun sanat tarihinde sebep olduğu devrimin öncüleriyle başlamaktadır. Mesela Kristeva, Venedik'teki Aziz Marko Bazilikası'nda bulunan, 13. yüzyıla ait Bizans mozaiklerinin «karakterin yazgısını belirleyecek kapsamda bir anlatı olmadan, sadece dramatik ve dokunaklı sahneleri detaylı bir şekilde" betimlediğini belirtmektedir (Kristeva 1980: 212). Daha sonrasında Kristeva, Giotto'nun fresklerinin devrimci niteliklerine geçiş yapar. Bu fresklerin yapımı 1305 civarında, Padova'daki Scrovegni (ya da Arena) Kilisesi'nde tamamlanmıştır. Giotto'nun fresklerinin üzerinde Meryem Ana ve İsa'nın doğumunu, hayatını ve ölümünü betimleyen sahneler yer alır.

Kristeva bu 'anlatısal sembolik sahnelerin' tasvirlerini Arena Kilisesi'nin dip duvarında yer alan, Giotto'nun cehennem betimlemesindeki 'çıplak bedenler, şiddet, seks, ölüm' biçimindeki bilinçdışı fantezinin ortaya çıkmasıyla karşılaştırmaktadır. Arena Kilisesi'nin dip duvarında figürlerin ana hatları 'bulanık', renkler 'kayboluyor', 'cansızlaşıyor' ya da 'kararıyor' ve kilisenin yan duvarındaki Giotto'nun fresklerinin 'özgün mimarisi' yerini 'süreksizliğe, kıvrımlara ve kargaşaya' bırakıyor (Kristeva 1980: 213).

Giotto'nun sanat tarihinde yaptığı devrim, ayrıca döneminin 'teolojik normuyla' şekillenmiş, rengi ve anlatıyı birleştirerek göstergebilim ile sembolik olanı bir araya getirmesini de kapsamaktadır (Kristeva 1980: 215). Bunu belirttikten sonra Kristeva, estetik normların yorgun düşüp cansızlaşabileceğini de eklemiştir. Freud da (1915) felsefi soyutlamanın ve kelimeler ile sembolleri şeyler olarak görme şizofrenik saplantısının da benzer bir kaderi paylaştığını vurgulamıştır. Onların cansızlığını, temeli kelimelerden oluşan düşünceye bağlamıştır. Böylelikle onlar, ön bilinçteki kelimelere bağlanmadan önce bilinçdışındaki şeylere bağlı olan enerjinin 'algısal kalıntılarından' ayrılmıştır. Bu gerçekleştiğinde, bahsi geçen algısal kalıntılar ancak yeni algısal 'nitelikler' elde ederek bilinç uzamına geçebilirler (Freud 1915: 201, 202).

Freud'un bu sözlerine katılan Kristeva, rengin resim sanatında gerekli 'nitelikleri' sağladığını savunmaktadır (Kristeva 1980: 217). Cézanne, Matisse, Mondrian ve Rothko renk aracılığıyla resim sanatına hayat vermeye çalışmışlardır. Bundan mütevellit Kristeva, Matisse'nin ressamlığın ifade biçimleri çok zayıfladığında bu, «insan dilini oluşturan temel ilkelere dönüşü", yani «güzelim mavileri, kırmızıları, sarıları—insanın duyusal derinliğini harekete geçiren şeyleri"—gerekli kılar (Matisse 1936: 74) iddiasına da vurgu yapmaktadır. Kristeva şöyle bir yorumda bulunur: 'Diyalektik bir psikografik denge uzamı olarak renk, öznenin simgeleştirmediği içgüdüsel 'kalıntıları' yazıya dökerek, aşırı anlamlayan mantık aktarımında bulunur»(Kristeva 1980: 221).

Bu yüzden, Arena Kilisesi'nin loş ortamına giren ziyaretçilerin dikkatini ilk çeken şeyin Giotto'nun mavi freskleri olmasına şaşırmamak gerek. Zira mavi, gün doğmadan önce beliren ilk renklerden biridir. Ayrıca, bebeklik döneminde algıladığımız ilk renklerdendir. Mavi böylece bizi, Lacan'ın semboliğe psikolojik girişin bir ön koşulu olarak öne sürdüğü ayna evresine girmeden önce vuku bulan 'içgüdüsel, biyolojik (ve anneye olan) bağlılıktan' ayırarak, göstergebilimsel bir süreç olan birey olma sürecine geri döndürür (Kristeva 1980: 225).

Başka bir yerde Kristeva, Artaud, Mallarmé ve diğer avangart yazarların «içgüdüsel dürtü, sesçil farklılıklar, tonlama vb."

şeyler kullanarak 20. yüzyıl yazısında devrim yaptıklarını savunmaktadır (Kristeva 1980: 174). Kristeva 'Giotto'nun Neşesi'nde, tabii ki seçil değil ama renksel farklılıklar kullanarak, Giotto'nun da benzer bir şekilde 14. yüzyılın başlarında Hıristiyan resim sanatında devrim yaptığını öne sürmektedir. Kristeva bunu, Giotto'nun Arena Kilisesi'nde bulunan, Meryem Ana'nın hayatından sahneler betimleyen eseri üzerinden izah eder:

> Manzarada mavi alanlar ağır basıyor. Maviye yakın renklerin (*The Annunciation to Anna*'daki [Anna'ya Gelen Müjde] yeşil ve grimsi yeşil renkler gibi) ya da mavinin karşıtı renklerin (*The Meeting at the Golden Gate*'deki [Altın Kapıdaki Buluşma] gül rengi ve pembemsi gri veya *The Betrothal of the Virgin*'deki [Meryem'in Evliliği] altın ve altın sarısı gül renkler gibi) kullanılması, blokların eğimli ön yüzeyleri bu arka plandan ön plana çıkıyor. (...) Örtüşmenin ve parçalı blokların bulunduğu mekânın zıtlığı, renkli yüzeylerin karşı karşıya gelmesi aracılığıyla meydana getiriliyor. Bu, ya aynı renk tonlarına tamamlayıcı tonlar ekleyerek (mesela *Anna'ya Gelen Müjde*'deki pembe çatı) ya da tamamlayıcı renksel ölçekler aracılığıyla elde edilmektedir.
>
> (Kristeva 1980: 229)

Kristeva, Assisi'de bulunan *The Massacre of the Innocents'in* [Masum Katliamı] da yukarıda bahsi geçen örnekler gibi, Giotto'nun renksel farklılıklar kullanarak devrim yapmasına örnek gösterilebileceğini belirtmektedir.

Kristeva 'Giotto'nun Neşe'sini, Giotto'nun henüz 14. yüzyılın başlarında, Padova ve Assisi'deki freskleriyle devrimini gerçekleştirmeden önceki, eserin Hıristiyan simgeselliğindeki çıkış noktasına dönerek bitirmektedir. Böylelikle Kristeva, "çağdaş üretimi bağlamında, resim sanatının öznesinin ('biçimsel' ve ideolojik) tarihine bir geri dönüşü" teşvik etmekte ve «avangardı neyin ürettiğini ve/veya avangardın kendisini diğerlerinden nasıl ayırdığını" göstermektedir (Kristeva 1980: 233).

Kristeva 'Giotto'nun Neşesi'ne, kendi kaleme aldığı 'Motherhood according to Bellini' [Bellini'ye Göre Annelik] makalesiyle birlikte *Desire in Language* [Dilde Arzu] (1980) kitabında yer verdi. Bu seriye, *Tales of Love* [Aşk Hikâyeleri] (1987) isimli kitabında yer verdiği, oğlunun (David) doğumuyla yaşadığı

anne olma deneyimini Piero della Francesca'nın annelik temalı tablolarının tarihsel ve devrimci bağlamıyla ilişkilendiren bir makaleyi eklemiştir. Bu zaman zarfında Kristeva ayrıca, göstergebilimselden önce bebeğin anneyle kurduğu hayali bütünlüğü, duyu-ötesi (*sublime*) deneyimi aracılığıyla ele almıştır:

> Yıldızlarla dolu gökyüzü, açık deniz manzarası ya da mor ışığı dağıtan mozaik pencere camı beni hep büyülemiştir. Bu yumuşak dokunuş, koku, ahenk ve iç geçirmeyle birlikteki anlam, renk, kelime ve sevgi kümesi beni alıp uzaklara, görebildiğimin, duyabildiğimin ve düşünebildiğimin ötesine götürür. 'Duyu-ötesi' nesne, belleğin dipsiz kuyusundaki sevinç sarhoşluğuna karışır.
>
> (Kristeva 1982: 12)

Fakat Kristeva'nın bu ifadeleri, aynı kitapta yer alan, avangart yazar Céline'in «hem büyüleyici hem de dehşet verici olan, iğrenç anne bedeniyle mücadele»siyle (Oliver 2003: 169) yapılan devrimdeki duyu-ötesiciliğin muadili olan *Powers of Horror* [Korkunun Güçleri] (1982) kitabının gölgesinde kalmış ve göz ardı edilmiştir.

Kristeva bunu, dişil bir deha olarak (Kristeva 2001-4) yaratıcı bir yazar olma yolunda (bkz. mesela Kristeva 2006) göstergebilimin psikanalitik hastaları melankoliden (bkz. mesela Kristeva 1989) ve simgeselliği katı bir şekilde saplantı haline getirmekten (bkz. mesela Kristeva 1995) kurtarmadaki rolü üzerinde çalışmalar yaparak takip etmiştir. Fakat gelin görün ki Kristeva'nın yazdıklarını anlamak, eserlerini övdüğü devrimci sanatçıların eserlerini anlamak kadar zordur. Göstergebilimselden semboliğe geçişin sanatta meydana getirdiği devrimin kaynağını psikolojikleştirmek, sanat tarihine ait birçok faktörü atlamak demektir.

Yine de Kristeva, Céline'in avangart eseri kanalıyla iğrençlik üzerine yaptığı çalışmayla günümüz sanat tarihindeki devrimci bir akıma ilham kaynağı olmuştur. Kristeva, New York'taki Whitney Müzesi (Houser ve Taylor 1993) ve Paris'teki Louvre Müzesi de dahil birçok sergide kendine yer bulmuş olan iğrenç sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur. İğrençliğin, iğrençliğin nesnesi olmanın kadınların üzerinde bıraktığı etki göz ardı edilerek kutlanması, eleştirilere maruz kalmıştır (bkz. mesela Tyler

2009). Sanatçıların Kristeva'nın iğrençliğe ve melankoliye olan ilgisini (Holbein'in *The Body of the Dead Christ in the Tomb* [İsa'nın Ölü Bedeninin Mezardaki Hali] tablosuna yaptığı yorum gibi) körü körüne taklit etmesi sanatta yeni bir tutuculuğa yol açmıştır. Dolayısıyla bu yazı da iğrençliğin canlı muadili olan, Kristeva'nın 'Giotto'nun Neşesi' isimli makalesine odaklanmıştır.

Janet Sayers

Seçilmiş Kaynakça

Creed, B. (1993) The Monstrous-Feminine, London: Routledge.

Freud, S. (1900) The Interpretation of Dreams. Standard Edition, Volumes IV and V, London: Hogarth, 1953.

——(1910) Leonardo da Vinci and a memory of his childhood. Standard Edition, Volume XI, London: Hogarth, 1957, 59–137.

——(1911) Formulation on the two principles of mental functioning. Standard Edition, Volume XII, London: Hogarth, 1958, 213–26.

——(1915) The Unconscious. Standard Edition, Volume XIV, London: Hogarth, 1957, 159–204.

——(1930) Civilization and its Discontents. Standard Edition, Volume XXI, London: Hogarth, 1961, 57–145.

Houser, C. and Taylor, S. (1993) Abject Art: Repulsion and Desire in American Art, New York: Whitney Museum of American Art.

Kristeva, J. (1972) 'La joie de Giotto' Peinture, 2/3, January, 35–51. English translation in Desire in Language, 210–36.

——(1980) Desire in Language. New York: Columbia University Press.

——(1982) Powers of Horror. New York: Columbia University Press, www.csus. edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of% 20horror%5B1%5D.pdf (accessed 24.8.11).

——(1987) Tales of Love, New York: Columbia University Press.

——(1989) Black Sun, New York: Columbia University Press.

——(1995) New Maladies of the Soul, New York: Columbia University Press.

——(1998) Visions capitales, Paris: Réunion des musées nationaux.

——(2001–4) Hannah Arendt, Melanie Klein, Colette, New York: Columbia University Press.

——(2006) Murder in Byzantium, New York: Columbia University Press.

Kul-Want, C. (2010) Philosophers on Art from Kant to the Postmodernists, New York: Columbia University Press.

Lacan, J. (1949) 'The mirror stage as formative of the function of the I', in Écrits, London: Tavistock, 1977, 1–7.
Matisse, H. (1936) Matisse on Art, New York: Phaidon.
Oliver, K. (2003) 'Julia Kristeva', in C. Murray (ed.), Key Writers on Art, London: Routledge, 167–73.
Tyler, I. (2009) 'Against abjection', Feminist Theory, 10.1, 77–98.
Winnicott, D. W. (1953) 'Transitional objects and transitional phenomena', International Journal of Psycho-Analysis, 34, 89–97.

Laura Mulvey, 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' (1975)

Laura Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' yazısı, ilk olarak 1975'te Screen'de yayımlandı (Screen, 16.3, 1975, 6–18.) Bu yazıda temel alınan metin: Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in *Visual and Other Pleasures*, 2nd edition, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, 14–27. Alternatif bir kaynak olarak: M. Merck (ed.), *The Sexual Subject: A Screen Reader in Sexuality*, London: Routledge, 1992, 22–34.

Aslen 1973'te yazılan ve iki yıl sonra görsel ve sinemasal imgelerin psikanalitik eleştirisi alanında önde gelen dergilerden olan *Screen*'de yayımlanan 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması', Laure Mulvey'in en çok ses getiren makalesidir. Metnin üzerine yapılan yorumların ve eleştirilerin yanlış anlaşılmalarla dolu

ve metni hafife alıcı bir üslupla yazılmış olduğu (Evans ve Gamman 1995) gerçeği, metnin yüksek olasılıkla okunmadan alıntılandığı hissini vermektedir. Mulvey'in karmaşık tezi, sıklıkla o dönemdeki yorumcuların geliştirmeye ya da çürütmeye çalıştığı ikinci dalga feminizmin temsilcisi konumuna sokuluyordu. Mulvey, 1970'lerde ve 1980'lerde kaleme aldığı yazılarından oluşan antolojisinin önsözünde bu makalesini şöyle tanımlamaktadır:

> Balon gibi, havada kayıp giden nitelikte bir metin. Bu dergide yayımlanması umarım havada patlamasına değil, toprağa inmesine vesile olur.
>
> (Mulvey 2009: xxviii)

Bu antolojinin en yeni basımı olan *Visual and Other Pleasures*'da [Görsel ve Öteki Hazlar] yer alan güncellenmiş önsöz ve eklenen yeni bölüm, bu makaleyi ait olduğu siyasi, kültürel, biyografik ve teknolojik bağlama konumlandırmaktadır.

Görsel ve Öteki Hazlar antolojisinin bünyesinde 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması', aktivist ve kuramsal çalışmalar yapan bir film yapımcısı olan yazarının perspektifinden feminizm hareketindeki gelişmelerin ve göstergebilim, post-yapısalcılık, Marksizm, psikanaliz ve avangart yazınbiliminin izlerini taşıyan bir sanat ve görsel kültür eleştirisi olarak göz önüne serilmektedir. Antoloji, günümüz itibariyle meşhur olan, 1970'de Londra'da yapılan Dünya Güzellik Yarışması'na yapılan feminist protestonun üzerine kaleme alınmış bir yazıyla başlamaktadır. Daha sonra metin, Allen Jones'un *Women as Furniture* [Ev Eşyası Olarak Kadın] (1969) eserinin psikanalitik yorumlamasıyla devam eder. Mulvey'in kadının esaretinde görsel kültürün rolü üzerine yazdığı tezi, Jones'un eserindeki fetişizm kavramı, yani 'kadının görüntü olarak', erkeğin narsistik kastrasyon korkusunun yerini alan fallik bir nesne olarak konumlandırılmasıyla okura takdim edilmektedir. Kastre edilmiş (sembolik olarak ve gerçek anlamıyla) olsa da kadının nesneleştirilmiş bedeni, çelişkili bir şekilde fallusu simgeler. Tabii burada simgelenen erkeğin cinsel organından ziyade fallusun bir arzu imleyeni olarak simgesel işlevidir. Tuhaf bir şekilde isimlendirilen, 'Fears, Fan-

tasies and the Male Unconscious, or.'You Don't Know What is Happening, Do You Mr Jones?" ['Korkular, Fanteziler ve Erkek Bilinçdışı ya da 'Ne Oluyor Bilmiyorsun, Değil mi, Jones Bey?"] (Mulvey 2009: 6–13) başlıklı makale Bob Dylan'ın 'Ballad of the Thin Man' (1965) şarkısından esinlenerek kaleme alınan, medya kuruluşuna karşı yapılmış, karşıt-kültürel bir eleştiridir.

'Görsel Haz ve Anlatı Sineması', yukarıda bahsi geçen iki makalede de belirtilen, psikanalizin feminizm için 'siyasi bir silah' (Mulvey 2009: 14) olarak konumlandırılması projesini açıkça dile getirerek başlamaktadır. Mulvey ve diğerlerinin geçmişe bakarak gözlemlediği gibi psikanalizin siyasi bir silah olarak kullanılması, Yeni Sol'un kültürel siyasetinde yer alan Marx'ın ve Freud'un kimyasal birleşimine katkı sağlamıştır (Mulvey 1996: 1-6; Pollock 1999). Mulvey metne, kadının 'anlam üretici değil, anlam taşıyıcı olarak yerini bildiği' (Mulvey 2009: 15), fetişizm ile şekillenmiş cinsel bir ekonomi tasarlayarak devam etmiştir. Statükoyu tasvir etmesinin yanında ana akım anlatı sineması "cinsel istek uyandıranı egemen ataerkil düzenin diline kodlayarak" (Mulvey 2009: 16) ayrıca statükoyu desteklemeye ve sürdürmeye de hizmet etmektedir.

Sinemada 'skopofili', bakmaktan duyulan ilkel haz, 'izleyiciye özel bir dünyaya misafir olma yanılgısını yaşatan sahneleme ve anlatı gelenekleri' aracılığıyla avutulmaktadır (Mulvey 2009: 17). Ancak bakmak sadece haz ile değil, aynı zamanda yanlış tanıma, özdeşleştirme ve arzu ile de ilintilidir. Jacques Lacan'ın ayna evresi formülasyonuna göre, çocuğun aynada kendisini tanıması, gelişimi için kritik bir noktadır. Burada gerçekleşen ilk tanımada çocuğun aynada beliren yansıması çocuğun içten deneyimlediği, kendi eksik bedenine kıyasla daha bütünlüklü, ideal egosunu yansıtan bir imgedir. Ataerkil kültürün tamamında olduğu gibi sinemada da skopofili, olay örgüsüne iliştirilmiş aktif/erkek-pasif/kadın iş bölümü kanalıyla gerçekleştirilir. Güzel yüzlü kadın oyuncu ekrandayken hikâyenin akışını yavaşlatır. Daha sonra gelen aktif erkek oyuncu, anlatının temposunu tekrardan yükseltir. Ekrandaki kadın birbirini takviye eden, iki röntgenci bakışın cinsel objesi haline dönüşmektedir. Buradaki bakışların biri erkek oyuncuya, diğeri ise erkek seyirciye aittir (Mulvey 2009: 19-20). Kadın karakter sonunda

erkek başkarakter tarafından baştan çıkarıldığında, aynı zamanda kendisini erkek oyuncuyla özdeşleştiren seyirci tarafından da sahiplenilmiştir (Mulvey 2009: 21).

Mulvey, Jean Douchet'nin Hitchcock'un *Rear Window* [Arka Pencere] (1954) filmini tüm sinema için bir metafor olarak okumasını alıntılamıştır. Filmde tekerleklik sandalyeye mahkûm olarak hayatını sürdüren foto muhabir 'Jeff' Jeffries, seyirciyi temsil ederken, karşısındaki apartman bloğu sinema ekranını temsil etmektedir (Douchet 1961). Jeffries, kız arkadaşı Lisa'ya başlangıçta hiç ilgi duymaz, ancak ona duyduğu ilgi Lisa'nın Jeffries'in görüş alanına girmesiyle birlikte tavan yapar. Çünkü bu eylem ikisine de ataerkil skopofilik senaryoda röntgenci ve teşhirci rolünü üstlendirir (Mulvey 2009: 24). 'Kadının 'bakılırlığı' vurgusunun ötesine giden sinema, kadının 'görünürlüğü'nün yolunu yapmaya çalışmaktadır' (26).

Tüm bunların değişmesi için gerekli olan şey, Mulvey'in kendi avangart film-yapma denemesi olan ve Peter Wollen ile uzun süren bir çalışma sonucunda seyirciyle buluşan *Riddles of the Sphinx*'te [Sfenks'in Bilmeceleri] de (1977) gözler önüne serilen, 'yeni bir arzu dili'nden daha azı değildir (Mulvey 2009: 16). Filmin adındaki Oedipus miti anımsatması, film yapımcısının Freudçu cinsellik anlatısına, yani kızların ve erkeklerin Oedipus kompleksine girerken ve sürecin sonlanmasında izleyecekleri yolları farklılaştıran cinsiyet ekonomisinde eril ve dişil konum edinimi aşamasına, geri dönme hırsına işaret etmektedir. Filmde genç bir işçi annenin günlük yaşantısından filmin içine serpiştirilmiş sahneler, feminist kavramsal sanatçı Mary Kelly ve Mulvey'in kendisinin, tüm bileşenleri ile birlikte sinemanın göstergebilimsel ve ideolojik olarak işleyişi üzerine yaptığı konuşmalarla bir araya getirilmektedir. "Vuku bulan şey kadına bir görsel imge olarak değil, bir araştırmanın öznesi olarak geri dönmek»(Mulvey 2009: 130).

'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' üzerine yapılan feminist eleştiriler, aslen kadın seyircinin yok sayılma algısı ve hatta kadın seyircinin varlığının imkânsızlığına odaklanmaktaydı (Bergstrom ve Doane 1989). Mulvey, makalesinin yayımlanmasının ardından bu mesele ile ilgili defalarca açıklama yapmıştır:

[K]adınlar için (...) cinsiyet-ötesi [trans-sex] özdeşleştirme çok hızlı

> bir şekilde alışkanlık haline gelmektedir. Fakat bu alışkanlığı gerçekten benimsemek, sadece karşı cinsin kıyafetlerini ödünç alarak olmaz. (Mulvey 2009: 35)

1920'lerin melodram ve flapper [toplumsal normlara aykırı davranışlar sergileyen genç kadın] filmleri «Aktif/erkek-pasif/kadın ikili zıtlığını altüst etmekteydi. (...) Fakat bunu yaparken egemen olan arzu rejimini de pekiştiriyorlardı" (Mulvey 2009: 230). Kadınların sadece anlatı sinemasının tüketicisi olmadığı, aynı zamanda bu sinemanın aktif, direnişçi ve düzen bozan eleştirmenleri olduğu düşüncesi de öne sürülen fikirler arasındadır. Queer kuramcılar, Mulvey'in makalesi için öne sürülen, heteronormatif bakış açısına sahip olduğu varsayımına dikkat çekerek queer bireylerin, ana akım sinemanın bile başarılı bir queer okumasını yapabileceğini göstermiştir (Evans ve Gamman 1995). Amelia Jones, Joan Copjec'in Mulvey'in eril bakış formülasyonuna tek yönlü ve muallak bir bakış açısıyla yaklaşan kuramsal modelleri reddetmesini daha ileriye götürmektedir (Jones 2006: 7-9). Lacan'dan faydalanan Copjec, öznenin asla filmin tamamıyla dışında olmadığını, çünkü:

> [G]örsel alan (...) yalnızca seyircinin gördüklerinden ibaret değildir. (...) Seyircinin kendi gördüklerine olan katkısını da kapsamaktadır. (Copjec 2000: 39)

Böylece "öznenin (görme) arzusuyla dolmuş bedeni her imgeye [dahil edilmektedir]» (Jones 2006: 9). Bazı eleştirmenler, Mulvey'in 'skopofili' açımlamasının 'skofobik' (Harris tarafından icat edilen yeni bir sözcük, Harris 2001: 15) bir duruşu desteklediği fikrini öne sürmüştü. Bunun somut örneğinin Mulvey'in kavramsallığın en katı türlerini tercih eden ve karmaşıklığı entelektüel seyircileri yabancılaştırarak, ilerici politikasını baltalayan avangart çalışmalarında bulunduğu iddia edilmiştir.

Mulvey'in amacı, hiçbir zaman kadın seyircileri dışlamak ya da bakmanın cinsiyetinin her zaman ve sadece eril olduğunu savunmak değildi. Mulvey'in amacı daha ziyade, spesifik medya araçlarının ve sanat türlerinin içlerine kodlanmış belirli iz-

leyicilik biçimlerinin olduğunu ileri sürmekti ('sinematik yasaların yarattığı bakış', Mulvey 2009: 26). Görsel kültür endüstrisi, izleyicilerini ideolojik olarak şekillendirme gücüne sahiptir. Bu, bir metnin kendi başarısının kurbanı olmasının en güzel somut örneklerinden biridir. Put gibi tapılmasının ve akademik alana getirdiği yeniliğin yanı sıra metnin vurguladığı önemli noktalar, görselliğin ideolojik işlevinin çağdaş anlayışının gizli kalmış temellerini açığa çıkarmaktadır. Günümüzde hâlâ yakın okunmasının yapılmaya değer olduğu 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması', cinsiyet ile sanatsal/edebi tür, izleyiciliğin uygulama biçimleri ile gelenekleri arasındaki içinden çıkılmaz ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Makale ayrıca feminizm, Marksizm ve psikanaliz arasındaki problemli ama verimli diyaloğa da örnek oluşturmaktadır.

Alexandra M. Kokoli

Seçilmiş Kaynakça

Bergstrom, J. and Doane, M. A. (eds) (1989) The Spectatrix, special issue of Camera Obscura, 7, 2–3.

Copjec, J. (2000) 'The Strut of Vision: Seeing's Corporeal Support', in C. B. Gill (ed.), Time and the Image, Manchester: Manchester University Press, 35–47.

Douchet, J. (1961) 'Hitch and His Public', New York Film Bulletin, 7. Reprinted in Marshall Deutelbaum and Leland Poague (eds) (2009), A Hitchcock Reader, 2nd edition, Oxford: Blackwell, 17–24.

Evans, C. and Gamman, L. (1995) 'The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing', in P. Burson and C. Richardson (eds), A Queer Romance: Lesbians, Gay Men, and Popular Culture, London: Routledge, 12–56.

Gamman, L. and Makinen, M. (1994) Female Fetishism: A New Look, London: Lawrence and Wishart.

Harris, J. (2001) The New Art History: A Critical Introduction, London: Routledge.

Jones, A. (2006) Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject, London: Routledge.

Mulvey, L. (1996) Fetishism and Curiosity, Bloomington: Indiana University Press / London: BFI.

——(2009) Visual and Other Pleasures, 2nd edition, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pollock, G. (1999) 'Still Working on the Subject: Feminist Poetics at its Avant- Garde Moment', in S. Breitwieser (ed.), Reading the Post-Partum Document: Mary Kelly, Vienna: Generali Foundation, 236–60.
——(2001) 'Trouble in the Archives', in Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death, Amsterdam: G+B Arts, 23–39.

Hélène Cixous, 'Medusa'nın Kahkahası', Gözden Geçirilmiş Versiyon (1976)

Burada kullanılan baskı, gözden geçirilmiş versiyondur: Hélène Cixous 'The Laugh of the Medusa', (çev.) Keith Cohen vePaula Cohen, *Signs*, 1.4, 1976, 875–93. Metnin orijinal hali: 'Le rire de la Méduse', *L'arc*, 1975, 39–54. Alternatifkaynaklar: E. Marks and I. de Courtivron (eds), *New French Feminisms: An Anthology, New* York: Schoken Books, 1980, 245–64 ve R. Warhol and D. Price Herndl (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991, 331–49.

Fransız postyapısalcı kuramların çoğunda olduğu gibi Cixous'ın yazılarındaki karmaşıklık ve büyüleyicilik, yazarın kullandığı şiirsel, edebi ve çok anlamlı dilden kaynaklanmaktadır. Cixous'ın kullandığı ifadeler, kelime anlamını tamamen

terk etmeyen, yüksek dozda çağrışımcı metaforlar olarak nitelendirilmelidir. Doğrudan bir tanımı olmayan ve herhangi bir açıklamaya ya da kodlamaya izin vermeyen écriture feminine (dişil yazım), Cixous'ın tüm eserlerinde sürekli olarak icra ettiği bir yazım biçimidir. Güttüğü amacın feminist kuramlarla aynı doğrultuda olmasına ve cinsiyetçilik karşıtı bir duruş sergilemesine rağmen bu geleneklere aykırı söyleyiş/yazım, sadece kadınlara mahsus değildir. Bilakis, sistematik ve sistemik olarak susturulmuş olanın kendi isteği, tercihi ve yöntemi doğrultusunda konuşmasının mümkünlüğünü ve gerekliliğini belirtmektedir.

Heinrich von Kleist, James Joyce, Jean Genêt ve Brezilyalı yazar Clarice Lispector gibi birçok yazar, dişil yazım bakımından tartışılmıştır. Dişil yazım, kültürel olarak baskılananın intikam arzusuyla küllerinden yeniden doğması, imkânsız olanın dile ve dünyaya aniden ve şiddetli baskınıyla, kozmosu 'kaosa' dönüştürmesi sonucunda gerçekleşmektedir (Cixous 1976: 888). Uzun kariyeri süresince Cixous, bir sözcük dağarcığı ya da bir başka deyişle, bir göstergebilimsel evren oluşturmuştur. Bu evrende 'nefes' (bir tür devrimci devinirlik), 'ölüm' (susturulmanın sonucu), '*la Vivante*' (yazı yazan canlı veya hayatta olan kadın), gibi sıradan sözcükler veya '*sext*' ('sex' ile 'text' kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir) gibi yeni türetilen sözcükler ve çift anlamlılığı için seçilmiş, çevirisi yapılamayan '*voler*' sözcüğü spesifik çağrışımlar edinmiştir. Ataerkillik, kapitalizm, akılcılık ve din, ötekileştirilenin susturularak öldürülmesinde eşit derecede suçludur.

Cixous'ın écriture feminine üzerine yaptığı çalışmaların, yazılarının tümünün içine işlediğini es geçmemek gerekir. Bu kavramın içinde kullanıldığı en çok alıntılanan metin 'Medusa'nın Kahkahası' olsa da konuya ilgi duyan okurlar Ian Blyth'in aydınlatıcı değerlendirmesini de okumalıdır (2004: 18-34). Buna ek olarak, Cixous'ın Catherine Clément ile birlikte kaleme aldığı, psikanalizin cinsiyet politikasının ve feminist kuram bünyesinde kullanılma potansiyelinin (Clément ve Cixous 1986: 63-132) üzerine bir çalışma olan *The Newly Born Woman* (Yeni Doğmuş Kadın) bünyesinde yer alan 'Sorties' makalesi de bu konuda üzerinde çalışılmaya değer bir metindir. Cixous'ın 'Co-

ming to Writing' metni, hayatının Cezayir'de geçen dönemini, maruz kaldığı antisemitizmi, Avrupa faşizmini ve sömürgeciliği ele alan otobiyografik bir eserdir. Dolayısıyla, kaleme aldığı postkolonyal ve feminist yazıların kaynağına ışık tutmaktadır (Cixous 1991). Bahsi geçen metinler içinde en çok tutkulu, öfkeli ve neşeli bir şekilde kaleme alınmış, 'yazma eyleminin 'göz kamaştırıcı' zirvesi' olan 'Medusa'nın Kahkahası' bir manifesto olma özelliği taşımaktadır (Marcus, Caws 2001: xix'den alıntılanmıştır).

Metin, kadına "kendini yaz, kadınlar hakkında yaz ve kadınları yazıya dök" emriyle başlamaktadır (Cixous 1976: 875). Ancak sorun şu ki, kadınların, onlara dayatılmış ve içselleştirmeleri zorlanmış bu sessizliği kırmak için kullanacakları dil, Yunanca 'logos' (akıl) kavramıyla ayrılamaz bir bütün oluşturmuş ve baskın ötekinin (erkek) egemenliğinde eril bir yapı haline gelmiştir. Kadının üzerinde kurulan bu sosyal baskı, yazmayı kadın için yasaktan çok daha fazlasına, düşünülmesi olanaksız bir şey haline dönüştüren kültürel ve simgesel baskının bir ürünüdür. Kadın için yazma, en başından beri sansürlenmiştir. Bu, kadının sıcak, doğurgan, çok biçimli ve cinsel istek uyandıran bedeninin erkeği baştan çıkaran ve tatmin eden, ıslah edilmiş, saptırılmış ve sınırlandırılmış bir görsel objeye dönüştürülmesiyle paraleldir. Cixous, fetişizm, kastrasyon anksiyetesi ve fallosantrizm (*phallocentrism*) ve logosentrizm (*logocentrism*) kavramlarının birleşiminden meydana gelen 'fallogosantrizm'in (*'phallogocentrism'*) susturma etkilerinden bahsederken sık sık psikanalitik kuramcılar Freud ve Lacan'a çağrışım yapar.

Cixous'ın kadim dostu, filozof Jacques Derrida'ya göre logosentrizm «dilsel farklılıklar sebebiyle var olan kelimelerden daha fazlası olmayan kavramlara, bağımsız bir mevcudiyet verir (...) hakikatin güvencesini dilin dışında bulu". Fallosantrizm ise 'sembolik ve eril düzeni', yani 'erkeğin ayrıcalıklı olduğu' ve 'kadının olumsuz ve eksik olanın tarafına konumlandırıldığı' dili ve kültürü simgeler (Belsey ve Moore 1997: 255). «Tarihe sarsıcı bir şekilde girmek için» kadının kendisini bu düzenden çekip çıkarması gereklidir (Cixous 1976: 880). Kadın, «zıtlıkları homojenleştirip, tekil hale getiren, birleştirici ve düzenleyici

tarihi yıkmalı" (882). «Kadınlarda her zaman az çok annelik vardır»(882) gibi tartışmalı bir beyanda bulunan Cixous, kadınlarda bulunan son derece farklı toplumsal ve etik eğilimlerin üremeyi kapsamayabileceğini ileri sürmüştür. Freud'un kastrasyon kompleksi açısından ele aldığı antik Yunan canavarı Medusa, «patlayıcı, bütünüyle yıkıcı ve sarsıcı bir geri dönüş yapan»(886) korkusuz kadınlığın sembolü haline dönüşmektedir. Bu geri dönüş kadının ayrıcalıklı olduğu, basit bir tersine çevirme olarak değil, daha ziyade baskınlığın ve egemenliğin uçmak/çalmak (voler) ile yer değiştirdiği, yeni bir düzen yaratma olarak gerçekleşmektedir:

> [B]izler uçarak, çalıp kaçarak (...) kendimize gizli, dar geçitler bularak yaşadık. (...) Hırsızların kadınlara ve kuşlara çektiği gibi kadınlar da kuşlara ve hırsızlara çeker.
>
> (887)

Cixous'a en çok yapılan eleştirilerden biri onun biyolojik özcü olduğu yönündedir (Bray 2004: 29). Cixous hakikaten de dişil yazımın kadın bedeninden geldiğini ve «evrensel bir kadın özneden»söz ettiğini öne sürmektedir (Cixous 1976: 875). Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu bağlamda sözü edilen kadınlık, doğuştan gelen ve sabit kalan bir cinsiyet kimliğinden çok daha karmaşıktır. Cixous, Julia Kristeva ve Luce Irigaray gibi Fransız feministlere göre mesele kadınlığın baskılanması değildir. Aksine ve hatta daha da önemlisi mesele, baskılananın her ne olursa olsun cinsiyetinin dişil olmasıdır. Diğer bazı feministler, radikal yazınbilim ve toplumsal değişimi etkileme potansiyeli arasındaki sözde ilişkiye, yıkıcı kadınlık kavramının feminizm ile bağdaştırılmaması gerektiğini öne sürerek karşı çıkmıştır (Felski 1989; Jones 1994).

Tahmin edilebileceği üzere, Cixous'ın görsel sanat üzerine kaleme aldığı yazılarının, yazdıklarının sadece küçük bir kısmını oluşturmasının yanı sıra, resim sanatının anlatısal niteliklerine odaklanmaktadır ('Bathsheba', Cixous 2005b: 3-24). Cixous, kendi écriture anlayışına benzer bir şekilde çizerliğin de bir tür dil-öncesi veya dil-dışı iz bırakma olduğunu öne sürmektedir (e.g. 'Without end, no, State of drawingness, no, rather: The Executioner's taking off', 2005b: 25–40). Cixous'ın

sanatın kuramsal analizine olan etkisi çoğunlukla direkt olmasa da (Wright 1988: 173) hafife alınmamalıdır. Cixous'ın yazınbilimi, sosyo-politik olarak görmezden gelinenin ve kültürel olarak baskılananın perspektifinden, her türlü bağlamda ve mecrada yıkıcı yaratıcılık ve geleneklere aykırı yazımın bir şablonunu ana hatlarıyla çizmektedir. Feminist kuramın toplumdan ziyade akademide kabul görmesi nedeniyle Cixous'ın titiz *tours de force*'unun günümüz kadınlarının hayatına olan etkisi tartışmaya açıktır. Fakat Cixous'ın beden ve zihin, ten ve yazım arasında bir ayrım olmadığı yönündeki anti-Kartezyen ısrarı, bütünsel öznelliğin teoride ve pratikte olumlanmasına epey katkı sunmuştur. Cixous'ın geleneksellikten uçarak uzaklaşma, önde gelen sanat eserlerinden titizlikle çalma, korkusuzca ve engel tanımadan yazma gibi tavsiyeleri sonsuza dek ilham kaynağı olmaya devam edecektir.

Alexandra M. Kokoli

Seçilmiş Kaynakça

Belsey, C. and Moore, J. (eds) (1997) The Feminist Reader, Oxford: Blackwell.

Blythe, I. with Sellers, S. (2004) Hélène Cixous: Live Theory, London: Continuum.

Bray, A. (2004) Hélène Cixous, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Caws, M. A. (ed.) (2001) Manifesto: A Century of -isms, Lincoln: University of Nebraska Press.

Cixous, H. (1976) 'The Laugh of the Medusa', trans. Keith Cohen and Paula Cohen, Signs, 1.4, 875–93.

——(1981) 'Castration or Decapitation?', trans. Annette Kuhn, Signs, 7.1, 41–55.

——(1985) Angst, trans. Jo Levy, London: John Calder.

——(1991) 'Coming to Writing', in 'Coming to Writing' and Other Essays, ed. Deborah Jenson, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1–58.

——(2005a) 'K-A Notebook (Vera's Room)', in Vera's Room: The Art of Maria Chevska, London: Black Dog Publishing, 73–129.

——(2005b) Stigmata, London: Routledge.

Clément, C. and Cixous, H. (1986) The Newly Born Woman, trans. Betsy Wing, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Felski, R. (1989) Beyond Feminist Aesthetics, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Jardine, A. (1985) Gynesis: Configurations of Woman and Modernity, Ithaca NY: Cornell University Press.
Jones, A. (1994) 'Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art', in J. Frueh, C. L. Langer and A. Raven (eds), New Feminist Criticism: Art, Identity, Action, New York: IconEdition/HarperCollins, 16–41.
Moi, T. (2002) Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory, 2nd edition, London: Routledge.
Wright, E. (1998) Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal, 2nd edition, Cambridge: Polity Press.

Brian O'doherty, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* (1976)

Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the White Space*, Berkeley: University of California Press, 1999.

Brian O'Doherty'nin *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi* metni, ilk olarak *Artforum*'da üç makale olarak yayımlanmıştı. Eserin şu anda genişletilmiş baskısı mevcuttur. Bu baskıda, yazarın eserin ilk yayımlanmasından on yıl sonra yazdığı, modernizmin tarihinin beyaz küp galeri mekânındaki ve bizim mekânı görme şeklimizdeki 'değişiklerle olan ilişkisinin' nasıl olduğunu gözler önüne seren makalesi bulunmaktadır. O'Doherty'e göre bugün geldiğimiz noktada artık «ilk olarak sanatı değil, mekânı görüyoruz» (O'Doherty 1999: 14).

Bu, duvarları beyaza boyanmış,.pencereleri çoğunlukla kapalı, ışık ihtiyacını tavandan gideren ve 'dengeli bir şekilde aydınlatılmış 'hücre", bize '20. yüzyıl sanatının arketip imgesini' sunmaktadır (O'Doherty 1999: 14). Bu makaleler, modernist sanat eserinin sergilenmesini spesifik bağlamlarda ciddi şekilde ele alındığı ilk metinlerdendir. Aynı zamanda bu makaleler, 1960'lı ve 1970'li yılların sanatına bir tepki olarak yazılmıştır. 1960'lı ve 1970'li yıllardaki sanat, özünde burjuva mekânı olarak nitelendirilen ve siyasi gerçekleri maskelemek için inşa edilmiş modern galerinin formalist mekânını baltalamayı amaçlamıştır.

İlk makalenin büyük bir kısmı, beyaz küp galeri mekânının ideolojisinin nasıl biçimci ve soyut modernist sanatın ayrılmaz bir parçası haline geldiğini göstermektedir. O'Doherty, beyaz küpün ortaya çıkışının ve gelişiminin kısa bir özetini, yani şövale ressamlığı ve salondaki duvardan duvara resim sergisi konsepti ile olan bağın koparılmasını özetlemektedir. O'Doherty'nin metni ayrıca, modernist ressamların eserlerindeki düzlemin gerekli kıldığı farklı sergileme biçimlerini incelemektedir.

'Beyaz küp' metaforunun temelinde «Dış dünyanın içeriye girmemesi»vardır. Galeride sergilenen sanat:

> [S]onsuz bir sergileme içerisinde var olur ve bu var oluşun birçok (geç modern) 'dönemi' olsa da zaman kavramı yoktur.
>
> (O'Doherty 1999: 15)

Mekân, sanatı zamandan bağımsız kılar ve bunu yaparken sanatta olanı yabancılaştırır. Örneğin, Lucas Samaras (1936) New Jersey'de bulunan stüdyo dairesindeki eşyalarını New York'taki Green Gallery'e (1961) taşıdığında, galerinin diğer mekânları 'taklit ettiğini' beyan etmişti (O'Doherty 1999: 49). 'Kolajın bu uzantısında' – ki gerçek dünyayı ilk defa beyaz galeri mekânına taşıyan şeydir, kolaj – kelimenin tam anlamıyla sanatçının dış dünyasından alınan nesneler, sergi mekânının bağlamı kapsamında dönüşüme uğramaktadır (O'Doherty 2008: 5).

O'Doherty eserlerini, onun için Renk Alanı tablolarının enstalasyon fotoğrafında vücut bulmuş modernizmin sonu ve

sergilendiği mekânın bağlamında oluşan değer sistemini altüst eden postmodern, 'mixed-media' ve hiyerarşik olmayan sanatın ortaya çıkışı tarafından nitelenen bir geçiş döneminde kaleme almıştır. O'Doherty, modernist sergiyi «mekânın göze hoş gelen bir uzantısı, saf bir belirginlik ve lüks bungalov evleri gibi sıra sıra dizilmiş resimler» olarak tanımlamaktadır (O'Doherty 1999: 29).

Beyaz küp «modernizmin sonu gelmeyen kendi kendini tanımlama alışkanlığını uç noktaya taşımasına olanak sağlamıştır» (O'Doherty 1999: 80). Bağlam, geç modernizmde içerik haline dönüşmüştür. O'Doherty, duvara bir 'estetik enerji' olarak hayat veren, zeminden tavana, bir köşeden diğer köşeye uzanan, duvarın her zerresini harekete geçiren, Frank Stella'nın ilk tuval çalışmalarının önemine dikkat çekmiştir (O'Doherty 1999: 29). Sanat eserinin ve beyaz küpün modernist bağlaşıklığı, William Anastasi'nin 1967 yılında New York'taki Dwan Main Gallery'deki sergisinde en uç noktaya taşınmıştır. William bu sergi için, elektrik prizleri ve kablolar da dahil olmak üzere boş galeri duvarlarının fotoğrafını çekip, serigrafi tekniği kullanarak tuvallerin üzerindeki resimlerin kapladıkları duvardan biraz daha küçük gözükmelerini sağlamıştır. Bunu kavramsal fotoğrafçılık ile ilişkilendirmek faydalı olacaktır. Zira, resmettikleri galeri zemininin üzerini kaplayan fotoğraflardan oluşan, siyah ve beyaz bir dizi fotoğrafın betimlendiği, Victor Burgin'in *Photopath* (1969) eseri buna bir örnektir. *Beyaz Küpün İçinde*'de bahsi geçmese de bu eser, 'minimalist sanatçının' galeri mekânı ile olan etkileşiminin ayrılmaz bir parçasıdır.

Sanat izleyicisini göz önünde bulunduran O'Doherty, galeriye adımını atan benliği iki yetiye ayırır. İlki olan 'Göz', sadece biçimsel görü ile ilgilenen nadide ve ayrık bir yetidir. Bu yeti, 'taksilere, banyo eşyalarına, kızlara ve maç sonuçlarına bakmak için' hiç de iyi olmayan bir görüş biçimidir (O'Doherty 1999: 41). İkincisi olan 'İzleyici' ise fiziksel beden ile ilişkilidir ve:

> [İ]ki çetrefilli rol arasında tökezlemektedir. Motor refleksleri, karanlığa adapte olmuş bir gezgin, canlı bir tablo, beceriksiz bir aktör, hatta sanat uğruna mayın döşenmiş bir mekândaki ses ve ışık tetiğinden oluşan bir kümedir.
>
> (O'Doherty 1999: 41)

Eğer resmin düzlemi galerinin .beyaz duvarlarıyla iletişim kurarsa, kübizm ve kolaj galerinin fiziksel mekânını etkiler ve değiştirir. Picasso'nun tuval üzerine oturak hasırı ile baskıladığı muşamba kolajın (1911) dikkat çekici yanı, resim mekânının izleyici mekânıyla ilişkisinin kesik olmamasıdır. Resim düzlemini muhafaza eden sanat, 'Göz' için sanat olarak değerlendirilirken "İzleyici', «kolaj sonucunda parçalanan» mekânın ortasında durmaktadır (O'Doherty 1999: 42). Modernizmin resim düzlemi «gerçekliği geçerli bir sebepten ötürü dışarıda tutan seçkin bir golf kulübüne» benzetilirken kolaj ve kübizm karmakarışık ve zapt edilemez gerçekliği beyaz mekâna getirmektedir:

> Gerçeklik, adabımuaşerete riayet etmez, seçkin değerlere teberru etmez veya kravat takmaz. Pespaye ilişkileri vardır ve diğer aykırı sanatlarla birlikte duyular arasında sık sık varoşluk yapar.
>
> (O'Doherty 1999: 38)

1960'larda başlayıp, 1970'lere taşınan, geç modernizm ve anti-formalist Oluşum (Happening), resim ve performans sanatı arasındaki karşıtlık sınıfsaldır. Beyaz küp galerisi tarafsız değil, ayrıcalığın ve sınıfsal farklılığın elitist mekânıdır:

> Mekânın parsellerinde soyutlanmış, sergilenen şey değerli bir mülk, mücevher ya da gümüş gibi gözükür: Estetik ticarete dönüşür – galeri mekânı tuzludur. (...) Tarihte onun kadar etkili bir biçimde üst orta sınıfın ön yargılarıyla bağdaşmak ve benlik imgesini şişirmek için tasarlanan bir mekân olmamıştır
>
> (O'Doherty 1999: 76)

Geç modernizm sanatı "kaçınılmaz olarak burjuvazinin – genelde bilinçdışı olan– varsayımlarının egemenliği altındadır» (O'Doherty 1999: 77). «Modern tuvallerin özelleştirilmiş yüzeyi, insan becerisinin tarih boyunca ürettiği en aristokrat icattı" (O'Doherty 1999: 36).

1986'da yazdığı 'The Gallery as Gesture' ('Bir Tuval Olarak Galeri') metninde O'Doherty sanatçıların galeriyi bir 'bütün' olarak kullanmalarını ele almıştır. Sanatçıların stratejisi iki yönü göstermektedir: "Sanatı' içinden yorumlamak (...) ve sanatın içerdiği –sokak, şehir, para, iş– gibi şeylerle sanatı daha geniş

bağlamda yorumlamak» (O'Doherty 1999: 87). O'Doherty'nin konu üzerine olan tartışması Yves Klein'ın 1957 yılında Iris Clert Galerisi'nde sergilediği boş galeri *Le Vide* (Boşluk) ile başlamaktadır. Arman'ın aynı galeride 1960 yılında sergilediği, beyaz küpü zeminden tavana, duvardan duvara ıvır zıvırla dolduran ve bu aşırılıkla seyirciyi devre dışı bırakan *Le Plein* (Dopdolu), bu duyu-ötesi mekânın karşıtıdır. Bahsi geçen diğer eserler ise şöyledir: 1966 yılında Andy Warhol'un Castelli Galerisi'ni havada süzülen gümüş renkli yastıklarla doldurması, Daniel Buren'in 1968 yılında Milan'da bulunan Galleria Apollinaire'nin kapılarına şerit şeklinde çizgili desenler yapıştırması, Robert Barry'nin 1970 yılındaki gösterisi için galeriyi kapatması ve içeriye kimseyi almaması ve bu bahsi geçenlerden daha agresif bir eylem olarak Rosario Group'un Arjantin'de seyircileri galeriye kilitlemesi.

O'Doherty'e göre yukarıda bahsi geçen eserlerin zirvesi Christo ve Jeanne-Claude'ın 1969'da, o zamanlar Chicago'da yeni inşa edilmiş olan Çağdaş Sanat Müzesi'ni paketlemesidir. Bu proje çok önemliydi, çünkü "estetik meseleleri toplumsal bağlamına «iyi yedirmişti (O'Doherty 1999: 103). Projenin gerçekleşmesi, sanatın ve galerinin sosyal ve ekonomik çevresiyle özgün bir etkileşim içerisine girmesini sağlamıştı. Projenin hayat bulabilmesi için taslakların çizilmesi, ekolojik raporlar hazırlanması, itirazların dinlenmesi ve cevaplanması, işçilerin işe alınması gibi daha birçok süreç yaşandı. O'Doherty, Christi ve Jeanne-Claude'ın eserinin beyaz küp ideolojisinin gizli kalmış yanlarını ortaya çıkardığını belirtmektedir:

> Eser bizlere, 60'ların ve 70'lerin ana fikrinin daha derin bir anlayışını sunuyor: sanata nüfuz eden yapının soyutlanması, betimlenmesi ve teşhir edilmesi ve bu süreçte sanata ne olduğu.
>
> (O'Doherty 1999: 106)

Brian O'Doherty'nin *Beyaz Küpün İçinde*'si, sanatın özgönderimsel olmaktan çıkıp toplumsal ve ekonomik bağlamına gönderme yapması açısından sanat tarihinde önemli bir yer işgal etmektedir. O'Doherty'nin deyimiyle, modernist mekânın beyaz duvarları gerçekliği geçiren bir 'cama dönüşmektedir' (O'Doherty 1999: 96). O'Doherty'nin enerjik, nükteli ve tartış-

malı bu metni, ele aldığı konuyla arasına mesafe koymamaktadır. Yazarın kaleme aldığı bu eser, 1960'lı yılların "tarifi zor ve tehlikeli sanatı" ile kurduğu yakın ilişki ve bu tarz bir sanatın beyaz küp galerisinin güç yapısı ve ideolojisi hakkında öne sürdükleri sebebiyle çok önemlidir (O'Doherty 1999: 113). Bütün bunların yanında, O'Doherty'nin Patrick Ireland adıyla var ettiği ikinci kişiliğiyle sanat icra eden bir sanatçı olduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir.

2006'daki 'Studio and Cube: On the Relationships between where art is made and where art is displayed' isimli konferansında, *Beyaz Küpün İçinde*'de öne sürdüğü tezin muhteşem bir güncellemesini dinleyicileriyle paylaşmıştır. Popüler kültür ile işbirliği içindeki 'mixed-media' çağdaş sanatı, 1960'ların ve 1970'lerin sanat eseri fiyatlarını yükseltmiştir. Bu, 'beyaz küp karşıtı zihniyetini' O'Doherty'nin değimiyle beyaz küpün 'yersiz' olduğu noktaya taşımıştır. Artık sanata biçimini veren galeri değildi. Sanat, sergilendiği mekânın bağlamını kendi yöntemleri ve tercihleri doğrultusunda dönüşüme uğratmaktadır (O'Doherty 2008: 40).

Mark Durden

Not

1. 'Minimalist' sanatçılar Donald Judd ve Robert Morris, Victor Burgin'in Yale'deki öğretmenleri arasındaydılar.

Seçilmiş Kaynakça

Moore-Mcann, B. (2009) Brian O'Doherty/Patrick Ireland, London: Lund Humphries.

O'Doherty, B. (1967) Object and Idea: An Art Critic's Journal, 1961–7, New York: Simon and Schuster, 1967.

——(ed.) (1972) Museums in Crisis, New York: Braziller.

——(1973) 'Rauschenberg and the Vernacular Glance', Art in America, September–October, 83–87.

——(1982) American Masters: the Voice and Myth in Modern Art, New York: Dutton Books.

——(1999) Inside the White Cube: The Ideology of the White Space, Berkeley: University of California Press.

——(2008) Studio and Cube, New York: A Buell Center/FORuM Project Publication.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Bin Yayla [Mille Plateaux]* (1980)

Burada kullanılan baskısı: Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *A Thousand Plateus,* Londra: Continuum, 2004.

> Gizli ol, her yerde köksaplar yarat; çünkü insanlık dışı bir yaşamın harikaları yaratılacak.
>
> (Deleuze ve Guattari 2004b: 211)

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin ilk kez 1980'de basılan *Bin Yayla*'sı, postyapısalcı düşünce içinde temel bir yer edinmiş *Kapitalizm ve Şizofreni* serisi içinde *Anti-Oedipus*'tan (1972) sonra çıkmış ikinci kitaptır. Yazarların Mayıs 1968'deki devrimci etkinliklere dahil olmaları sayesinde açığa çıkan ve kaçınılmaz 'statükoya dönüşe' karşı gösterilecek tepkide bir *modus*

operandi'nin [hareket etme biçimi] kuramını şekillendiren *Bin Yayla*, felsefi açıdan derin ve feci derecede sürreal bir eserdir. Okurları tanıdık ve sabit olan her şeyin (yüzlerin, nesnelerin ve önermelerin gündelik dünyası) demirledikleri yerden söküldüğü ve akıntıya bırakılıp yeni topraklara sürüklendiği paralel bir evrene çeker. Bir kitap olarak kendi kimliği kenara atılmış bir şey olmasıdır. Nitekim bu kitap dahi olmadığını gösteren öncüldür. Her bölüm, okurun kendi başlarına deneyimleyecekleri yoğunluklardan oluşan bir 'yayla'dır. Dahası anlaşılacak bir eser de değildir, aksine "yeni bir kullanımın icat edilmesini zorunlu kılacak bir araçtır" (Deleuze ve Guattari 2004b: 209). Kendi yazarlarının itirafıyla, baştan sona kitabı okuyanlar kadar ona göz atanları da ödüllendirecek bir eserdir. Demokratik, politik ve pratik doğası onu sanatçılar, mimarlar ve filozoflar için önemli bir esere dönüştürmüştür. John Rajchman *Bin Yayla*'nın şu öneride bulunduğuna dikkat çeker:

> 'Ampirist' yahut 'pragmatist' denilebilecek bir düşünce tarzı. Deneylemeyi ontolojinin önüne, 'Ve'yi 'şudur'un önüne koyuyor. (...) Deleuze ve Guattari çokluğun bir mantık meselesinden öte, insanın yapmak veya yaratmak zorunda olduğu, yahut yaparak veya yaratarak öğrenmesi gereken bir şey olduğunu ilan ediyorlar.
>
> (Rajchman 2000: 6)

Bin Yayla'da bağlantısallığı imleyen bu 've' bağlacını sembolize etmiş belirgin imgelerden biri köksap'tır. Köksaplar büyüyerek, çoğalarak ve yer altında bağlar kurarak yayılırlar. Doğası gereği " ve ... ve ... ve .." şeklinde yapılardır. Kavramların âdeta birer dal gibi içinden büyüdüğü ağaç gövdesinin merkezi konumuna dayalı 'ağaçsı' fikirsel gelişmelere karşı, köksapsal büyümede böyle bir merkezilik yoktur. Bir sanat eseri için merkezileştirici referans noktası, sanatsal aracın saflığı olabilir. Ancak köksapsal yaklaşım diğer ortamlarla, hatta sanatın dışında kalan diğer pratik alanlarıyla bağlantı kurmaktan çekinmez. Deleuze ve Guattari'nin önerdikleri köksapsal bağıntılılık ağı, yaratıcı, felsefi ve politik eylemler için bir örgü yahut potansiyel oluşturur.

Bin Yayla'nın yayımlanmasından bu yana felsefesi, disiplinler üstü bir sanat estetiğinden yana olmuştur; ama bu pratik

geleneksel medya araçlarıyla üretim ve tüketim tarzının tarihsel sınırlarından koptuğu oranda gerçekleşmiştir. Sanat diğer sanatlarla ve sanat dışı formlarla yeni ilişkiler oluşturmakta, yeni zeminler yaratmakta ve yeni düşünme, davranma, olma biçimleri getirmektedir. Bu yaklaşımın örneklerinden biri, İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn'un eserlerinde bulunur. Kassel'deki geçici *Bataille Monument*'i (2002) içinde bir kütüphane, büfe, TV stüdyosu ve web kameralarının yanı sıra imzalı bir kartonla koli bandı heykeli barındırıyordu. "'Nitelikle' ilgilenmiyorum" diyordu Hirschhorn. "'Enerjiyle' ilgileniyorum" (alıntı Rappolt 2003). Burada gerçek etkiler, sanatsal pratiğin sonucudur. Yani saf bir şekilde başka yorumlara yol açmayıp, fiziksel olarak politikasında saklı gücü açığa seren pratiklerin neticesidir. Bu materyalist ve ayakları yere basan bir sanat olur. Pratiği teorinin üzerine, pragmatik şeyleri dogmaların önüne koyan bir sanattır.

Deleuze ve Guattari'ye göre köksap gelişimi, kendilerini eğilimlerin oluşması ve sınırlanması şeklinde açığa serer sermez koordinatları yok ederek oluşur. Bu süreçte öngörülmedik olasılıklara kapı aralayan bir "uçuş hattında" bulunuruz:

> Sanat asla kendi başına amaç değildir. Sadece yaşamın hatlarını aydınlatmaya yarayan bir araçtır. (...) Üretilmeyen tüm o gerçek oluşlar sadece sanatın içinde yer alır.
>
> (Deleuze ve Guattari 2004b: 208).

Ancak sanat için geliştirilmiş bağlamlarla olasılıklara karşı olarak, sanatın ve sanatla felsefe için söz konusu zalimane olasılıklar Deleuze ve Guattari tarafından çeşitli şekillerde tanımlanırlar. Bu tanımlardan biri, çehre ve çehresellik üzerinden yapılandır. Çehre "olağandışılığın dedektörü" gibi hareket eden "korkunç bir başlıktır":

> Önemli olan çehrenin bireyselliği değil, mümkün kıldığı şifrelemenin etkinliğidir. (...) [Bir çehre] erkek veya kadındır, zengin veya fakir biridir, yetişkin veya çocuktur, lider veya tebaadır, "x"tir veya "y"dir.
>
> (Deleuze ve Guattari 2004b: 194, 196)

Çehre metafordur, ama aynı zamanda kendini açığa vurduğu her tezahürle kendi tarihsel işlevini gerçekleştirip yaratan

gerçek bir şeydir. Âdeta "çehreselliğin soyut makinasıdır" (Deleuze ve Guattari 2004b: 196). Tarihsel koordinatlara sahiptir: Çehrenin doğuşu Milat'tır, İsa'nın yılıdır, beyaz adamın yüzünü tarifleyen betimlemenin açığa çıkıp seri üretimden geçirildiği yıldır. Çehre, ilişkileri tekeline alır ve onları iktidar ilişkilerine dönüştürür. Deleuze ve Guattari için çehreselliğe yönelik eğilimle, yani yeni büyüme olanaklarını kısıtlayan ve "sapmaları" tahakkümü altına alan ikili tanımlamalar yapma eğilimiyle mücadele edilmelidir. Çehresellik köksap dogmaya yani dayatılacak yahut "uygulanacak" bir stratejiye dönüşürse, rizomun faaliyetlerini dahi sömürgeleştirir. "Alınacak doğru bir pozisyonun olmadığı" köksapsal konumun kendisi bile, kemikleşip katı bir tutuma veya önceden belirlenmiş prosedürlere dönüşebilir. Fakat çehreselliğin tiranlığı hareket edilecek bir başlangıç noktasına veya köksapın evrileceği humuslu toprağa dönüşebilir. *Francis Bacon - The Logic of Sensation*'da [Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı] (2005) Deleuze, Bacon'un eserinin içinden hissedilmez bir şeye dönüşen çehreye, hayvana dönüşen çehreye ait olumlayıcı bir felsefe çıkarır (böylece Bacon'un eserlerindeki tartışmalarda görülen kaygı ve yabancılaşma retoriğinden kaçınır). "Evet, çehrenin muazzam bir geleceği vardır, tabii eğer yıkılıp parçalanırsa" (Deleuze ve Guattari 2004b: 190). Rajchman (2000: 214) Bacon'un silinmiş portrelerinde, Deleuze'ün tasvirlerden, resmetmelerden yahut anlatılardan önce var olan bir şeyi ifade etme niyetini keşfettiğini belirtmektedir. Deleuze ve Guattari, içinde sanatın henüz kodlar, özneler ve imlemler var olmadan önce var olan şeyleri açığa serdiği bir tür soyut ampirizm önerirler.

Bin Yayla içinde farklı disiplinlerin sürekli birbirlerine nüfuz ettiği politik, ahlaki, toplumsal ve estetik bir eleştiridir. Deleuze herkesin bildiği gibi "bir yazara arkadan yanaşıp ona gerçekten kendisine ait olsa da çok korkunç bir çocuk vermekten" bahsetmiştir (Deleuze ve Guattari 2004b: ix). Kendisine yabancı bir şeyi doğurmuş disiplin imgesi, sanatsal bir ideanın kendi referans çerçevesinin ötesine uzanacak bir şeye evrilebileceğini işaret eder. Bu 'olma' kavramı Deleuze ve Guattari tarafından hem sanatsal, hem de daha geniş bağlamlarda kullanılır.

Çehre ve köksapa ek olarak, *Bin Yayla*'da bir dolu ek metafor, referans ve kavram daha kullanılır. Kitapta eklektik bir genişlik

vardır: Jeoloji, D. H. Lawrence, H. P. Lovecraft, matematik, Spinoza, tekstil, Antonin Artaud, göçebeler, savaş makineleri ve kuş şakımaları, renkli, ağır ve şaşırtıcı sayısız baş döndürücü pasajın içine katman katman dokunmuş sayısız temadan bazılarıdır. *Bin Yayla* sanat ve fikirlere yaklaşırken el altında tutulacak kanonik, temel bir eser olmaya çalışmamaktadır. Sanki otoriter bir konumdaymışçasına şeylerin düzenini açıklamaya da çalışmaz. Bu kendi önermesiyle çelişmek olur. Aksine kendisini, kendi içinde değerlendirilecek tekil bir yaratım şeklinde sunarak, okuru onunla bir şey yapmaya, bir tesir yaratmaya zorlar. Yargılayıcı olanın karşısına yaratıcı olanı konumlandırarak, Deleuze ve Guattari sanatın ve duygulanımların ölçülmesini sağlayacak veya ölçülmesinde kullanılması gerekecek bir kural veya sistem önerisinden kaçınırlar.

Kitapta okurları "harekete çağıran" bir nitelik vardır. "Duvarı aşmaya ve kara deliklerden çıkmaya" teşvik ediliriz (Deleuze ve Guattari 2004b: 189). Ağaçsılığa, çehreselliğe, devlet felsefesine yahut temsili düşünceye ait tiranlıkların sınırlamasına çok tâbi olmayan yeni sanat ve düşünce pratikleri önerilir. Bin Yayla'nın çağrısını yaptığı estetiğin gerçek neticeleri vardır:

> Burada söz konusu olan gerçekten de mutlak anlamda negatif ve pozitif olandır: Yeryüzü kuşatılmış, sarılmış, aşırı kodlanmış ve onu her yandan çevrelemiş, ölümün ve intiharın kol gezdiği bir yapılanmanın nesnesi olarak birleştirilmiştir; yahut dünya takviye edilmiş, kainatla bağlanmış, birden fazla varoluş biçimi olarak onun ötesine geçen yaratım çizgilerini takip ederek kainata getirilmiştir.
>
> (Deleuze ve Guattari 2004b: 562)

Teorik söylemde "aşırı kodlamanın" çoğalması, yaratıcı canlılığı boğma riskini taşıyabilir: Sanat her defasında, üretkenlik ve önem açısından son derece değişken niteliğe sahip fikirlerin yorumlanması ve ortaklığıyla doldurulabilir. Belki filozof Slavoj Zizek'in (2003) belirttiği gibi, zaman Deleuze'ün söylediklerine güvenme olgunluğuna ulaşmış durumdadır. Sanatçılar aşırı kodlamayı ve temsili düşünceyi kısa devre bırakacak, mutlak surette yeni veya canavarca varoluşlar yaratmak için Deleuze ve Guattari'yi arkalarından kavramalıdırlar.

Christ Hunt

Seçilmiş Kaynakça

Colebrook, C. (2002) Gilles Deleuze, Londra: Routledge.
Deleuze, G. (2005) Francis Bacon - The Logic of Sensation, Londra: Continuum.
Deleuze, G. ve Guattari, F. (2004a) Anti-Oedipus, Londra: Continuum.
(2004b) A Thousand Plateus, Londra: Continuum.
Massumi, B. (1992) A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia, Cambridge, MA: MIT Press.
Rajchman, J. (2000) The Deleuze Connections, Cambridge, MA: MIT Press.
Rappolt, M. (2003) Studio: Thomas Hirschhorn, www.tate.org.uk/magazine/issue7/hirschhorn.htm (erişim tarihi 24.8.11).
Sutton, D. ve Martin-Jones, D. (2008) Deleuze Reframe: A Guide for the Arts Student, Londra: IB Tauris.
Zepke, S. ve O'Sullivan, S. (ed) (2010) Deleuze and Contemporary Art, Edinburgh: Edinburgh University Press.
Zizek, S. (2003) Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences, Londra: Routledge.

Arthur Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı. Bir Sanat Felsefesi* (1981)

Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Sıradan Olanın Başkalaşımı genel olarak, 20. yüzyılın felsefi estetik çalışmaları arasında en önemlilerinden biri olarak kabul edilir. Bu kitapta Arthur Danto sadece etkili olduğunu kanıtlamış bir metodoloji geliştirmekle kalmaz (kendi tabiriyle "ayırt edilemeyecek şeylerin" yöntemi) içinde betimlemenin doğasına, sanatsal yoruma, üslup kavramına ve en önemlisi sanatın tanımına odaklananlar da dahil olmak üzere bir dolu felsefi tartışmaya ciddi ve özgün bir katkı da sunar. Bu konuların her biri, kendi disiplinleri üzerine kafa yormak isteyen sanat

tarihçilerinin ilgisini çekse de, bu felsefi köşe taşının neden geniş bir disiplinler arası okumayı hak ettiğini açıklayacak (en az) üç ilave sebep vardır.

İlk olarak Danto'nun sanat felsefesi, sanatın esas olarak bağlamsal ve tarihsel doğasına yaptığı vurgusu ve buradan hareket etmesiyle son derece tarihselcidir. İkincisi, teorilerini gözler önüne sermek ve sağlamlaştırmak için gerek geleneksel, gerek çağdaş sanattan bir yığın örnek sunar, böylece sanat tarihiyle çağdaş sanat dünyasına nasıl ciddi bir şekilde eğildiğini, bu konularda ne kadar bilgili olduğunu açığa vurur. Üçüncü olarak Danto istisnai derecede yetenekli bir yazardır. Bu *Başkalaşımı*'nı hem felsefeci olmayanlar, hem de filozoflar için tümüyle kendisini içine çeken nadir felsefi yorumlamalardan biri yapmıştır. Başkalaşım'ın yayımlanmasından kısa süre sonra Danto'nun başarılı ve meşhur bir sanat eleştirmenine dönüşmesi bunun göstergesidir.

Andy Warhol'un 1964'te sıradan 'Brillo Box/Brillo Kutusunu' sanat eserine dönüştürmesi Arthur Danto için bir aydınlanma ânı olmuştu. Sanat eserlerini diğer dünyevi nesnelerden yahut Danto'nun tabiriyle "salt gerçek şeylerden" ayırmada sadece algısal yahut estetik özelliklere dayanmanın yetersiz olduğuna ikna etmişti (Danto 1981: passim[çeşitli yerlerde]). Bu bakımdan Warhol'un *Brillo Box*'ı sanatın tanımıyla ilgili şu felsefi soru için uygun bir form getirmişti: Görsel anlamda birbirinden ayırt edilemediklerinde bir sanat eserini "salt gerçek bir şeyden" ne ayırır? Ayırt edilemezlik meselesi işte budur. Danto'ya göre felsefenin her alanında çeşitli kılıklarla karşımıza çıkan bir sorundur bu. İddiasına göre felsefe ilgilendiği konuları (bilgi, eylem, sanat, ahlak, vb.) baktığı şeyleri o anki hallerine sokan koşulları bulmaya çalışarak değerlendirir. Danto, bu koşulları aramada en uygun yolun, özlerini felsefenin açığa çıkarması gereken şeylerin algısal anlamda ondan ayırt edilemez nesnelerden, yahut hadiselerden nasıl farklılaştığını incelemekten geçtiğine inanır. Bundan ötürü insan eylemin tanımını, dışarıdan bakıldığında ayırt edilemeyen tik veya spazm gibi bedensel hareketlerin eylemden nasıl farklılaştığına bakarak bulabilir. Benzer şekilde sanatın tanımına da, sanat eseriyle görsel açıdan ondan ayırt edilemeyen emsalleri arasında yapılacak ayrımlarla ulaşılacaktır.

'Sanat dünyası' kavramı, Danto'nun sanat eserleriyle salt gerçek şeyler arasındaki ayrımı açıklamada kullandığı temel unsurlardan biridir. Nesneler sahip oldukları içsel ve algısal bir nitelikten ötürü değil, sanat dünyasının teorik atmosferiyle bağlantılı olduğu için sanattırlar. Neticede Warhol'un *Brillo Box*'ını sanat dünyasına taşıyan ve onu aslında olduğu o gerçek nesnenin içine çökmekten alıkoyan sanat teorisidir. Geniş, teorik birikime sahip sanat dünyasına atfedilen temel rol, *Başkalaşım*'ın bir başka temel unsuruyla yakından bağlantılıdır: Sanatın bağlamsal ve tarihsel doğasına yaptığı vurguyla. Danto'ya göre verili tarihsel anda hangi tür nesnelerin sanat sayılabileceğini belirleyen tarihsel kısıtlar olduğu için sanat esasında tarihsel bir girişimdir. Danto'nun kanaatince bu sanatın, en aydınlatıcı ifadesini Heinrich Wölfflin'in "her an her şey mümkün değildir" sözünde bulan özelliğidir (Danto 1981: 44). Örneğin Warhol'un *Brillo Box*'una benzer bir şey 15. yüzyıl Floransa'sında sanat eseri olamazdı; çünkü böyle bir nesne sanat statüsüne yerleşebilecek uygun bir aday olarak görülmeden önce, sanat dünyasının teorik atmosferinde belli bir tarihsel gelişmenin yaşanması zorunluydu.

Danto'nun sanatın tarihsel ve bağlamsal doğasına odaklanması, 20. yüzyıl estetiği içinde sanatın tanımıyla ilgili yaklaşım yolları üzerinde belirleyici ve kalıcı bir tesir bıraktı. Bu alanda, sanat tanımının sadece biçemsel yahut içkin, algısal nitelikler üzerine dayandırılamayacağı, tarihsel ve bağlamsal etmenlerin de dahil edilmesi gerektiği geniş bir kabul görür oldu. Özellikle George Dickie, Danto'nun fikirlerinden etkilenmiş ve Danto'nun sanat dünyası kavramından hareketle kendi Kurumsal Sanat Teorisi'ni geliştirmişti. Ancak Danto sürekli kendisiyle Dickie'nin değerlendirmesi arasına mesafe koydu ve *Başkalaşım*'ın girişinde Dickie'nin 'Kurumsal Sanat' tanımıyla ilgili bazı iğneleyici yorumlarına rastlamak mümkündür. Danto'ya göre ikincisinin en çarpıcı yetersizliklerinden biri, tam da tarihsel derinlikten yoksun oluşudur.

Danto'nun sanatın tarihsel doğasını kavrayış biçimi, *Başkalaşım*'da net bir şekilde ifade ettiği yorumsal bakış açısında da belirgindir. Her an her şeyin mümkün olmadığı düşüncesi, basitçe sanatın koşullarını nitelemez, ama sanatın

yorumlanmasıyla ilgili düşüncelerin ufkunu genişletir. Sanatın teorik atmosferi, verili bağlamlarda sanat eserlerinin ne tür anlamları somutlaştırabileceklerini belirler. Sanat eserlerinin taşıması muhtemel anlamlar bu şekilde tarihsel koşullara tâbi olduğu için, bu anlamların ne olduğunu çözmesi gereken yorumlamalar üzerinde de sınırlar vardır.

Başkalaşım uzun uzadıya yorumlanmış çağdaş sanat eserleriyle güçlü bir şekilde ilişkilendirilse de, Danto'nun sanat eserleriyle salt gerçek şeyler arasındaki ayrımı, sadece çağdaş sanat eserleriyle gerçek dünyada ayırt edilemeyen muadilleri arasındaki farkları tartışarak değerlendirmediğini görmek önemlidir. Ayırt edilemez şeylerin yarattığı sorun, Danto'nun sanat eserinin haritalar ve şekillere özgü temsil formlarıyla kıyasladığı temsil yöntemine ait karakteristik özellikleri değerlendiriş şeklinde de belirgindir. *Başkalaşım*'ın sonuncu ve yedinci bölümünde Danto, bir sanat eserinin temsil etme tarzının içerik bakımından nasıl şeffaf olmadığını (haritalar, şekiller ve temsilin diğer 'sıradan' araçlarında olduğu gibi) açıklamak için metafor, ifade ve üslup kavramlarını tahlil eder. Bir sanat eseri içeriğiyle ilgili şeyleri her zaman onu belli bir ışıkta sergileyerek ifade eder. Tamamen şeffaf olmaya çalışan temsillerin aksine, sanat eserleri izleyicilerinde temsilin içeriğine yönelik belli bir tutum uyandırır. Dolayısıyla Danto'nun sanatın temsili etkisinin etkin karakteriyle, metaforun en önemli araçlarından biri olduğu retoriğin gücüyle kıyaslaması şaşırtıcı değildir.

Üslup, Danto'ya göre sanatçının görme biçimidir. Giotto'nun fresklerini tartıştığı bölümde belirttiği gibi, "Üslup' dediğim şey Giotto'nun gördüğü şeyden ziyade, onun nasıl gördüğüyle ilişkili olmalıdır" (Danto 1981: 162). Üslup çoğu kez sanatçının çağdaş izleyici kitlesiyle birlikte farkında olmayabileceği ve sadece zaman geçtikçe algılanabilecek bir şeydir. Yine Danto üslubun bu yönünü Giotto'ya gönderme yaparak aydınlatır. Şöyle yazar: "Giotto'nun resimlerindeki gerçekçilik karşısında afallayan çağdaşlarının, bu resimlerde erkekleri, kadınları ve melekleri gördüklerine, ancak bugün Giotto'nun görme biçimi olarak farkına vardığımız, erkekleri, kadınları ve melekleri görme biçimini fark edemediklerine şüphem yok" (Danto 1981: 42-43).

Daha yakın tarihli *The Abuse of Beauty* [Güzelliğin Suistimali] (2003) adlı eserinde, Danto *Başkalaşım* ve *After the End of Art* [Sanatın Sonundan Sonra] (1997) ile birlikte *Güzelliğin Suistimali*'nin bir üçleme oluşturduğunu söyler. İlk eserde sanat üzerine genel bir felsefi teorinin ana hatlarını çizer, ikincisinde sanat tarihi üzerine iddialı bir felsefe kurar ve üçüncüsünde estetik teorisini geliştirir (Danto 2003: 14). Bu üçleme, çağdaş estetiğin tüm başlıkları içinde, sanat üzerine yapılmış felsefi değerlendirmelerin en iddialılarından birini oluşturur; ancak başlangıç noktası dikkat çekici ölçüde basittir. Her şey bir sanat eserinin, görsel anlamda ayırt edilemeyen emsallerinden nasıl ayrılacağı sorusuyla başlar. Danto'nun *Başkalaşım*'da geliştirdiği çeşitli ve geniş kapsamlı fikirler, görünüşte bu denli basit bir sorunun nerelere uzanabileceğini göstermektedir.

Kalle Puolakka ve Hans Maes

Seçilmiş Kaynakça

Danto, A. C. (1981) The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art, Cambridge, MA: Harvard University Press.

(1997) After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History, Princeton, NJ: Princeton University Press.

(2003) The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art, Chicago: Open Court.

Gall, M., Neufeld, J. ve Soucek, B. (ed) (2007) Arthur Danto's Transfiguration of the Commonplace - 25 Years Later. Estetik Üzerine Çevrimiçi Konferans, http://artmind.typepad.com/onlineconference/ (erişim tarihi 24.8.11).

Haapala, A., Levinson, J. ve Rantala, V. (ed) (1997) The End of Art and Beyond. Essays after Danto, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press.

Rollins, M. (ed) (1993) Danto and His Critics, Oxford: Basil Blackwell.

Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Kadim Metresler: Kadınlar, Sanat ve İdeoloji* (1981)

Rozsika Parker ve Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London: Pandora, 1981.

Zamanının ilerisinde olan kuramsal entelektüelliği ve hâlâ baskılayıcılığı devam eden, kültürel kapsamdaki feminist meseleleri, detaylı bir şekilde ele alışı sayesinde *Kadim Metresler*, bir feminist sanat tarihi klasiği olarak hâlâ yaygın olarak okunmaktadır ve arz ettiği önem açısından Kate Millet'in *Sexual Politics*'i [Cinsel Politika] (1977) ile eşdeğerdir. Bu eser, Women's Art History Collective'in kurucuları Rozsika Parker ve Griselda Pollock'un ilk ortaklaşa çalışması değildir. İki yazar da iyi eğitimli birer sanat tarihçisidir. Sonradan psikoterapist olan Parker,

Spare Rib (1972-80) dergisinin kurucu editör kadrosundaydı. Feminist sanat tarihi ve kültürel çalışmalar alanlarının ünlü akademik figürlerinden Pollock bu kitabı, 'Kadın Özgürlüğü Hareketi'nin bir ürünü olarak tanımlamıştır (1981: xxi). İki yazar da ikinci dalga feminizmin yarattığı etkinin farkındaydı ve bu akıma tarihsel ve siyasi bağlamda katkı sundular. Artık yeni ortaya çıkan bir şey olmaktan çıkmış olan, feminizmin sanat tarihi ile akademik etkileşimi, üzerinde "kadının kültüre nasıl konumlandırıldığının incelemesinin daha derinlemesine' yapılabileceği 'araştırma ve dokümantasyon temellerini' atmıştır (Parker ve Pollock 1981: xviii).

Kitap, savunduğu tezi, başlığındaki zekice ironi ile öne sürmektedir: 'Saygıdeğer 'Kadim Efendi'nın kadın bir denginin olması mümkün değildir' (Parker ve Pollock 1981: 7). Tarihteki muhteşem kadın sanatçıların vurgusunu yapmaktan ziyade yazarlar, kadınların sanat tarihine yaptığı önemli katkıların nasıl ve neden sürekli olarak saptırıldığı, değersizleştirildiği ya da göz ardı edildiği üzerinde durmuştur. Sanat tarihi alanı ve kurumları, bu gidişatın sonucunda gerçekleşen ideolojik faaliyetlerin merkezinde yer almıştır:

> Bu, sanat tarihçilerini önyargılı olmakla suçlamak değil, sanat tarihinin tipik biçimlerinin önemi, toplumsal faktörlerden bağımsız olarak sanat tarihi araştırması, bir sanatçının külliyatı ve monografisi ile ilgilenmektir.
>
> (Parker ve Pollock 1981: xviii)

Alanda kullanılan araçlar üstü kapalı olarak 'belirli sanatçılara ve sanat biçimlerine ayrıcalık tanımaktadır' (Parker ve Pollock 1981: xviii). Diğer bir deyişle, "kadınların tarihçiler tarafından karalanması, sanat tarihinin bu katı şekilde oluşturulmuş bakış açısının arkasına saklanmıştır" (Parker ve Pollock 1981: 7).

Kitabın ilk bölümü, kadınlık hakkındaki basmakalıpların kurgulandığı ideolojik söylemleri incelemektedir. Sanat tarihi ilk ortaya çıktığından beri, eril olarak nitelenmiş mitlerin etkisi altındadır (Parker ve Pollock 1981: 3). İlginçtir ki kadınların toplumsal olarak sahip olduğu haklar ve özgürlük arttıkça, sanat tarihindeki tanımlamaların ve kadınlık sınırının denetimi de

gitgide sıkılaşmıştır. Bu yüzdendir ki 19. yüzyılda ön planda kadınların oy hakkı mücadelesi, eğitim gören kadın sayısının artması, kadınların daha çeşitli mesleklerde çalışması ve mal sahipliği yasalarındaki reformlar vuku bulurken, arka planda kadınların icra ettiği sanatın biyolojik unsurlara dayandırılması veya "tabiatları gereği" toplumsal düzende üstlendikleri kadınsı, zarif, narin ve süslü ev kadını rolü tarafından nitelenmeleri (Parker ve Pollock 1981: 9) tavan yapmıştır.

İkinci bölüm, güzel sanat ve zanaatçılık arasındaki hiyerarşinin kökenini ve bu ayrımın kadınları ve işçi sınıfını daha da ezmek için cinsiyet ve sınıf bakımından nasıl tasarlandığını araştırmaktadır. Üçüncü bölümde yazarlar, Romantik dönemden bu yana, tanrısal olan ile son derece ve yalnızca eril olan arasında gidip gelen modern sanatçı konseptini ele almaktadır:"Flaubert sanatçıyı boşalacakmış gibi hisseden bir '*fouteur*'" olarak nitelendirmiştir (Parker ve Pollock 1981: 83). Bu bağlamda 'kadın sanatçı', tamamen farklı, biraz çelişkili ve şaşırtıcı şekilde dirençli bir kategori olarak uzakta tutuluyordu (Parker ve Pollock 1981: 113).

Dördüncü bölüm, erkek sanatçılar tarafından çizilmiş çıplak kadın bedenleriyle Renoir için de poz veren işçi sınıfı ressam Suzanne Valadon gibi kadın sanatçıların çizdiği otoportreleri karşılaştırmaktadır. Parker ve Pollock, kadın sanatçıların nasıl var olan betimleme yasalarına direnip, aktif ve yaratıcı kadın benliğinin mümkün hale geldiği kendi yasalarını yarattıklarını gözler önüne sermektedir. Kitabın son bölümü, Kadın Özgürlüğü Hareketi'nin kadınların sanat çalışmaları üzerindeki etkisine ayrılmıştır. Bu bölümde dikkat çeken, şöyle bir ifade mevcuttur: "Feminist sanattan daha homojen bir kategori yoktur, zira kadın sanatı yalnız tek kategoriden oluşmaktadır" (Parker ve Pollock 1981: 157). Yazarlar burada, diğer birçoklarının yaptığı gibi bir sınıflandırma işine kalkışmamaktadır (Dördüncü bölüm, Parker ve Pollock 1987: 261-339). Fakat yazarlar, farklı feminist stratejileri değerlendirmektedir. Değerlendirmenin sonucunda ise dişil bir bakış açısıyla ve kadının evdeki emeğini, cinselliğinin tabulaştırılmasını ve zanaatçılık geleneklerini meşrulayan, kadınların hayatlarından ve yaşadıklarından bahseden sanat eserleri önemli bir role sahip olabilir. Ancak bu

eserler en nihayetinde "yanlış yorumlamaya açıktır ve gelenekçi bir bakış açısıyla kadının yeniden beden, ev ve örgü ile bağdaştırılması riskini taşımaktadırlar" (Parker ve Pollock 1981: 158). Aynı şekilde, "kadının cinselliğine değer biçmek ve ahlak bekçiliği yapmak amacıyla yazılan eserlerin (...) geçerliliği yoktur" çünkü "eril kültür tarafından kolayca gasp edilip, el konulabilirler" (Parker ve Pollock 1981: 130). 1970'li yılların İngiliz avangart kavramsal sanatının bir örneği olan Mary Kelly'nin eseri, "sanat nesnesinin gelenekçi sanılarına" meydan okuyan bir çalışma olarak sunulmuştur (Parker ve Pollock 1981: 163). Daha da önemlisi, Kelly ne kadınları objeleştirir ne de görsel olarak betimler. Bilakis, kadını sanat aracılığıyla yeniden kodlanabilecek bir ideoloji ve söylem ürünü olarak ele almaktadır.

Kadim Metresler'in ilk basımından üç yıl sonra yayımlanan Parker'ın *The Subversive Stitch*'i sanatsal yaratıcılığın farklı türleriyle ilgili değişik ve daha kapsayıcı bir bakış açısı sunmuştur. İşlemeciliğin kadınlık ideolojisinin kurgulanmasındaki rolüne vurgu yapsa da Parker, ev ortamında yapılan zanaatçılığın kadınlar için güvenli ve kadın kadına sosyalleşebilecekleri bir alan yarattığını ileri sürmektedir. Böylelikle Parker, kadınların normalde hor görülen dünyasında, mevcut şartlar altında kadın olmanın ne anlama geldiğini, tabiri caizse, yeniden tanımladıklarına vurgu yapmıştır. Kitabın 'Şüphesiz Devrimci Bir Sanat?' başlıklı son bölümünde Parker, tümüyle feminist olarak icra edilen zanaatkarlığın muhafazakâr olanla bir arada var olduğunu, fakat ikincisinin ilkini baltalamadığını, hatta düzen bozuculuğunu daha da ön plana çıkardığını ileri sürmektedir.

Güçlü bir eleştirel duruş sergilemenin gerekliliğinin ve bunu başarmak için gereken cesarete sahip olmanın takdir edilmesinin bilincinde olmak önemlidir. Janet Wolff, 1990'larda belirli eleştirel çevrelerce feminist sanat çalışmalarının çeşitliliğinin 'kuram temelli sanat çalışmaları (sözde '*scripto-visual*' gelenek de dahil olmak üzere) ve hümanist ya da imge-üretici' olmak üzere ikiye indirgendiğini savunmaktadır (Wolff 1995: 14). Sınıflandırma yapmak cezbedici ve hatta kısa vadede faydalı da olsa bunlar birbirini tamamen dışlayan zıt kutuplar olarak değerlendirilmemelidir. Zira bu politik ve stratejik açıdan olumlu sonuçlanmaz ve bahsi geçen sanat çalışmalar detaylı bir biçim-

de incelendiğinde, bu tarz ayrımların genellikle gerçekten uzak ve yanıltıcı olduğu ortaya çıkmaktadır (Wolff 1995: 14; Robinson 2001: 523-39; Kokoli 2008). Önde gelen Amerikan feminist sanat tarihçileri ve feminist sanat tarihi ve teorisi üzerine kayda değer bir üçlemenin yazarları olan Norma Broude ve Mary Garrard, bu tarz katı ayrımların sınırında gezerek, Pollock ve Lisa Tickner'ın da dahil olduğu Fransız ve bilhassa İngiliz feminist sanat tarihçilerini ve kuramcılarını postmodernizm ile suç ortaklığı yaparak 'kadınların iradesini' baltaladıkları gerekçesiyle suçlamaktadır (2005: 1-11). Broude ve Garrard, tarihin alışılmışın dışında bir yeniden okunmasıyla toplumsal ilişkiler ve temsil üzerinde 'konuşanların' deşifre edilerek temel prensiplere bağlı kalınma çağrısı yapmaktadırlar. Postmodernizmi, feminist sanat kuramını ve tarihini tabiri caizse çok geniş fırça darbeleriyle çizen Broude ve Garrard, Parker ve Pollock'un üzerine eklemeler yaparak geliştirmek ve daha ötesine gitmek istediği sanat tarihi türüne gerilemeyi desteklemektedir. Akademide sanat tarihi alanının önde gelen isimlerinden olan Pollock, muhafazakâr çevrelerce sık sık "siyasi sınamalar bütününü hakikat ve nitelik üzerine sorularla değiştirip bu meseleleri yasak bölge ilan ederek" bilim dalını baltalamakla suçlanmaktadır (Florence 2001: 5). Bu tarz suçlamalar, Pollock'un yaklaşımına ciddi bir eleştiri getirmekten ziyade bilim dalında yapılan çalışmalardaki değişimler, bilim dalının rolü ve faaliyet alanı üzerine yapılan daha geniş kapsamlı tartışmaların bir yan etkisidir.

Neredeyse 30 yıl önce yayımlanan *Kadim Metresler*, eleştirinin ve tarih yazımının kuram, siyaset ve ideoloji ile iç içe geçmiş olduğunu gözler önüne sermesi sebebiyle hâlâ feminizm ve sanat tarihi için önem arz eden bir metindir. Sanat tarihi alanının süregiden öz eleştirisinde ve 'yeni sanat tarihinin' meydana çıkmasında dönüm noktası olan bu eser, sanat kuruluşlarının, bilim dallarının ve çalışmalarının üstü kapalı ideolojik işleyişini ortaya çıkarmak, incelemek ve soruşturmak için bir model oluşturmaktadır.

Alexandra M. Kokoli

Seçilmiş Kaynakça

Broude, N. and Garrard, M. D. (eds) (2005) Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism, Berkeley: University of California Press.

Florence, P. (2001) 'Introduction', in G. Pollock, Looking Back to the Future: Essays on Art, Life and Death, Amsterdam: G+B Arts, 1–8.

Kokoli, A. (2008) 'Fetishism and the Stories of Feminist Art', in A. Kokoli (ed.) Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference, Newcastle: Cambridge Scholars Press, 206–26.

Millett, K. (1977) Sexual Politics, London: Virago.

Parker, R. (2010) The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine, rev. edn, London: IB Tauris.

Parker, R. and Pollock, G. (1981) Old Mistresses: Women, Art and Ideology, London: Pandora.

——(eds) (1987) Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985, London: Pandora.

Pollock, G. (1996) 'The Politics of Theory: Generations and Geographies in Feminist Theory and the Histories of Art Histories', in G. Pollock (ed.), Generations and Geographies in the Visual Arts, London: Routledge, 3–21.

——(1999) Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, London: Routledge.

——(2007) Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time Space and the Archive, London: Routledge.

Robinson, H. (ed.) (2001) Feminism-Art-Theory: An Anthology, 1968–2000, Oxford: Blackwell.

Wolff, J. (1995) 'The Artist, the Critic and the Academic: Feminism's Problematic Relationship with "Theory"', in K. Deepwell (ed.), New Feminist Art Criticism, Manchester: Manchester University Press, 14–19.

Michael Baxandall, *Niyetin Örüntüleri. Resimlerin Tarihsel Açıklamaları Üzerine* (1985)

Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, CT: Yale University Press, 1985.

Michael Baxandall'ın anı kitabı *Episodes* [Olaylar], Hans Sedlmayr'ın 1950'lerde Münih'te verdiği seminerlerde sanatın yorumlanma şekliyle ilgili şüphelerini betimler. Yeni Viyana Sanat Tarihi Okulu'nun üyesi olan Sedlmayr, belli sanat eserlerini ve sanatsal üslupları çok daha büyük tarihsel güçlerle bağlantılandırmıştı: "Benim için saygın bir şekilde tartışamayacağımı düşündüğüm bir dil meselesiydi" (Baxandall 2010: 107). Baxandall'ın 'saygın' terimini keskin bir şekilde kullanması, Soğuk Savaş bağlamında kullanıldığı şekliyle eski bir Nazi'nin metodolojisine gönderme yapmaktaydı. Daha sonra Baxandall

kendi, Ambrogio Lorenzetti'nin *Good Government* [İyi Yönetim] freskiyle (1338-39) Ortaçağ Siena'sının toplumsal olguları arasında "birebir ilişki" kurma çabasını dahi "cafcaflı ve gayrı-ahlaki" bulacaktı (Baxandall 1985a: 39). Sanat eleştirisi pratiği (ki Baxandall bunu "dilin kahramanca çıplak bir kullanımı" olarak tarif ediyordu) sanat tarihçisinin titiz olmasını gerektiren ahlaki içerimler taşıyordu.

Sedlmayr, Baxandall'ın önüne iki temel metodolojik sorun koymuştu: Dil ve imgenin kıyaslanamaz oluşuyla, sanat eseri ve onu yaratmış toplum arasındaki ilişki. Baxandall'ın bu güçlükleri çözmenin 'saygın' bir yolunu bulma kaygısı, erken Rönesans dönemi sanatıyla ilgili hümanist yorumlarda kullanılan retorik dilin tahlilinden, Svetlana Alpers'le birlikte Tiepolo'nun "resimsel zekâsına" yönelttiği parlak eleştiriye dek tüm eserlerini şekillendirmiştir (Baxandall 1971; Alpers ve Baxandall 1994). Baxandall bu meselelere iki makalede değinmiştir: Disiplinin sözde ideolojik yahut felsefi bir telkin gücünden yoksun olduğunu söyleyen ithamlara katılmayı karakteristik bir şekilde reddeden 'Sanat Tarihinin Dili' (1979) ve Lorenzetti'nin freskine toplumsal, tarihsel bir açıklama getirememenin anlaşılmasıyla ortaya çıkmış 'Sanat, Toplum ve Bouguer İlkesi' (1985b).

Baxandall 'sanatla' 'toplumu' ilişkilendirmeye çalışan bu girişimin yetersizliğini, bu iki terimin uyuşmaz sistemlerden çıkmış analitik yapılar olmasının sonucu olarak yorumlamıştır. Kıyaslanamaz şeylerden (resimler ve sözcükler; sanat ve toplum) bahsederken Baxandall, 18. yüzyılda yaşamış bilim insanı Pierre Bouguer'in (1698-1758) ışıkların göreli parlaklığını tespit etmek için icat ettiği bir prosedürü önermiştir:

> İki terim arasında ilişki kurmada zorluk yaşandığında, içlerinden birinin üzerinde diğeriyle örtüşene kadar değişiklikler yapın, fakat hangi değişikliğin gerekli olduğunu akılda tutun, çünkü bu kişinin sahip olduğu bilginin zorunlu bir parçasıdır.
>
> (Baxandall 1985a: 41)

"Resimsel özellikleri" açıklamak için "toplumsal olgulardan" yararlanan sanat tarihçileri, "toplumu" "kültürü" andıran bir şeye dönüştürür ve bunu yaparken de kat ettikleri metodolojik mesafeyi göz önünde tutarlar.

Niyetin Örüntüleri Baxandall'ın bu temel yöntemsel sorunların üzerine eğilmiş en uzun soluklu tahlilidir. Görece birbirinden ayrı dört vaka çalışmasından oluşan kitap, deneysel doğasının takdir edilebilmesi için bir bütün olarak okunmalıdır. Bölümün birinde titizlikle ortaya serilen açıklayıcı modeller, sonraki bölümde ustalıkla parçalarına ayrılır. Kinayeli başlığıyla 'Bouguer İlkesinin' uygulanmasından kaynaklı şakacı ve ironik bir niteliği vardır; dolayısıyla örnek niteliğindeki resimler sürekli farklı çerçevelerle karşımıza çıkar. Baxandall'ın ifadesiyle "farklılaşan sanat tarihlerinin çok katmanlı çoğulluğu" karşısındaki rahat tavrını onaylar niteliktedir (Baxandall 1979: 454). Baxandall'ın en çok okunan yayını *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*'den [On Beşinci Yüzyıl İtalyası'nda Resim ve Deneyim] gelen "dönem gözü" yahut "bilişsel üslup" gibi kavramlar, dogmatik bir tarzla *quattrocento* [15. yüzyıl] kullanımını aşacak şekilde geliştirilmemiştir. Aksine "çıkarımsal eleştiriye" dair çok daha esnek bir yaklaşım öne çıkarılmaktadır.

Ekphrasis'i [resimbetim] veya resimler hakkında yazılmış betimleyici yazıları inceleyerek başlar. 4. yüzyılda yaşamış yazar Libanius'un klasik resimbetimsel uygulamalarını tahlil ettikten sonra, "tasvir açıklamanın aracı nesnesi olsa da (...) resmi yeniden üretmemize olanak vermediği" sonucuna varır (Baxandall 1985b: 1-3). Sonuç olarak sanat tarihi ve eleştirisine konu olan şeylerin çoğu "belirgindir", üstü örtük bir biçimde yeniden üretilebilecek sanat eserlerine işaret ederler. Ona göre resimlerle ilgili betimleyici yazılar, "bir resmi gördükten sonra uyanan düşünceleri" yansıtır ve neticede bir sanat eserinden bahsederken yahut hakkında bir şeyler yazarken tasvirle yorumlar birbiriyle kaynaşır. Bundan dolayı sanat tarihçileri sanatla ilgili eleştirel yazılar yazma adetlerinin (sebep sözcükleri, etki sözcükleri, karşılaştırıcı sözcükler) resimlerle ilgili düşünceleri nasıl şekillendirdiğini göz önüne almalıdırlar.

Tarihsel bir nesnenin yaratılmasında rol oynayan koşulların nasıl yeniden inşa edilebileceğini göstermek için, Baxandall kasıtlı bir şekilde pratik mühendislik sorunlarının estetik tercihlere baskın geldiği, *Dördüncü Köprü* gibi sanatsal olmayan örneklerden faydalanır. Köprünün çözüm olduğu sorunu inşa eden unsurlar olarak "bedeli" ve "talimatı" tarif ederken "neden

böyle bir sorun ve neden bu" sorularına da değinir. Köprünün inşasını aktaracak anlatının "sebep öneren nitelikteki" özellikleri, dışsal ve uzak şeylerden (İskoçya'nın haliçleri, jeoloji, rüzgârlar ve dalgalar) özel unsurlara (mühendislerin teknik yeterlilikleri) kadar uzanabilir. Bu örnek Baxandall'ın *Niyet Örüntüleri*'ndeki ilgi odağını, Roland Barthes ve Michel Foucault'nun yazılarıyla açığa çıkmış edebi çalışmalar içinde, 1980'lerde yazarın niyeti ve okurun tepkisi hakkında yürütülen tartışmaların çok uzağına konumlandırır.

Baxandall aynı *Dördüncü Köprü* gibi, resimleri de sorunlara verilmiş birer çözüm olarak kavrar. Bir resmi açıklamak, sorunun ve ona çözüm sunulmuş tarihsel koşulların yeniden kurgulanmasını gerektirir. Bu, eserin anlamını yazarın kavramsal niyetiyle özdeşleştirmekle aynı şey değildir. Baxandall'a göre bu "Picasso'nun kafasındaki zihinsel hadiselerin tarihsel bir sıralaması" değildir, çünkü kaybolup gitmiştir. Aksine Baxandall'ın "şeylere ileri dönük bir şekilde bakmayı" sürece dahil eden çıkarımsal bir süreçle kurtarmaya çalıştığı şey, "nesne ile koşulları arasındaki ilişkidir" (Baxandall 1985b: 42).

Sonraki adımda Baxandall "bedel" ve "talimat" modelini, Picasso'nun sanat tüccarı Kahnweiler'i resmettiği kübist portreyi (1910) ele alarak keşfetmeyi sürdürür. Bu nesnede "kasıtlı ve tasarlanmış görsel ilgi" temel meseledir, dolayısıyla eserin "nedeni" ve "nasılı" birbirinden ayrılamaz. Picasso'nun "talimatı" bir demiryolu köprüsü için oluşturulmuş komisyona kıyasla daha az belirgindir. Kahnweiler kübizmi bir dizi paradigma değiştirici soru soran bir bilimsel araştırma formu olarak görmüşken, Picasso daha çok çözümler bulmakla ilgilendiğini belirtmiştir.

Baxandall'ın iddiasına göre, Picasso'nun "talimatı" resim tarihinde sanatın işgal ettiği özgün momenti kavramasından ötürü kısmen kendisi tarafından inşa edilmişti ve bir ressam olarak hoşlanma veya hoşlanmama, biçimlerin temsiliyle ilgili temel sorularla bağlantılıydı. "Talimat" ayrıca tarafların yaptığı tercihlerin birbirleri üzerinde etki bıraktığı Apollinaire gibi ressamların, tüccarların, koleksiyoncuların ve sanat eleştirmenlerinin kültürel etkileşiminden doğuyordu. Baxandall bunu, para karşılığında malların mübadele konusu olduğu ekonomik

bir piyasa modeliymiş gibi tarif etmekteydi. Ancak Picasso'nun kültürel mübadelesi saygınlık gibi daha soyut şeyleri de içerdiği için, Baxandall daha gevşek sayılabilecek kültürel bir takas türüne işaret eden Fransızca *troc* (takas) kelimesini tercih etmişti. Dolayısıyla analiz için Kahnweiler portresinin seçilmesi, sanatçıyla eleştirmen arasındaki ekonomik ve kültürel *troc*'u sembolize etmesinden ve tasarımla icranın iç içe geçtiği sürecin kaydı olarak aktarmasından ötürü önemlidir. Açığa çıkan şey, toplumsal sanat tarihinin bir cephesi olarak ekonomik yahut politik belirlenimciliğin incelikli bir eleştirisidir.

Baxandall sonrasında, bir sanatçının diğerini pasif bir ilişki olarak etkilediğini söyleyen hâkim görüşe şiddetle karşı çıkar. Aksine Cezanne'ın Picasso üzerindeki etkisi, resimsel sorunları çözmede Picasso'nun Cezanne'a ait sanatı bir kaynak olarak kullandığı ve bu süreçte onun tarihsel algısını dönüştürdüğü anlaşılmalıdır. Bu birkaç sayfa, sanat tarihindeki fenomenleri "kaynaklara" ve "etkilere" gönderme yaparak açıklamaya meyilli herkesin faydalanarak okuyabileceği bölümlerdir. "Etki" daha çok "kasıtlı görsel ilgi" olarak okunabilir böylece "niyete ait momentlerin sayısız sıralamasıyla" sanatçı, eserin artık çözülmüş bir sorundan ziyade yeniden ifade edilmiş bir sorun olarak terk edildiği bir noktaya gelir (Baxandall 1985b: 58-63).

Sonrasında Baxandall resimlerin "görsel ilgisini" ve içinde üretildikleri kültürün "sistematik düşüncesiyle" kurdukları ilişkiyi keşfeder. Chardin'in (1699-1779) estetiği ve John Locke'dan (1632-1704) gelen ampirik felsefe arasındaki yakınlığı, algının karmaşıklığıyla ilgili ortak farkındalıkları üzerinden inceler. Chardin'in Çay İçen Kadın'ını (1735) ele alan Baxandall, dönemin tatminkâr olmayan salon eleştirilerinden farklı kaynakları tarayarak resmin özelliklerini (en başta son kat boyanın farklı düzeylerde olması) açıklar. Bu resimsel özellikler üzerinde eleştirel "alıma" ulaşma, Locke'un kabalaştırmalarından ve optikle ilgili bilimsel tezlerden çıkarılan alternatif, aydınlanmacı bir sanat eleştirisinin inşasıyla mümkün olmuştur. Baxandall lirik bir tarzla, bu ikna edici bağlantıları yaratmaya dönük akademik girişimlerini "Lockeçı bir Apollon ve Defne" öyküsü olarak tarif eder. Tarihsel açıdan belki

Chardin'in eşini ölümünden kısa süre önce resmettiği eserle hesaplaşmak için keskin bir tariftir.

Piero della Francesca'nın *Baptism of Christ* [İsa'nın Vaftizi] (c. 1455) eseri üzerine yazılmış son bölüm, 'etkiye' dair eleştirinin kapsamını genişletir ve Erwin Panofsky'den (1892-1968) sonra uygulana gelen ikonografik analiz türüne verilmiş sert bir yanıttır. Baxandall, 15. yüzyıldan kalma metinlerden hareketle bu resim üzerine yapılmış birçok yorumun, olası en zayıf anlamıyla nedensel olduğunu, sadece Piero'nun sanatını kabul eden bir kültürü yeniden inşa etmekle kaldığını gösterir. İkna edici, toplumsal ve tarihsel açıklamaların yokluğunda, Piero'nun özgün tarzıyla '*commensurazione*' (keskin bir dönemsel dönem) için duyduğu karakteristik kaygısının bu resmin biçimsel özelliklerinin güçlü nedenleri olduğunu iddia eder. Baxandall burada Warburg geleneği içinden Roger Fry'ın formalizmini yeniden diriltmektedir. Alan Langdale ile yaptığı röportajda söylediği gibi, "Hâlâ kendimi, bildiğiniz gibi farklı bir patika üzerinden Roger Fry'ı takip eden biri olarak düşünüyorum" (Langdale 2009: 19).

Niyetin Örüntüleri üzerine yazılmış incelemeler, Baxandall'ın düşüncesinin karmaşıklığını yansıtır. Kimisi "eleştiri nesnesinin erişilemezliğine yapılmış vurgu" gibi unsurlar üzerinden postyapısalcılıkla arasındaki benzerliklere işaret ederken (Iversen 1986), diğerleri onu neo-pozitivist bir hümanizmin ürünü olarak ya hoş karşılamakta ya da mahkûm etmektedir (Kemp 1987; Rifkin 1986). Bu kitabı yakın zamanda postmodern görelilikle aynı hizaya sokan girişimler şu noktayı kaçırmaktadır: Geçmişin geri alınamaz doğası, postmodern melankolilerin vesilesi değildi, aksine daha eleştirel bir keskinliğe bizi ulaştıracak iyimser bir çabalamaydı. Baxandall bir resme bakarken ilgilenmeyi ve göz ardı etmeyi seçtiğimiz şeylere karşı çok dikkatliydi. Görmeyi etkileyen kültürel koşulların odak noktamızı nasıl genişlettiğini veya kararttığı üzerine derinlemesine duruyordu. Kendi tabiriyle fizyoloji ve kültürün yarattığı bu bileşime "dönem gözü" diyordu. Tutarlılığı olan şey, sanatsal açıklamalara konu olan nesnenin, sanat eserinin belirgin niteliklerinden biri olmayı sürdürmesidir. Hâlâ örnekleyici niteliğini sürdüren şey işte bu geçmek bilmez dikkatliliktir. Carlo Ginzburg'un yerinde

ifadesiyle, Baxandall "sanat tarihine ve ötesine silinmez bir iz bırakmış bağımsız bir zihindi" (Baxandall 2010: 7).

Ben Thomas

Seçilmiş Kaynakça

Bann, S. (1986) 'Review of Michael Baxandall, Patterns of Intention (1985)', Word and Image, 2.4, 384-88.

Alpers, S. ve Baxandall, M. (1994) Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven, CT: Yale University Press.

Baxandall, M. (1971) Giotto and the Orators, Oxford: Clarendon Press.

(1972) Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy, Oxford: Oxford University Press.

(1979) 'The Language of Art History,' New Literary History, 10.3, 453-65.

(1985a)'Art, Society, and the Bouguer Principle,' Representations, 12, 32-43.

(1985b) Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven, CT: Yale University Press.

(2010) Episodes. A Memorybook, Londra: Frances Lincoln.

Campbell, S. (2006) 'Review of Michael Baxandall, Words for Pictures (2003)' The Art Bulletin, 88.1, 178-81.

Danto, A. C. (1986) 'Review of Michael Baxandall, Patterns of Intention (1985)', The Burlington Magazine, 128.999, 441-42.

Iversen, M. (1986) 'Review of Michael Baxandall, Patterns of Intention (1985)', Oxford Art Journal, 9.2, 71-72.

Kemp, M. (1987) 'Review of Michael Baxandall, Patterns of Intention (1985)', Zeitschrift für Kunstgeschichte, 50.1, 131-41.

Langdale, A. (2009) 'Interviewwith Michael Baxandall, February 3rd, 1994, Berkeley, CA,' Journal of Art Historiography, 1, 1-31.

Rifkin, A. (1986) 'Brief Encounters of the Cultural Kind,' Art History, 9.2, Haziran, 275-78.

(ed) (1999) About Michael Baxandall, Oxford: Blackwell.

Sirridge, M. (1986) 'Review of Michael Baxandall, Patterns of Intention (1985)', The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 45.1, 94-95.

Victor Burgin, 'Sanat Teorisinin Sonu' (1986)

Victor Burgin, 'The End of Art Theory,' *The End of Art Theory*, Londra: Macmillan, 1986, 140-204.

Victor Burgin'in 'Sanat Teorisinin Sonu' yazısı (ilk olarak 1986'da yayımladığı, aynı başlığı taşıyan ve denemelerinden oluşan kitabının sonunda altmış dört sayfa uzunluğundaki uzun deneme) ABD ve İngiltere'de 1984'ten 1985'e kadar geçen süre-de sanat öğrencilerine verilen çeşitli gayrıresmi konuşmalardan doğmuştur. Bu bağlam, denemenin iddiasını anlamada önem taşır. Burgin 1980'lerde kendisinin sanat kurumlarında eleştirellikten uzak kaldığıyla ilgili varsayımlara karşı çıkar: Sanat okulu artık radikalliğin sahalarından biri değildi, aksine muhafazakâr ve anti-teorik bulunmaktaydı. Deneme ayrıca "postmodern düşüncenin önemsizleşmesine karşı", postmoder-

nist ve solcu bir sanat pratiği için eleştirel bir tutumun oluşturulması niyetiyle yazılmıştı (Burgin 1986b: 163).

Artık sonuna gelinmiş bir şeyler üzerinde ısrar etmesiyle, denemenin ve kitabın başlığı postmodernizmle ilgili belli yazılara damga vurmuş büyük iddiaları simgelemektedir. Kimi bakımlardan başlık yanıltıcıdır. Sonu gelen şey teori değil, sanatçıyı dışavurumcu bir birey olarak gören romantik sanat teorisinin sonudur. Psikanaliz, Marksizm, göstergebilim ve feminizmin şekillendirdiği ve kendi tabiriyle "post-Romantik estetik" denen şeyin içerimleri tarafından işaret edilmiş bir son (Burgin 1986b: 204). Burgin'in denemesi bugün postmodernizmle ilişkilendirilen ve hepimizin aşina olduğu şu bilindik teorisyenlerden alıntılar taşır: Louis Althusser, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Guy Debord, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard ve Fredric Jameson.

Burgin sonrasında, sanat eserine yaratıcısının düşünceleri ve hislerinin kaynaklık ettiğini söyleyen her yere sinmiş romantik inanca saldırır:

> Sanatçı masumane bir tavırla, kendiliğinden, doğal bir şekilde, başka türlüsünü yapamadığı için çiçek açan bir funda gibi "yaratmaz."
> (Burgin 1986b: 158)

Aksine ona göre, sanatçı belli kurumlar aracılığıyla belli bir tarihin kendisine teslim ettiği rolü miras alır. Bu açıdan Burgin'in denemesi, dışavurumculuğa ve yazarlığa karşı çıkmış genel postmodern söylemle aynı çizgidedir. Fakat "büyük anlatıların" postmodern sonundan bahsetmek, kendi toplumsal ve ruhsal oluşumunun içsel parçaları olmuş şahsi deneyimleri göz ardı edebileceği anlamına gelmez: İşçi sınıfı içinde geçen çocukluğu, toplumsal adaletsizliğin ne olduğuna dair hisleri ve toplumsal, politik tabiyetleri. Postmodernizm dikkatli bir şekilde belirttiği üzere "ne ahlakın ne de belleğin sonu" demektir (Burgin 1986b: 198).

Burgin'e göre "genelde sanat eleştirisi olarak karşımıza çıkan şey kendisini 'sağduyuyla' ve onun içinde hareket eden bir şey olarak takdim eder ("düşünselleştirme" deyip kötülemeye meyilli olduğu şeyin aksine)." Fakat "sağduyu" olarak kabul edilen

şey, "gösterdiği gibi" "geçmiş çağlara ait düşünselleştirmelerin donmuş tortularından başka bir şey değildir" (Burgin 1986b: 141). Çoğunlukla sanat eleştirileri ve incelemelerdeki sorun, teorik varsayımlar taşıdıklarını inkâr etmeleridir.

Yazı, sanatı entelektüel emeğin karşısında el emeğiyle ilişkilendirmiş klasik antik dönemden bu yana sanatın anlamındaki değişimin ana hatlarını çıkararak başlar. Modern anlamda sanatın, erken Rönesans döneminde, resmin beşerî bilimler statüsüne yükselmesi ve sadece yararcı değil teorik bir pratik olduğunun kabul edilmesiyle nasıl başladığını keşfederek devam eder:

> Bakış açısına, doğaya ve tarihe uygun sahneler yaratabilmek için, ressam geometriye, anatomiye ve edebiyata hâkim olmak zorundadır. (Burgin 1986b: 143-44)

18. yüzyıl modernist bir özgünlüğün, anlatısal işlevlerden kurtulmuş ve tamamen görsel bir sanatın oluşumuna tanık oldu. Burgin'in iddiasına göre o dönem, zirvesine 20. yüzyılın ortalarında yüksek modernizmle ulaşmış estetiğin özerkleşme sürecine destek olmak için gerekli tüm dışsal koşullar ve kurumlara sahip olduğumuz andı. 1980'li yıllarda hâkim sanat söyleminin miras bıraktığı ve Burgin'in üç katmandan oluştuğunu söyleyip, bu katmanları gerçekçi, dışavurumcu ve formalist şeklinde tanımladığı miras işte buydu. Bu katmanlar çok nadiren birbirinden ayrılmış halde karşımıza çıkarlar. Bu miras içinde sanatın hisleri ifade ettiği romantizm, dışavurumcu gerçekçilik formu içinde John Ruskin'le başlayan ve Batı'daki solcu, hümanist sanat teorileriyle pratiklerini hâlâ şekillendirmeye devam eden öykünmeci/mimetik gelenekle birleşir. Burgin için bu 'dışavurumcu gerçekçi' tutumun en güçlü olduğu yer, belgesel fotoğrafçılığın meşrulaştırılmasından başka yer değildir. Donald McCullin "mükemmel bir 'dışavurumcu gerçekçi' sanatçı olarak görülür" (Burgin 1986b: 157). Ancak birçok sanat yazarının paylaştığı hâkim tezahür "dışavurumcu formalizminkidir" yani sanatçıların güzel biçimler ve renkler yoluyla "kendilerini ifade ettiklerini" söyleyen düşüncedir (Burgin 1986b: 157).

Burgin kitabın başındaki ilk iki denemesinde Greenberg'çü Modernizm üzerine eleştiriler yöneltmiş, sanatın toplumsal ve

politik mücadelelerden oluşan gerçek dünyadan tamamen geri çekildiğini iddia eden önermesine karşı çıkmıştı. *Screen* ve *New Left Review* gibi dergilerle ilişkilendirilen ve 1980'lerde 'yeni' sayılan teoriler açığa çıksa da, o dönemde modernizm ve romantizmin kalıntıları hâlâ sanat okullarında ve eleştirilerinde kendilerini hissettirmekteydi. İkinci denemesi 'Mevcudiyetin Yokluğu'nda' Burgin resmin modasının geçtiğini söyleyecek kadar ileri gitmiş ve toplumla gerçekten ilişki kuracak bir sanat formunun işe fotoğrafla başlaması gerektiğini iddia etmişti. Araçlar arasındaki eski 'yüksek sanat' hiyerarşisinden kopuş, edebiyat ve resim karşısında fotoğrafa ve sinemaya verdiği önemle, ilk ikisini temsili pratiklerin geniş ve eski yelpazesi içinde sayan 'yeni' teorilerin benimsediği bir başka tutumdu.

Resme yöneltilen polemik, 1980'li yılları tanımlayan ve büyük boyutlu dışavurumcu resimlerin yeniden dirildiği bağlamda anlaşılacaktı. Burgin sanat piyasalarının gemi azıya aldığı bir vakitte, sanat eleştirisi içinde belli eğilimlerin moda yazınından ayrılamaz hale geldiği günlerde yazmaktaydı. Aşağılayıcı bir tabirle sanat eleştirisinden "tüketicileri bilgilendirme" olarak bahsediyor, ardından birbiriyle yer değiştirebildiklerini göstermek için *Vogue*'taki pasajlarla *Guardian*'daki resim incelemelerini karşılaştırıyordu (Burgin 1986b: 174-75).

Böyle bir bağlamda, sanatçının yıkıcı hareketleri piyasadan kaçamaz. Burgin, Pierre Bourdieu'nun onu besleyen sistemi görünüşte olumsuzlayan ama asılında onun tarafından asimile edilmeye hazır işler, örneğin Piero Manzoni'nin sanatçılara ait boklarla dolu tenekeleri hakkında yaptığı yorumları alıntılıyordu:

> Sanatsal yaratıcılığa ait sanatı çoktan Duchamp'ın sanatsal geleneğine dahil etmiş bir alaycılığa açtığından, hemen sanatsal "edimlere" dönüştürülürler, bu şekilde kayda geçirilirler ve haz yaratıcıları tarafından bu şekilde kutsanıp övülürler.
>
> (Bourdieu alıntısı Burgin 1986b: 189)

Eleştirmenlerin bu eserlere bahşettiği kültürel değer ekonomik değere dönüşecektir.

'Sanat Teorisinin Sonu'nu bitirirken, Burgin 1970'lerde açığa çıkan önemli bir anlatıyı yani "halk için sanatla" "herkes

için sanat" tartışmasını eleştirir. Dışavurumcu sanatçı gibi liberal hümanist bir fikri çoktan parçaladığı için yönünü şuna çevirir:

> "[Sanat] kurumlarının dışında çalışmayı" *a priori* ayrıcalıklı ve politik açıdan ilerici tek strateji olarak savunan aşırı solcu eleştirel tutum.
> (Burgin 1986b: 191)

Sanat kurumlarının dışında çalışabilme fikri ('Romantik aykırıcılık') dışarıda hiçbir şeyin olmadığını, sadece başka kurumların olduğunu göremez (Burgin 1986b: 192). Sendikalar için sanat yapmak, basitçe sanatı kendine has koşulları ve belirlenimleri olan başka bir kuruma sokmaktır. Böyle bir bağlam içinde çalışan sanatçılar, "çaylak oldukları için belli bir deneyim ve uzmanlık katabilecekleri mücadeleyi terk etme" riskine girerler. Sokakta ve fabrikalarda yapılan sanat da hâkim söylemler içinde icra edilir. Galeri bundan dolayı bir sinemaya veya sınıfa kıyasla daha "feci halde burjuva" bir yer değildir (Burgin 1986b: 192).

Burgin kendisini, Foucault'nun Gramsci'ci özel entelektüel fikriyle özdeşleştirir:

> Artık herkesin tedarikçisi, "tüm zamanların iyiliği" için uğraşan kişiler olmaktan çıkarak gündelik mesleki ve toplumsal yaşamlarının özgün koşullarıyla eklemlenirler.
> (Burgin 1986b: 201)

Bundan ötürü kendisini "gelecek kuşaklar," "halk," "hakikat", "genel kamuoyu" için çalışan biri olarak değil "özgün bir tarihsel koşulda eleştirel görünüme sahip belli projelerle" uğraşan biri olarak görür (Burgin 1986b: 201).

Sanatı "daha yüce" değerlerin alanı ve tarihten bağımsız bir şey olarak gören modernist ideali, sanatın teorik bir pratik olduğunu reddeden toplumsal formları, bilinçdışı veya "sağduyuyla" yapılan kasıtlı eleştirileri parçalara ayıran Burgin, sanat kurumları içinde yeni politikleşme biçimleri arar (Burgin, 1986b: 204). Nitekim 1960'lar ve 1970'lerdeki kültürel teorinin bu denli önemli olmasında böyle bir ilişki vardır. Şunu göstermiştir:

> Sanat diğer temsili pratiklerin ve onların çağdaşı olan kurumların, özellikle bugün sorunlu bir şekilde "kitle iletişim araçları" dediğimiz şeylerin yarattığı karmaşık yapının dışında değildir.
>
> (Burgin 1986b: 204)

"Aydınlanmayla başlayan ve 'yüksek modernizmle' zirvesine çıkmış sanat tarihi, estetik ve eleştirinin bağımsız formları olarak anlaşılan" sanat teorisinin yerine, Burgin bizi şunu benimsemeye çağırır:

> Genel olarak temsiliyet teorilerine konu olan hedefler: Eleştirel toplumsallık ve öznellik formlarımızın sembolik ifadelerine yön veren tarzlarla araçları eleştirel bir şekilde kavrama.
>
> (Burgin 1986b: 204)

Burgin'in denemesini sonlandırırken kaleme aldığı bu cümle, esasında bir sanatçı olarak yaptığı şeylerle metinler ve fotoğrafların oluşturduğu "karma sistemin" yan yana getirilmesiydi (Burgin 1986b: ix). Burgin makale yazarı olarak oynadığı rolü, bir sanatçı ve eğitmen olarak yarattığı diğer eserlerin belirlediğini düşünüyordu. Nitekim bu yazıdaki polemiklere yön veren şey, çoğunlukla sanatçı kimliğidir. Eleştirelliğin gevşediği bir dönemde postmodernizm içindeki önemli bir politikleşmeyi yansıttığı kadar, gerek akademi dünyası, gerek sanat galerileri içinde solcu bir kişi olarak sahip olduğu konumu koruyup desteklemeye hizmet etmekteydi.

Mark Durden

Seçilmiş Kaynakça

Burgin, V. (ed) (1982) Thinking Photography, Londra: Macmillan.

(1986b) Between, Oxford: Blackwell.

(1986b), 'The End of Art Theory,' The End of Art Theory, Londra: Macmillan, 140-204.

(1996)In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture, Berkeley: University of California Press.

(1996) Some Cities, Berkeley: University of California Press ve Londra: Reaktion Books.

(2008) Components of a Practice, Milano: Skira.

Evans, J. (1994) 'Victor Burgin's Polysemic Dreamcoat,' eser John Roberts (ed), Art Has No History! Londra: Verso, 200-29.

Green, D. (1987) 'Burgin - History/Ideology/Psychoanalysis' Ten, 8.26, 30-36.
Roberts, J. (1998) The Art of Interruption: Realism: Photography and the Everyday, Manchester: Manchester University Press.
Streitberger, E. A. (2010) Situational Aesthetics: Selected Writings by Victor Burgin, Leuven: Leuven University Press.

Peter Fuller, *Tefekkür: Sanat ve İncelik Yoksunluğu* (1988)

Peter Fuller, *Theoria: Art and the Absence of Grace*, London: Chatto and Windus, 1988.

Peter Fuller (1947-90) kariyerine Marksist düşünür ve yazar John Berger'den (1926) ilham alarak başlamıştır. İngiliz Nesne İlişkileri Ekolü, psikanaliz ve John Ruskin'in (1819-1900) etkisi altında kalan Fuller'ın görüşleri kökten değişmiştir. Sanata verilen estetik tepkinin normatif standartlarının, insanlığın göreceli olarak değişmez olan biyolojik niteliğine dayandığına inanmaya başlamıştır. Fuller, 'İngiliz Peyzaj Geleneği' olarak nitelediği şeyi desteklemiştir. İnançsızlığını sürdüren Fuller, manzara ressamlığı kanalıyla panteist bir deneyüstücülük biçi-

mine ulaşılıp ulaşılamayacağını araştırmaya başlamıştır. 1988'de içinde kendi fikirlerini savunduğu *Modern Painters* [Modern Ressamlar] dergisinin kurucu editörü olmuştur. Çoğunlukla tartışmalı olsa da Fuller'ın ileri sürdüğü görüşler, çağdaş kültür analizine ilham verici bir alternatif oluşturmuştur. Peter Fuller Nisan 1990'da bir araba kazasında hayatını kaybetmiştir.

Tefekkür: Sanat ve İncelik Yoksunluğu, Fuller'ın son kitabıdır. Kitabın başlığı, John Ruskin'in tefekkür kavramından gelmektedir: "Güzelliğe, bireyin tüm ahlaki benliğiyle verilen bir tepki (...) Güzel'in tamamıyla Tanrı'nın bir hediyesi olarak kavranması" (Ruskin 1903-12 vol. XX: 208). Kitap yüzeysel olarak bakıldığında, bilimsel keşiflerin Ruskin'in projesinin temellerinin üzerine atıldığı Fiziko-Teolojiyi nasıl yok ettiğinin detaylı bir anlatısı gibi gözükse de aslında Fuller'ın kendi düşünsel gelişiminin otobiyografik bir anlatımıdır. Kitap, Fuller'ın çağdaş Marksist fikirlerden duyduğu hayal kırıklığını, İngiliz sanatçıları estetikten uzaklaştıran kültürel Sol ve Sağ'ın danışıklı dövüş yaptığına dair öne sürdüğü tartışmalı fikirleri ve inançsız biri olarak insanoğlunun doğal dünyaya duyduğu şaşkınlığın günümüz bilimiyle yeniden yaratılması arayışını resmetmektedir.

Fuller'ın metni, Charles Collins'in etrafı duvarla çevrili bahçedeki bir rahibenin natüralist betimlemesi (Fuller 1988c: 1) olan *Convent Thoughts*'u [Manastır Tasavvuru] (1850) ile Gilbert ve George tarafından çizilen *Playing Garden*'ın [Oyun Bahçesi] (1982) karşılaştırmasıyla başlamaktadır. Fuller'a göre, Collins'e kıyasla Gilbert ve George, "kentsel şiddete, lümpen anti-entelektüalizmine, ahlaksızlığa, cinsel ürünlere ve organlara olan takıntılarını aşamamışlardır'(Fuller 1988c: 3). Fuller sözlerine şöyle devam etmektedir:

> Yıkılmış modernitenin ırak kıyılarında duruyor olabiliriz; ama en çok alkışlanan sanatçılarımız, her ne kadar başarıyla sonuçlanmasa da Collins'in yüzleşmeye çabaladığı tinsel ve estetik buhran meselelerini bir çözüme kavuşturamadılar.
>
> (Fuller 1988c: 3-4)

Fuller'ın sanatı ve kültürel eleştirisi Marksist söyleme dayanmaktadır. Ancak Fuller'ın Marksizm'i dogmatik olmaktan ziyade hümanist kalmıştır ve 1960'ların yapısalcı düşüncesinin

insanlıktan çıkaran niteliklerine ve mirasına karşı tepki göstermiştir. Dogmatik Marksistler '[Marks'ın] duyusal, canlı ve sevgi dolu potansiyeli olan insanoğlu görüşünü merkezsiz bir dil bilimi çöl denizine dönüştürürken Fuller, Marks'ın kaleme aldığı ilk yazıları 'insan ve dünya arasındaki yeni bir duyusal estetik ilişkinin görüsü' olarak nitelendirmiştir (Fuller 1988c: 128). 1970'lerin ortasına gelindiğinde:

> Kendimi Ruskin'in estetik açıdan muhafazakâr, ama son derece radikal evreninin içine çekilirken buldum.
>
> (Fuller 1988a: 118)

1970'lere gelindiğinde herkesçe dışlanmış olan John Ruskin, bir sanat eleştirmeni ve toplumsal sorunları dile getiren bir yorumcuydu. Sanatı toplumsal bir gösterge olarak algılamaktaydı ve Viktorya dönemi *laissez-faire* [bırakın yapsınlar ideolojisini ve serbest piyasa ekonomisini temsil eden ifade] kapitalizmi ve seri üretimine şiddetle karşı çıkmıştır. Ruskin, Ortaçağ Gotik döneminin, kiliselerin 'onları tasarlayanlar tarafından inşa edildiği' tinsel, ahlaki ve sosyoekonomik bir iklimi benimsediğine inanmaktaydı (Ruskin 1903-12 vol. XVI: 215-16). Gotik heykeltıraşın bitki ve çiçek betimlemesi biçimlerinin hem zanaatkârın doğuştan gelen süsleme sevgisinin hem de Tanrı tarafından yaratılmış dünyaya verdiği tinsel tepkinin bir kutlaması olduğunu savunmuştur (Fuller 1988c: 52-65).

Ruskin'in inançları, İncil'deki Yaradılış anlatısına olan inancı yok eden, 1850'lerdeki bilimsel keşifler tarafından yıkılmıştır. Fakat Fuller'a göre Ruskin, sanatın ve estetiğin sanayi toplumundaki yeri konusuna bütüncül bir yaklaşım sunmuştur:

> Ruskin'in günümüzde hâlâ önemini yitirmemiş olması, Marksistler ve sosyalistler gibi sanayi kapitalizmine karşı derinliği olmayan ekonomik ve siyasi argümanlar üretmesine değil, sanayi kapitalizmine etik ve estetik bağlamda karşı çıkmasına dayanmaktadır.
>
> (Fuller 1986: 24)

Fuller, Ruskin'in Gotik sanatının bireyselleştirilmiş süsleme niteliklerini övmesini Marks'ın Gotik sanatını 'imgesel ve manevi simgeciliğin ilkel bir fetişizmi' olarak kenara atmasıyla

karşılaştırmıştır ve komünizm çatısı altında 'sanat eserinin gitgide daha estetik bir hal alacağını' ileri sürmüştür (Fuller 1988c: 102-12). Fuller'a göre Ruskin ile birlikte Viktorya döneminde yaşamış olan William Morris (1834-96), bu tarz bir Marksçı komüniter toplum görüsünü *News from Nowhere* [Hiçbir Yerden Haberler] (1891) kitabında dile getirmiştir; ancak ortaya çıkan sonuç, o toplumda yaşayan insanların hayatları boyunca hiç estetik bir deneyimleme yapmadan, kısır bir ortamda yaşamaları olmuştur (Fuller 1988c: 130-43).

Fuller'a göre birçok 20. yüzyıl avangart akımı, modernizmin makine estetiğini övmek yerine bireyselliği ve süslemeyi karalamıştır. Fuller, süsleme sanatını ahlaksız ve yozlaşmış bir 'emek israfı' olarak gören Adolf Loos'u (1870-1933), makineciliği, hızı ve şiddeti yücelten İtalyan Fütürist akımını, 'Sanatın modern hayatta yerinin olmadığına' inanan Sovyet Konstrüktivistleri ve "Kahrolsun sanat / Sanat öldü" beyanında bulunan Dadaistleri alıntılamıştır (Fuller 1988c: 175-83).

Fuller, bu fikirlerin merkezinde yatanın bir 'materyalist estetik' arayışı olduğunu ve bunun, sanatın 'resmî' politikası haline geldiğini öne sürmüştür. Bu düşünce, 1970'lerdeki pek çok sanatçının kitle kültürünün 'dev görsel' imgelerini yeniden üretmesiyle ve doğal dünyaya sırtını dönmesiyle sonuçlanmıştır. "Yeni üretim güçleri, estetik anlayışın tamamen yerini almıştır'" Bunun sonucunda ortaya çıkan şey "Geç modernizm ve postmodernizm estetik çölüdür'(Fuller 1988c: 175-83). Fuller bunun sorumlusunun, bir zamanlar kendisinin akıl hocası olan John Berger ve yazarlarından olduğu, 'sanatı küçümseyen' *Ways of Seeing* [Görme Biçimleri] (1972) olduğunu belirtmiştir. Fuller, yüksek sanatı küçümseyen Marksist ve toplumsal bakımdan muhafazakâr yaklaşımların birbirinden ayırt edilemez bir karışıma dönüşen Marksist ve Muhafazakâr Parti sanat yaklaşımına dönüştüğünü savunmuştur. Bu bağlamda, 'yüksek sanat ve estetik değerleri küçümseyen' Gilbert ve George gibi sanatçılar, 'günümüz sonradan görme zenginlerinin' desteğini arkalarına alarak serpilmeye devam etmiştir (Fuller 1988c: 202-15).

Fuller'a göre 'Birleşik Krallık'ta 20. yüzyıldaki en iyi sanat, özgün olmak için moderniteyi desteklemekten ziyade onu inkâr

etmiştir. Henry Moore ve Ben Nicholson gibileri tarafından temsil edilen İngiliz sanatının bu ötekiliği', 'İngiliz gelenekçiliğinin bir tür devamı olma' anlayışına sahiptir (Fuller 1988c: 184-201). Fuller sözlerine, bu tür sanatçıların 'doğal dünyaya imgesel bir tepki olarak muazzam resimler yaratma yeteneğinin (...) postmodernizm çıkmazının ötesine geçişi işaret edebileceğini' söyleyerek, devam etmiştir. (Fuller 1988c: 216-24).

Velhasıl Fuller, *The Blind Watchmaker*'ın [Kör Saatçi] (1986) yazarı Richard Dawkins, *The Fractal Geometry of Nature*'ın [Doğanın Fraktal Geometrisi] (1982) yazarı Benoit Mandelbrot ve *Biophilia*'nın [Biyofili] yazarı E. O. Wilson'ın (1984) ileri sürdüğü seküler teoloji biçimi Ruskin'in Fiziko-Teolojisine karşı olsa da Ruskin'in görüşlerini savunmaktadır (Fuller 1988c: 225-34). *Tefekkür*'deki bazı savlar hatalı olsa da Fuller'ın tinsel kavramların göz ardı edilmesi durumunda estetik deneyimin eksileceği inancının geçerliliği vardır. Fakat Fuller'ın seküler bilim aracılığıyla sanata yeniden tinsel bir boyut kazandırma girişimi pek de ikna edici değildir. Övgüler dizdiği İngiliz sanatçıların ilham aldığı uluslararası miras ve kaynakları göz ardı etmiştir ve John Berger'e yaptığı eleştirilerin dayanağı yoktur. Fakat bütün bu kusurlarına rağmen *Tefekkür*'ün sanat tarihine yaptığı katkı yadsınamaz.

Fuller'ın çağdaş bilim aracılığıyla oluşturmaya çalıştığı seküler tinsellik olanaksızdır, ama zaten onun bıraktığı miras bu değildir. Fuller, sanatın kitle kültürünün panzehiri olduğuna inanıyordu ve *Tefekkür*'de insanlığın yaratıcılığıyla ilgili önemli noktalara değinmiştir: Çağdaş seküler toplumda sanatın ne ifade ettiği, çevreyle olan ilişkimiz ve sanatın deneyüstü ve kurtarıcı olma ihtimali. Ruskin'e göre "Günümüzde içten ve samimi bir sanat eleştirmeninden daha yüce ve elzem bir işleve sahip olan bir şey yoktur" (Ruskin 1903-12 vol. XXIV: 608). Fuller, 20. yüzyılın sonlarına doğru bu rolü üstlenmeye çalışmıştır.

Peter McMaster

Seçilmiş Kaynakça

Berger, J. (1972) Ways of Seeing, London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

Clark, K. (1967) Ruskin Today, London: Penguin Books.
Fuller, P. (1980a) Art and Psychoanalysis, London: Hogarth Press.
——(1980b) Beyond the Crisis in Art, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
——(1980c) Seeing Berger: A Revaluation, 2nd edition, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
——(1983a) The Naked Artist, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
——(1983b) Aesthetics After Modernism, London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
——(1985) Images of God, London: Chatto and Windus, London.
——(1986a) The Australian Scapegoat: Towards an Antipodean Aesthetic, Crawley: University of Western Australia.
——(1986b) Marches Past, London: Chatto and Windus.
——(1988a) 'Goodbye to all That', New Society, 26 May, reprinted in Fuller 1988b.
——(1988b) Seeing Through Berger, London: The Claridge Press.
——(1988c) Theoria: Art and the Absence of Grace, London: Chatto and Windus.
Morris, W. (1891) 'News from Nowhere', in Clive Wilmer (ed.), News from Nowhere and Other Writings, London: Penguin Classics (1993, 1998, 2004), 41–230.
Ruskin, J. (1903–12) The Works of John Ruskin, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn, 39 vols, London: George Allen.

Rasheed Araeen, Ötekinin Hikâyesi: Savaş Sonrası Birleşik Krallık'ında Afro-Asyalı Sanatçılar (1989)

Rasheed Araeen (ed.) *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain,* London Arts Council of Great Britain, 1989, catalogue for the exhibition at The Hayward Gallery, London (1989); Wolverhampton Art Gallery (1990); and Manchester City Art Gallery (1990).

Rasheed Araeen'in (1935) Ötekinin Hikâyesi başlıklı sergisinde sanatseverlerle buluşturduğu kataloğu, İngiltere'nin sömürgesi olan ülkelerden gelen Ronald Moody (1900-84) gibi veya onların soyundan gelen Sonia Boyce (1962) gibi sanatçıların eserleriyle İngiliz sanatına verdiği katkıyı ilk defa İngiliz seyircilerle buluşturmuştur. Araeen bu sanatçıların neden savaş sonrası Modern Sanat'ında kabul görmediğini en güncel post-

kolonyal kuramlarla açıklamıştır. Bir daha böylesine 'ırksal kökene dayalı' nahoş bir sergi yapmak zorunda kalmamak için tüm hikâyeyi anlatmanın zamanı gelmiştir (Joanna Drew, Araeen'da 1989: 5). İngilizlere sömürgeleştirilenlerin ve onların postkolonyal çocuklarının nasıl yanlış tanıtılıp kötü betimlendiğini ve gelişigüzel bir şekilde 'Afro-Asyalı sanatçılar' olarak kategorize edildiğini göstererek eşitsizliği sona erdirmek amaçlanmaktaydı.

South Bank'te bulunan Hayward Galerisi (1968'de açılmıştır), Büyük Britanya Sanat Konseyi'ne bağlı, Londra'daki en büyük sergi mekânıydı. Göreve resmî olarak 1945'te başlayan Konsey, bir müzeye bağlı olmayan, İngiliz sanatının gelişimine yardım etmek amacıyla kurulmuş, alanındaki devlet destekli en güçlü kuruluştu. Bu bağlamda sergi, Hayward Annual (1977-85) ve geçmişteki ve şimdiki uluslararası sanat biçimleri (mesela *Camille Pissarro 1980* ve *In the Image of Man: Indian Perception of the Universe* [İnsan Suretinde: Hindistan'a Özgü Evren Anlayışı] 1982) gibi, yakın tarihli İngiliz sanatçıların eserlerini sergilemiştir.

Araeen'in söz söyleme yetkisi bir minimalist heykeltıraş olarak çalışmalarına olan bağlılığından, politik bir sanatçı olmasından ve Guy Brett (1942) ile birlikte *Black Phoenix* [Siyah Anka Kuşu] (1978-79) dergisini, daha sonra *Third Text* [Üçüncü Metin] (1987-...) dergisini kurmasından da anlaşılacağı üzere kültürel siyasetteki liderliğinden gelmektedir.

Güttüğü amacı halka duyurmak isteyen Araeen, başlıktaki öteki teriminin kötüleyici ve olumlu anlamlarından yararlanmıştır. Simone de Beauvoir (1908-86) bu kavramı (psikanalizde benliğin öteki ile karşılaştırarak tanımlanmasından gelmektedir), öz erillik kurgusunun nasıl 'kadının' 'erkektekilere' kıyasla öteki daha zayıf niteliklere sahip olmasıyla oluşturulduğunu açıklamak için kullanmıştır (1949). Frantz Fanon (1925-61) ise bu kavramı, sömürgecilerin topraklarını ele geçirdikleri ve yönetilmeye ihtiyaç duyan öteki üzerinden kendilerini nasıl doğal yöneticiler olarak tanımladığını göstermek için kullanmıştır (1952). 'Kadın' gibi sömürge özne de tanımlama gücüne sahip olanlar tarafından onlar gibi başka biri olarak değil (psikanalizdeki kullanım şekliyle), 'madun öteki' olarak görülmektedir.

Bunların çağrıştırdığı anlam olumsuzdur. Fakat 1960'larda ortaya çıkan, sosyo-politik eşitliği savunan akımlarla bağlantılı olan kültürel temsil kuramları, bu kavramı alıp öteki olarak nitelendirilmiş olanın penceresinden, yönetici kurumların çalışma mekanizmalarının içyüzünün anlaşılmasında sağlayacağı katkı açısından kavrama olumlu değer vererek bakmıştır. Araeen bu bağlamda şunları dile getirmiştir:

> Ötekiliğine meydan okuyan ve onlara yasaklanmış olan modern mekâna giren erkek ve kadınların hikâyesidir bu. Bu mekâna sadece tarihsel olarak hakları olduğu için değil, bu mekânın sınırlarını tanımlayan ve o sınırları muhafaza eden sistemle savaşmak için de girmişlerdir.
>
> (Araeen 1989: 9)

Postkolonyal ve feminist kuramcılar, tek doğru (Sanat) Tarihi konseptini sorgulamış ve geçmişin tek bir objektif anlatısının bulunmadığını savunmuşlardır. Tarihçilerin yorumları sosyokültürel ve zamansal bağlama göre değişiklik gösterdiğinden (sanat) tarihinde sanat tarihçisi sayısı kadar farklı yorum bulunmaktadır. Tüm güvenilir tarihçiler doğru bilgileri toplamış ve gerçekleri ikna edici bir şekilde yorumlamış olabilir. Ancak hangi gerçeklerin kime ve neye göre önemli olarak nitelendirildiği ve toplanan bilginin ne şekilde yorumlanacağı, yazarın bilgi birikimine ve menfaatine göre değişiklik göstermektedir. Bahsi geçen türde birden fazla güvenilir hikâye, geçmişte neler olduğuna dair çeşitli görüşleri ortaya çıkarabilir. Araeen, Edward Said'e (1935-2003) riayet ettiğini ve 'resmî kurumlarca ya da otoriter kuruluşlar tarafından üretilmiş ideolojik anlatılar yerine öteki hikâyelerden bahsettiğini' (eğik yazı benim eklememdir) dile getirmiştir (Said 1983; Araeen 1989: 9).

Resmî tarih yazımının araştırması beyaz-erkek-orta sınıf üçgeninde yer alan bilim insanları tarafından yapılmaktaydı. Sergileri, sanat piyasasını, yayınevlerini, eğitim kurumlarını kontrolü altına almış bu kişiler, yönetici sınıfının siyasi çıkarları doğrultusunda hareket etmekteydi. Araeen'e göre resmî kaynaklarca aktarılan sanat tarihi, 'Batı medeniyetinin ideolojik bir sunumudur' ve Marksist açıdan bakıldığında sanatın içinde üretildiği sosyoekonomik ilişkilerin çarpıtılmış bir aktarımıdır

(Araeen 1989: 11). Roland Barthes'ın (1915-80) kuramlarına gönderme yapan (1975) Araeen'e göre, bu resmî anlatı, 'bu anlatının temelinde yatan ve anlatının tarihsel ve epistemolojik (neler tarihsel açıdan önemli gerçek olarak sayılır ve doğru sanat nedir) bağlamda objektif üstünlük iddiasının özünde var olan çelişkileri gizleyen mitin gözler önüne serilebilmesi için' incelenmelidir (Araeen 1989: 11). 'Ötekinin Hikâyesi', göz ardı edilen verileri sunması ve 'Modern İngiliz Sanat Tarihi'ni kontrol eden kuruluşları su yüzüne çıkarması açısından önemlidir.

Araeen, sanki sömürgeleştirilen insanlar sömürgeciler gelmeden önce sanat üretemiyormuş gibi ya da sanatta ilerleme sömürgeci ülkenin sanatçılarından ilham alınarak gerçekleşmiş gibi emperyalist ideolojinin Avrupalı bilim insanlarını ve eleştirmenleri sömürgeler tarafından sömürgecilikten önce ve sonra icra edilen sanat üzerine yazmaları konusunda nasıl teşvik ettiğinin anlaşılması için tarih yazımı çalışmalarının önemine vurgu yapmıştır. Araeen şunları dile getirmiştir:

> Burada yüzleştiğimiz şey, emperyalist bir medeniyetin baskıcı ideolojisinin, sömürgeleştirilmiş olanın ırksal ya da kültürel farklılıkları çerçevesinde Ötekiliği oluşturmasıdır. Öteki, üst anlatının dışında kaldığı sürece tarihin bir parçasıdır.
>
> (Araeen 1989: 9)

Araeen, John Ruskin'in Hindistan'da ve Pasifik Adaları'nda üretilen nesneleri Antik Yunan sanatlarıyla kıyaslarken 'grotesk' olarak betimlemesini ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in (1770-1831) Hindistan'daki sanatı bir gerileme ve durağanlık öyküsü olarak tanımlamasını alıntılarken Partha Mitter'ın araştırmasına göndermede bulunmuştur. Buna karşın emperyalist 'üst anlatı', Antik Yunan'dan Modern Avrupa'ya uzanan, kendi kendini yineleyen sanatsal sürecin öyküsünün izini sürmüştür. Araeen, Hugh Honour ve John Fleming tarafından iyi niyetle kaleme alınan, tüm kültürleri kapsayan ve hepsine eşit mesafede olmayı amaçlayan *A World History of Art* [Dünya Sanat Tarihi] (1982) metninin bile 20. yüzyıl Modern Sanat tarihi başarısını sadece Avrupalılara mal ettiğini, dövünerek dile getirmiştir: 'Bu yüzyılda o hâlde sadece Batı parlıyor ve tüm dünya onun suretinde yansıyor' (Araeen 1989: 10). Araeen'e göre

emperyalist kültürün egemenliği yalnızca, sömürgeleştirileni 'süregelen sanat tarihinin' dışında bırakarak korunabilir: 'Hegelci düşünceye göre sanat tarihi, hâlâ yalnızca Batılı öznenin ayrıcalıklı olduğu şekilde yazılmıyor muydu?' (Araeen 1989: 10). İmparatorluk mitleri, Birleşik Krallık'ta çalışan ve 'Afro-Asyalı' olarak kategorileştirilen sanatçıların eserlerinin yanıltıcı beyanlarla çarpıtılmasını teşvik etmiştir. Böylelikle 'Ötekilikleri her zaman eserlerinin bir parçası olarak hatırlanacaktır' (Araeen 1989: 13). Örneğin Araeen, Aubrey Williams'ın tablolarının 1959'da Jan Carew tarafından şu şekilde betimlenmesini alıntılamıştır: 'nasıl ki klavsenin çıkardığı ses davulunkinden farklı, bu tablonun da özünde ifade ettiği varlık anlayışı Avrupalınınkinden farklıdır' (Araeen 1989: 32).

Araeen'in kataloğu ayrıca, yeni ya da postkolonyal ve feminist kuramcılar tarafından yeniden diriltilen sanat tarihi biçimlerini sanatseverlerle buluşturmaktadır. Araeen amatör bir tarihçi olduğunu şu şekilde itiraf etmiştir: "Gerekli uzmanlığa ve disipline sahip değilim." Ancak sanatsal tecrübesi kalemine eşsiz bir güç katmıştır: "Avangart bir sanatçı olarak verdiğim mücadele, bu alandaki sorunları anlamam açısından çok önem teşkil etmektedir" (Araeen 1989: 9). Profesyonel tarihçiler sanatı, tarihe layık olmayan bir şey olarak kötülediğinde devreye Giorgio Vasari (1511-74) girmiştir. Araeen, 'tek bir hikâye' sunduğu fikrini reddetmiştir. Kataloğunun, 'Diğer Sesler' isimli altı farklı anlatı da dahil olmak üzere kolektif bir 'araştırma' olduğunu vurgulamıştır. Üst anlatıların mesafeli anlatımından kaçınan Araeen bazen çok samimi ifadeler kullanmıştır: "Parvez hakkındaki tüm yazıları kaybettim. Kendime çok öfkeliyim'(Araeen 1989: 34). Resmî kaynaklarda bulunan kayıtların aksine burada paylaşılan yazılar 'bölük pörçük' çünkü bahsi geçen sanatçılar önemsiz olarak nitelendirilmiştir (Araeen 1989: 9). Ötekinin Hikâyesi'nin taşıdığı siyasi ümitler ('gerçek anlamda çok ırklı ve çok kültürlü bir toplum yaratmak') apaçık ortadadır ve metin kendi öz eleştirisini ('sadece dört kadın sanatçıya yer verebilmemiz çok üzücü') yapmaktan çekinmez (Araeen 1989: 106).

Araeen'in metni, postkolonyal kuramla ilişkilendirilen gayriresmî hikâyelerin ve öykücülük biçimlerinin geçmişteki

en büyük Avrupalı sömürgeci güce bağlı önemli bir kuruluş tarafından kabullenilmesinin bir göstergesidir.

Catherine King

Notlar

1. Serginin ismi Ernst Gombrich'in 'The Story of Art' ['Sanatın Öyküsü'] (1956) kitabına ve 'Her Story' ifadesinin June Sochen'ın Herstory: A Woman's View of American History [Herstory: Amerikan Tarihine Bir Kadının Penceresinden Bakış] (1974) metni gibi yakın tarihli kullanımlarına bir gönderme olabilir.
2. Muhalif ve coşkulu incelemelere King'in metninde ulaşılabilir (1999: 263-76).

Seçilmiş Kaynakça

Araeen, R. (ed.) (1989) The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain, London: Arts Council of Great Britain.

Barthes, R. (1957) Mythologies, Paris: Editions du Seuil.

de Beauvoir, S. (1949) Le Deuxième Sexe, Paris: Gallimard.

Fanon, F. (1952) Peau noire, masques blancs, Paris: Editions du Seuil.

Gombrich, E. H. (1956) The Story of Art, London: Phaidon.

King, C. (1999) 'Views of Difference: Different Views of Art', in S. Edwards (ed.), Art and its Histories: A Reader, New Haven, CT: Yale University Press, 263–76.

Mitter, P. (1977) Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art, Oxford: Oxford University Press.

Said, E. (1983) 'Opponents, Audience, Constituencies and Community' in Hal Foster (ed.), The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Seattle, WA: Bay Press, 135–59.

Sochen, J. (1974) Herstory: A Woman's View of American History, New York: Alfred Publishing Company.

Georges Didi-Huberman, İmgelerle Yüzleşmek: Belli Bir Sanat Tarihinin Sonunu Sorgulamak [Devant L'*image: Questions Posees Aux Fins D'une Histoire De L'art]* (1990)

Burada kullanılan İngilizce tercümesi şudur: Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the End of a Certain Art History*, Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2005.

İlk olarak 1990'da Fransızca yayımlanan İmgelerle Yüzleşmek: Belli bir Sanat Tarihinin Sonunu Sorgulamak sanat tarihi disiplinini kapladığı düşünülen kapalı ve katı bir kesinliğin taviz vermeyen bir sorgulamasıdır. Didi-Huberman'ın sanat tarihi içinde imgelerle ilgili varsayımlarla yerleşik beklentiler karşısında nasıl yenilikçi ve hafriyatçı bir kişi olduğunu, bir görseli

okurken onun ne olduğu, ne anlama geldiği ve onda gördüğümüz şeyler arasındaki 'kör noktayı' sorguladığını gösteren bir kitaptır. "Çoğu kez sanat tarihi gibi güzel bir disipline hâkim olmuş kesinlik tonunun" sorgulamasından ibaret kalmayıp, 'Akademisyenlere' yöneltilmiş bir meydan okumadır da (Didi-Huberman 2005: 2).

Georges Didi-Haberman (d. 1953) Fransız sanat tarihçisi ve felsefecidir. Paris'te geçmişte ve şu an Jacques Derrida, Milan Kundera, Roland Barthes ve Jacques Lacan gibi isimlerin fakülte üyesi olduğu bir kurumda, Paris Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales'te dersler vermektedir. Didi-Huberman imgelerin 'arka yüzlerini' ters yüz edip keşfetmesiyle, eleştirmen, eksper, devrimci ve koruyucu niteliklere sahip sanat tarihçilerinin geleneğini takip etmektedir (Didi-Huberman 2005: 112).

İmgelerle Yüzleşmek, özellikle sanat tarihi yazımı içinde, 1550 ve 1568 tarihli *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti* (En Müthiş Ressamların, Heykeltraşların ve Mimarların Yaşamları) adlı eseriyle Giorgio Vasari (1511-74) gibi ideolojik kurucu babalar ile Alman sanat tarihçisi Erwin Panofsky'nin (1892-1968) Rönesans ve Ortaçağ üzerine yazdığı eserleri yeniden inceleyerek *Kunstfeschichte* (sanat tarihi) okumalarını keşfeder. Kitap şu dört bölümden oluşur: 1. Basit Pratiklerinin Sınırları İçinde Sanat Tarihi; 2. İdeal İnsanın Yeniden Doğuşu ve Ölümsüzlüğü Olarak Sanat; 3. Basit Nedenlerinin Sınırları İçinde Sanat Tarihi; ve 4. Vücut Bulmuş Tanrının Yırtılması ve Ölümü Olarak İmge.

Didi-Huberman antik çağların yüceltilmesiyle ilgili Vasarici kanıları, Ortaçağ'daki 'çürümeyi' ve Yüksek Rönesans döneminde (*rinascita*) düşünceyle düşünmenin yeniden canlanışını irdeler. Şu soruyu sorar: "Vasari sanat tarihini hangi amaçlarla icat etti? Ve hepsinden öte, bu amaçlar bizi nasıl bir mirasa mahkûm etti?" (Didi-Huberman 2005: 55).

Vasari'nin *Yaşamları*'ndaki 'çatlağı' kabul eder ve ona meydan okur. Bu eserle 15. yüzyıl İtalya'sında sanatçıların yaşamlarının ansiklopedik bir şekilde belgelenmesi sonucu sanat, sanat yahut imgeden ziyade bilginin aracı haline gelmiş, düşünsel bir araç olarak kalmıştır (Didi-Huberman 2005: 70).

> Sahasını açtığı sanat bilgisine gelince, o andan itibaren sadece bilgi konusu olabilecek sanat eserlerini tasavvur veya kabul etmeye girişmiştir.
>
> (Didi-Huberman 2005: 82)

Yaşamlar'daki kusurları dikkate alırken, tarihi olgu olarak sunulan şeylerin 'hizbe' dönüştüğü "retorik bir albüm stratejisi" olarak kurup icat etmenin zorunluluğunu da kabul eder (Didi-Huberman 2005: 71):

> Ancak [Vasari] tüm bu bilgiyi, hakikatle çok az ortak noktası olduğunu gözden kaçırmamamız gereken bir akla yatkınlığın ipliğiyle dokumuştur.
>
> (Didi-Huberman 2005: 70)

Didi-Huberman bugün sanatçının yaşamıyla kişilik kültlerini öne çıkaran vurgular ve odaklanmalarla "monografi saplantısını" Vasari'nin mirası olarak konumlandırır:

> Sanat tarihi hâlâ ağır bir şekilde sanatçıların tarihi olarak aktarılmaktadır. Sanat eserleri bakılan ve sorgulanan nesnelerden ziyade birer illüstrasyon olarak ele alınmaktadır.
>
> (Didi-Huberman 2005: 86)

Sanat eleştirisinin nesnel olduğu kadar öznel bir uğraş olmasına kapı aralar.

'İkonoloji Çalışmaları'nda' (1939) Panofsky imgeleri sanat tarihi üzerinden değerlendiren kavrayışını üç ilke üzerinde temellendirmişti: İlk olarak esas konunun bilgisi, yani esere ilişkin temel bir kavrayış; ikincisi, eserin kültürel bağlamıyla ilgili kavrayışı içine alan, konvansiyonel konuya dair bilgiler yahut İkonografi ve son olarak İkonoloji ilkesi. Bu sonuncusu eserin yaratılmasına yön vermiş içkin bağlamı ve imgelerin içeriğini açığa vurur (yahut izleyici bunun farkına varır). Bu tahlilden hareketle, eserin arkasında yatan anlamın ne olduğunu cevaplayacak bir yanıt geliştirilebilir. Didi-Huberman bu yorumun somutluğunu reddeder:

> Bu açıdan bakıldığında, Panofsky'nin eseri vurgulu bir kapanış, disiplini her tür ihtiyatsızlık ve saygısızlıktan koruyacak sahici bir tam-

ponun damgasını taşır: Diğer deyişle akıl yürütürken tüm aşırı gururlanmalardan ve ölçüsüzlüklerden koruyacak bir şeyin izini taşır.
(Didi-Huberman 2005: xvi)

Didi-Huberman böylece bizi Panofsky'yi eleştirel bir şekilde yeniden okumakla görevlendirir:

Elbette bu Panofsky'nin kendisini kovmak için bir sebep değildir. Sadece onu okumaya ve yeniden okumaya ama gerçek hayranlığın gerektirdiği eleştirel bir tarzla bunu yapmaya dönük bir teşviktir. (Didi-Huberman 2005: xxv)

İmgelerle Yüzleşmek'te Didi-Huberman, Panofsky'nin imgenin ötesine uzanan anlamları tespit etmek için "doğa düzlemiyle kültür düzlemini" ayıran iki katmanlı hümanizmle karşı karşıya gelir ve onu parçalara ayırır (2004: 112). İmgelerle Yüzleşmek Panofsky'nin ikonolojiye olan bağlılığına ve sürekli konunun alegorik anlam sentaksıyla kurduğu sembiyotik ilişkiye yaptığı ısrara meydan okur:

Rönesans tarihin diğer dönemleri için yasa olacak ve hümanist bilgi, bundan sonra okurlar için mutlak bilgi formunun parçası olabilecek organik duruma dönüşecektir.
(Didi-Huberman 2005: 113)

Panofsky'nin sanat tarihi bağlamında anlam üzerine yazdığı tez, Batılı sanat tarihi düşüncesine hâkim olan ve yüceltilen bir yaklaşımdır:

Daha önceki tarihçilerin aksine Panofsky'nin sanatı, geleneksel beşeri bilimlerle eşit bir entelektüel girişim olarak kavramasına yol açan şey, işte bu anlam bulma ısrarı ve arayışıdır.
(Lavin 1995: 6)

Didi-Huberman bu tutuma İmgelerle Yüzleşmek'in geneli boyunca karşı çıkar. 'Bilginin' bakanın gözlerinde olduğunu söyleyen düşünce yani sanat tarihçisinin takındığı tavır sürekli sorgulanır:

O halde sanat tarihinin sihirli sözcüklerinden vazgeçerken kullanılacak ilk sözcük, ilk yaklaşım yırtma olacaktır. Bu Panofsky'nin ifade ettiği, sanat tarihçisi durumun farkında olduğu için onun saf izleyi-

cilerden farklı olduğunu söyleyen düşüncesine karşı çıkmanın ilk yolu olacaktır.

(Didi-Huberman 2005: 140)

İmgelerle Yüzleşmek verdiği onaylarla Garpçıdır. Odak noktası ağırlıkla Yahudi-Hıristiyan sanat dünyasıdır. Değerlendirmeleri arasında çok daha geniş bir kültürel düzleme ait olan şu tarz sanatçıların biyografilerine gönderme yapılmaz: Mustafa Ali'nin kaleme aldığı, sanatçıların yaşamını ele alan Vasari'ci sorgulamalara İslami bir katkı olma özelliği taşıyan 'Manaqib-i hunarvaran' ('Sanatçıların Muhteşem İcraatları') (1587); yahut 6. yüzyılda Çin'de yaşamış Xie He ve onun *qi yun shen dong* ("ruh yankılanması") diye tabir edilen temel ilke yahut hiyerarşiyle yaratıcılığa dayanarak yirmi yedi ressamı üç meziyetli sınıfa ayırıp sıralayan, büyük Çin sanatını tanımlayıp yapılandırmaya çalışmış *Gu Huapin Lu* ("Paların Sınıflandırılmış Resimleri") kitabındaki "Büyük Sanatın Altı İlkesi". Ancak sanat tarihini tanımlayan yerleşik şemaların evrensel bir tarzla yeniden okunmasına çabalar.

Söylemi esasen pozitivist olmayan ve *a priori* bilgiye yani bilgi ve rasyonalizm açıklamayı belirlemeden önce verilen tepkilere önem verir. Bu yorumlamayla Didi-Huberman bizi, tam da eserdeki anlamı çözmeye yetecek kadar bilinçli hale gelmeden önceki konumda durdurmaya çalışır. Bu yaklaşım, iletilen şeylere kabul görmüş parametrelerin yön verdiği Kantçı düşünceyle çatışmaktadır:

Bir zevkin evrensel iletilebilirliği beraberinde, bu zevkin salt duyumlardan gelen bir hazdan ziyade düşünsel bir haz olmak zorunda olduğu düşüncesini getirir [şart koşar].

(Kant 1987: 173)

Bu 'çatlağı' açık bırakmaktır böylece Lacan gibi 'duyumlara' bakabilir ve onları hissedebilir, bir imgenin yorumu içine hapsetmeyiz.

İmgelerle Yüzleşmek'te Didi-Huberman Batılı sanat tarihi okumalarının temellerini sökmeye çalışır ve özellikle Panofsky'nin imgenin "saflığını ortadan kaldıran" üç aşamalı yaklaşımına karşı çıkıp yerine tamamlayıcı bir unsur olarak,

Sigmund Freud ve onun *Rüyaların Yorumlanması*'ndaki (*Die Traumdeutung*, 1913) rüya eseri kavramı üzerinden imgenin okunmasını teşvik eder.

Bu karmaşık duruş, sanat tarihi alanındaki çalışmaların geleneksel okumalarında bir değişimin işaretçisidir. Rüya halinde illa hâkim olan mantık olmaz. Nesneler, sahneler 'yansıtılmaktadır' fakat rüya hali anlama sahip olsa ve anlaşılacak bir şey olsa da mantık dışıdır. "Resimler elbette birer düş değildir. Onları açık gözlerimizle görürüz, fakat belki bizi engelleyen ve onlarda bazı şeyleri ıskalamamıza yol açan şey budur" (Didi-Huberman 2005: 156).

İmgelerle Yüzleşmek'te peşinden koşulan şey yeni bir anlam, daha yeni yorumlar yaratma olasılığıyla algısının irdelenmesidir. Rüyalarda temsil edilen bir şey daha vardır: Rüyalar da gösterir, çünkü "kendisini ortaya serer" ve Didi-Huberman aynı sorgulamayı figüratif resime uyarlamaya çalışır (Didi-Huberman 2005: 156):

> Hipotezimiz temelde oldukça sıradan ve basittir: Figüratif resimde "yansıtır" ve "kendisini görür" fakat tam da aynı şeyler orada kendisini gösterir, orada kendisine bakar, bize orada bakar. Elbette tüm sorun bu tıpatıp aynı şeyin ekonomisini ayırt etmek ve bu şeyin statüsü üzerine düşünmektir.
>
> (Didi-Huberman 2005: 156)

Bu imge meselesinin yeniden açılması olarak devam eder: "Kutuyu açarak gözlerini sabırsız bakışların boyutuna açmak zorundayız: Görülecek şey açığa çıkana dek beklemek ve bu bekleyiş içinde görsellik terimi altında kavramaya çalıştığımız şeylerin hakiki değerini tanımaya çalışmak zorundayız" (Didi-Huberman 2005: 141).

Belli bir sanat tarihinin sonunu sorgulamasıyla İmgelerle Yüzleşmek, temsili hareket eden ve sınırsız bir şey olarak gören, antropolojik anlamda izleyiciyi kendine döndüren yahut onun bakışlarına çeviren imgeyi kavramanın yeni yollarını bulmak için gerekli temelleri hazırlar. Ancak geri yansıyan şey, tanımlanmış imgedir.

Mavernie Cunningham

Didi-Huberman, G. (2005) Confronting Images: Questioning the End of a Certain Art History, Philadelphia: Pennyslvania State University Press.

Kant, I. (1987) Critique of Judgement, çev. Werner S. Pluhar, Cambridge, MA: Hackett.

Lavin, I. (1995) 'Panofsky's History of Art,' eser Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside, Princeton, NJ: Institute for Advanced Study.

Vasari, G. (1996) Lives of the Painters, Sculptors and Architects, Volumes I and II, New York: Everyman's Library.

Homi Bhabha, *Kültüre Konumlanış* (1994)

Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.

Homi Bhabha'nın makalelerinin derlemesinden oluşan *Kültüre Konumlanış* (1994), Edward Said'in Şarkiyatçılık (1978) kitabıyla ortaya çıkan postkolonyal kuramın ana metinlerinden biridir. Said, 'Doğu' üzerine yazılan metinlerin tarafsız olarak nitelendirilemeyeceğini, zira bu metinlerin emperyalist güçlerin siyasi hedefleri doğrultusunda yazılmış olduğunu savunmuştur. Feminizm ve queer kuram ile birlikte postkolonyal kuram, başyapıt eserler listesinin kurgulanması ve modernizmin neleri kapsadığı gibi sanat tarihinin ana ilkelerinin yeniden gözden geçirilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Özellikle kitabın ilk yarısında yer alan Bhabha'nın birçok makalesi, sömürgecinin ve sömürgenin karşı karşıya gelmesinin

doğurduğu karmaşa ve bu karmaşayla ilgili 'melezlik', 'müphemlik' ve 'eşiktelik' gibi kavramların üzerinde durmaktadır. Kitabın ikinci yarısında yer alan makaleler, bu kavramlar üzerinden modernite ve kültürel kökeni Batı olmayan yazarlar ve sanatçılar tarafından işgal edilen mekân hakkında farklı düşünme şekilleri dile getirmektedir. Makalelerin dili ağır, eliptik ve şiirseldir. Dolayısıyla okurlar, kaynak metinlerin sık sık yaratıcı şekillerde yorumlandığına şahit olmaktadır. Kaynak metinler, Hindistan'daki sömürgeci İngiliz yönetimine ait belgelerden, edebi metinlerden ve sanat eserlerinden oluşmaktadır. *Kültüre Konumlanmış*'ın hedefi, tekil ya da sabit bir sanat anlayışı sunmak değildir. Hakikaten de Bhabha, edebiyatta ve sömürgeci metinlerde de yaptığı gibi sanatı, aydınlatıcı kuramlar öne sürmek için bir araç olarak kullanmaktadır. Bhabha'nın ileri sürdüğü bu kuramlar, sanat tarihçileri, küratörler ve sanatçılar tarafından rağbet görmektedir.

Bhabha'nın *Kültüre Konumlanmış*'da bahsettiği kavramlar, iki alanda çok etki yaratmıştır. Birincisi, bu kavramlar, Chris Ofili, David Hammons, Yinka Shonibare ve Renée Green gibi 1990'larda ortaya çıkan, beyaz olmayan sanatçıların eserlerinin yazımında ya da bu eserlerin yorumlanmasında önemli rol oynamıştır. 1990'lı yıllarda bu sanatçıların eserleri sergilerde boy göstermeye başladığında, kendilerinden önceki kuşak sanatçıların eserlerinden daha farklı oldukları ortadaydı. Eski kuşak sanatçıların faaliyet alanı çok dardı. Bazen egzotik olarak nitelendirilseler de Batı modernizminin bir türevi olmaktan öteye gidemiyorlardı. Bunun iyi bir örneği, Hint ressam F. N. Souza'nın 1960'ların İngiliz eleştirel çevrelerince nasıl yorumlandığıdır. Bunların arasında siyasi noktalara vurgu yapan eserler de yok değildi. Rasheed Araeen'e ve Keith Piper'a yapılan eleştiriler, bunu göz önüne sermektedir. Fakat İngiltere'deki Ofili ve Shonibare ve ABD'deki David Hammons gibi sanatçılar, tabuları yıkarak, ironi ve mizah yaparak etnik köken meselesini çok daha müphem bir yaklaşımla ele almışlardır. Bu değişikliğin sebebinin Homi Bhabha, Paul Gilroy ve Stuart Hall gibi düşünürlerle bağdaştırılan postkolonyal kuramın yükselişi olduğu ileri sürülmektedir. Ancak bilhassa Ofili ve Shonibare gibi sanatçıların eserleriyle ilişkilendirilen melezlik kavramı, daha

ziyade Bhabha'nın *Kültüre Konumlanmış* kitabıyla bağdaştırılmaktadır. Bhabha kitap boyunca melezlik kavramına sık sık geri dönmekte ve kavrama farklı nitelikler atfetmektedir:

> Melezlik, sömürgeci gücün üretkenliğinin, değişken gücünün ve sabitliğinin bir göstergesidir. Tanımama yoluyla hegemonya sürecini stratejik olarak tersine çevirmenin ismidir (yani, 'safkan' ve özgün otorite kimliğini güvence altına alan ayırıcı kimlikleri üretmektir). Melezlik, ayırıcı kimlik etkisinin tekrarıyla sömürgeci kimlik varsayımını yeniden değerlendirmektir.
>
> (Bhabha 1994: 159)

Bhabha'nın kavramının temelleri Jacques Lacan ve Frantz Fanon'ın yazılarına dayanmaktadır. Melezlik kavramına göre kimlikteki bütünlük noksanlığı, sömürgecinin sömürgeyle ve sömürgenin sömürgeciyle kurduğu ilişkide çatlaklar yaratır. Melezlik kavramı, kavramın siyasi irade kapsamında ne gibi bir kullanımı olacağı sorusunu soran bazı yorumcular tarafından eleştirilmiştir. Ancak bu kavramın sanatta kullanımı, şüphesiz ki birçok olanak sağlamıştır. Chris Ofili'nin eserlerindeki 'hipersiyahlık' ve Yinka Shonibare'nin eserlerindeki 'Afrika' kumaşı kullanımları, melezlik kavramına bir göndermedir.

Mamafih, *Kültüre Konumlanış*'ın bıraktığı miras sanatçıların eserlerinin anlaşılmasından ziyade sanat tarihi ve sergi düzenleme hakkındadır. Bhabha'nın fikirlerinin yarattığı etki büyük olmuştur. 'Dissemination: Time, narrative and the margins of the modern nation' ['Sirayet: Zaman, anlatı ve modern ulusun hudutları'] bölümünde Bhabha, Edward Said ve Benedict Anderson gibi kuramcıların çalışmaları üzerine odaklanmıştır. Said ve Anderson, ulus ve ulusalın 'ulus-mekânın eşikteliği' ve 'ulus kurgusu' fikirlerini yeniden değerlendirmiştir. Bu düşüncelerin ikisi de 'ulusal' kavramını, genelgeçer uyruk ve edimsellik (*performativity*) anlatılarının pedagojisine konumlandırmaktadır. Bhabha'nın fikirleri, sergi düzenlemedeki özcü ulus düşüncelerin yapısökümünün bir öngörüsüdür. Buna 'ulusal' sanat temalı sergiler de dahildir. Bunun yakın geçmişteki örneklerinden biri 2010 yılında Kraliyet Sanat Akademisi'nde sergilenen, bünyesinde modernist İngiliz heykeltıraşlara ilham veren Batı-dışı sanatçıların eserlerinin bu-

lunduğu 'Modern British Sculpture' ['Modern İngiliz Heykelciliği'] sergisidir. Bhabha ve Bhabha'nın kuramcı akranlarının uyruğun edimselliği ısrarı, İngiliz sanatçı Liam Gillick'in 2009 yılındaki Venedik Bienali'nde Alman Ulusal Pavyonu'nun ve İsrail doğumlu Hollanda'da yaşayan Yael Bartana'nın 2011 yılındaki Polonya Pavyonu'nun temsilcisi olma tercihlerinde etkili olmuştur.

'Postkolonyal ve Postmodern' gibi bu kitaptaki birçok makale, ana akım çokkültürlülük söylemlerini sorgulamaktadır ve idealist 'eritme kazanı' düşüncesini eleştirerek, farklı kültürlerin ve ırksal özgeçmişlerin aynı kriterlere tâbi tutulmamasını savunmaktadır. Eritme kazanındaki ırksal ve kültürel asimilasyon yerine kıyaslanamaz (*incommensurable*) olanı savunmaktadır. Küreselleşmenin giderek arttığı bu dönemde, bu tür bir tezin sanat tarihi açısından çıkarımları çok derindir. 1980'lerin sonundan günümüze kadar gelen süreçte sanat tarihçileri, Batı dışında icra edilen sanat üzerine düşünmek ve yazmak hakkında tartışmıştır ve bu tartışmanın çıkış noktalarından biri 1989 yılında Paris'te düzenlenen 'Magiciens de la Terre' ['Dünyadaki Büyücüler'] sergisidir. Bu sergi, çağdaş sanatı küresel boyuta taşımak için ilk girişimdir ve kendisinden sonra düzenlenecek büyük çapta sergilere de zemin hazırlamıştır. Fakat sergi, etnosentrik olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Sergi, Batılı olmayan sanatçıların eserlerinin, kavramsal açıdan onlarla herhangi bir alakası olmayan Batılı muadilleriyle karşılaştırarak tanımlandığı sebebiyle topa tutulmuştur. Örnek verecek olursak, Avusturalyalı yerel ('Aborjin') bir heykeltıraşlık eseri olan 'Yarla'nın, biçimsel olarak benzerlik taşıdığı gerekçesiyle Richard Long'un 'Mud Circle' eseriyle yanına koyulması. Bu konumlandırma, eserin yapılış sürecinin ve bu süreçte yaşanılanların yanı sıra eserden çıkarılacak anlamlara da ket vurmak demektir. Melezlik fikrinin temelini oluşturan sömürgecilikle alakalı metinlerin kendini yineleyen yanlış okumalarından tutun Batı modernitesindeki kıyaslanamaz olanın varlığı diretmesine, Bhabha'nın düşünceleri sanat tarihçilerinin Batı dışında üretilen eserler üzerine düşünebilecekleri bir alan yaratmıştır. Bhabha, 'Kültürel değerler uğruna azınlıkları 'asimile' etme dönemi sona ermiştir' demiştir (Bhabha 1994: 175).

Sömürgecilik tarihi ve mirası aracılığıyla kıyaslanamaz olanın Batı modernitesinde konumlandırılmasındaki diretmesi, bizleri Bhabha'nın bir yandan anlaşılması en zor, diğer yandan sanat tarihi amaçları doğrultusunda en anlamlı fikirlerinden birine götürür: Zaman durması. Bu fikrin kökeni, Bhabha'nın Frantz Fanon okumalarına dayanmaktadır. Fanon'a göre sömürgeleştirilen her zaman bir gecikmişlik durumundadır. Başka bir deyişle, sömürgeleştirilen bireyin bir özne olduğunun farkına, sömürgeci olarak çok sonradan varılmaktadır. Bhabha bu düşünceyi, olumlu hedefler doğrultusunda kullanmaktadır. Ona göre benlikteki 'zaman durması', modernitede sömürgeleştirilenin sadece varlığıyla işgal etmeyeceği, aynı zamanda imparatorluk tarihi aracılığıyla modernitenin kurgulanmasında Batı-dışının rolü gibi anlatılara vurgu yaparak modernitenin eksikliğini göstereceği bir alan yaratmaktadır. Sanat tarihi penceresinden bakıldığında bu, modernizmin yalnızca 20. yüzyılın ilk yarısında Batılı sanatçılar tarafından icra edilen sanat ile örneklendirilen tekil bir anlatı olmadığını, aynı zamanda başka yerlerde de Batı'dakinden bağımsız olarak vuku bulmuş olma potansiyelini göstermektedir. Sanat tarihçileri Brezilya modernizmi ve Hindistan modernizmi hakkında araştırma yapabilmiş ve bunları yazıya dökebilmiştir. Bu iki alanda yapılan araştırmaların birçok sanatçının ve müze sergisinin yeniden değerlendirilmesine yol açmasının yanı sıra ticari bir patlamaya da yol açmıştır (bu belki de Bhabha'nın öngöremeyeceği bir şeydir!). Buradaki esas mesele, Bhabha'nın Fanon okumasının yeni sanat tarihi düşüncesi için bir alan yaratmasıdır: Öteki moderniteler.

Konumlanmış Kültür, yayımlanmasının ardından payına düşen eleştiriye maruz kalmıştır. Bazı postkolonyal kuramcılar Bhabha'nın çoğunlukla Batılı düşünürlere (Lacan ve Barthes gibi) gönderme yapmasını eleştirirken bazıları Bhabha'nın fikirlerinin sömürgecilikle ilgili sorunlara hiçbir pratik çözüm getirmediğini ileri sürmekteydi. Metnin eleştirilere maruz kaldığı bir başka konu ise Bhabha'nın bireysel irade kavramı. Ancak şimdi bakıldığında, bu eleştirileri yapanların çoğunun dili kasıtlı olarak ağır, eliptik ve şiirsel olan bir kitaptan çok fazla şey beklediği anlaşılmaktadır. Sanat tarihinin penceresinden bakıldığında bu ağır fikirlerin çoğunun küreselleşme çağında

üretilmiş çağdaş sanatı yorumlamak için bir iskelet oluşturduğunu ve bu çağdaş sanatın sergilenmesinde kullanılacak kavramsal çerçeveyi de sağladığı görülmektedir.

Niru Ratnam

Seçilmiş Kaynakça

Bhabha, H. (1994) The Location of Culture, London: Routledge.

Buchloh, B. and Martin, J. H. (1989) 'Interview', Third Text, 6, Spring, 19–28.

Hall, S. and Maharaj, S. (2001) 'Modernity and Difference: A Conversation', in S. Hall and S. Maharaj, Modernity and Difference, London: Institute of International Visual Arts, 36–57.

Parry, B. (1994) 'Signs of Our Times: Discussion of Homi Bhabha's Location of Culture', Third Text, 28–29, Autumn/Winter, 1–24.

Magiciens de la Terre (1989) exhibition catalogue, Centre Georges Pompidou, Paris.

Moore-Gilbert, B. (1997) 'Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics', London: Verso.

Ratnam, N. (2003) 'Exhibiting the 'other': Yuendumu community's Yarla', in J. Gaiger (ed.), Frameworks for Modern Art, New Haven, CT: Yale University Press in association with The Open University Press, 207–51.

Said, E. (1978) Orientalism, London: Penguin.

Kobena Mercer, *Ormana Hoş Geldiniz: Siyah Kültürel Çalışmalarda Yeni Konumlar* (1994)

Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London: Routledge, 1994.

Kobena Mercer'in ilk kitabı olan *Ormana Hoş Geldiniz*, diasporal imgelemin Birleşik Krallık'taki etniklilik ve kültürel farklılık kavramlarının üzerindeki etkisini anlamak için yeni yaklaşımlar getiren makalelerden oluşan, derleme bir kitaptır. Görsel sanatları, pop müziği, modayı ve bağımsız İngiliz sinemasını yakından inceleyen Mercer, etnik azınlık grupların ırk ve temsil politikalarına karşı verdiği mücadelede gösterdiği direniş yollarını ele almaktadır. Mercer'in kitabının özcülük ve ikili zıtlıkların ötesine geçip susturulmuşun, dışlanmışın ve

ötekinin anlatılarına yer vermesinin yanı sıra Batı sanat tarihinin geleneksel sistemini de eleştirmektedir. Metne sadece baskın sanat tarihi söyleminde yer almayanı iliştirmekten çok öteye giden Mercer'in kaleminin gücü, ırk ve cinsellik kategorilerinin temsil politikası açısından yeniden düşünülmesinin kuramsal değişkenlerinin kapsamını genişletmesinde yatmaktadır.

Bu kitapta yer alan makalelerin bazıları, siyah kültürel çalışmalar alanının oluşmasında pay sahibi olan *Artforum* ve *Screen* gibi dergilerde daha önce yayımlanmıştır. Etnik azınlıkların daha çok göze görünür olmasıyla ulusal kimlik kavramının kendisini ideolojik ve siyasi bir gerilimin içerisinde bulduğu bir dönemde yazılarını kaleme alan Mercer, '1981 yılında Londra'da kurulan ve Asyalı, Afrikalı ve Karayipli eşcinsel erkeklerden oluşan' Gay Black Group üyeliğinin kendi kuramsal konumu ve gelişimi açısından çok önemli bir rol oynadığını dile getirmiştir (Mercer 1994: 10). Mercer'in vurguladığı aidiyet duygusu ile Thatcherizm döneminde yaşanan sivil kargaşa ve ırkçılık tartışmaları arasında keskin bir ayrım vardır.

Ormana Hoş Geldiniz, siyah görsel kültürün 1980'ler İngiltere'sinde uğradığı değişimi kavramsallaştırmak açısından çok önemlidir. Bu değişiklik ilk olarak Stuart Hall tarafından 1989 yılında Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde düzenlenen *Black Film – British Cinema* [Siyah Film – İngiliz Sineması] konferansındaki "New Ethnicities" [Etnik Kökenler] başlıklı konuşmasında dile getirilmiştir. Hall, ' öz Siyah özne kavramının sona erdiğini' (Hall 1989) ve bunun görünürlük ve görünmezlik faktörlerinin önemli bir rol oynadığı süreçler bütününden meydana gelen, toplumsal olarak kurgulanmış kimliğin sinyallerini verdiğini söylemiştir.

Siyah erkeğin kamusal alanda tehlikeli öteki olarak olumsuz şekilde gösterilmesini yorumlayan Mercer, bunun 'yalnızca bir toplumsal kimlik krizi olmadığını, aynı zamanda ulus krizinin dramatize edildiği, şeytanlaştırıldığı ve üstesinden gelindiği ideolojik bir gösteri sahasına' dönüştürüldüğünü dile getirmiştir (Mercer 1994: 160). Başka bir yerde Mercer, "ırkçılığın kültürel üretiminin yapısal olarak siyahların kamusal alanda göze görünürlük düzenlemesine bağlı olduğunu" öne sürmüştür (Mercer 1994: 235). Mercer'in buradaki kavramsal çerçevesi,

sanat tarihine getirilen feminist eleştirilerle benzerlik göstermektedir. Batı sanatındaki başyapıt külliyatında hiçbir kadına yer verilmemesini, *Why have there been no Great Women Artists?* [Neden hiç Önemli Kadın Sanatçı yok?] eseriyle ele alan Linda Nochlin (1988), başyapıt külliyatının ayrımcı tabiatının kadın sanatçıların dahil edilmesiyle neden bir yere varamayacağını tartışmıştır. Mercer'in incelemesi, diasporal kültürel biçimlerin dahil edilip edilmeme tartışmasından öteye gitmektedir. Bundan daha ziyade, *Ormana Hoş Geldiniz*'in altını çizdiği konular güç ilişkileri ve azınlıkları baskılama süreçleri kapsamında kültürel anlatımdır.

Mercer, Mikhail Bakhtin'in (1981) izinden giderek, görsel kültüre diyalojik bir yaklaşımda bulunma vurgusu yapmıştır. Bunun anlamı, Mercer'in incelemelerinin çoğunlukla spesifik kültürel biçimler ve bağlamlar arasındaki değişken ve kararsız ilişkilere odaklanmasıdır. Bu diyalogdaki, gizliden gizliye cereyan eden dayanışma, mensubiyet, uzlaşma ve barışma temalarını göz ardı etmemek de önemlidir. Jean Fisher'a göre mesele sadece 'baskın anlatıya karşı bir karşı anlatı kurgulamak değil, eleştirel bir özdüşünümsellik ve hegemonya dilinin merkezindeki 'mantığın' altüst edilmesiyle baskın anlatının sınırlarını test etmektir' (Fisher 2008: 204). Mercer bunu başka bir şekilde ifade etmektedir:

> [G]ünümüzdeki eleştirel farklılıklar, bireyin deneyiminin kurgulandığı toplumsal kategorinin konuşulmasının yerine, bireyin bilhassa kendi durumunun ve deneyiminin konuşulmasına imkân vermektedir
>
> (Mercer 1994: 92)

Bu karşıt değerler dinamiği, 'Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe' [Irkçı Fetişizmi Okumak: Robert Mapplethorpe'un Fotoğrafları'] (Mercer 1994) adlı makalede şaşırtıcı bir şekilde vuku bulmuştur. Makale, beyaz fotoğrafçı Robert Mapplethorpe tarafından çekilmiş, bir dizi çıplak siyah erkek bedeni fotoğrafının iki farklı incelemesinden oluşmaktadır. İlk incelemede Mercer, Mapplethorpe'un çıplak siyah erkek bedeni betimlemelerinin sömürgeci bakıştaki ırkçı özdeşleştirme kodlarıyla tamamen uyuştuğunu dile getirmiştir.

Mercer, bu fotoğrafların özcü bir kavram olan siyah erkek kimliğini yinelediğini ve pekiştirdiğini ileri sürmüştür (Mercer 1994: 174).

Mapplethorpe'un ölümünden sonra 1986'da yazılan makalenin ikinci kısmı, bir öncekinin kısmen yeniden gözden geçirilmiş bir halidir. Bu kısım, 'baskın geleneğin çıplaklık hakkındaki üstü kapalı önermelerinin düzen bozucu yapısökümüne' odaklanmaktadır (Mercer 1994: 194). Mercer'in ilk incelemesini gözden geçirmesinin esas sebebi Mapplethorpe'u beyaz eşcinsel bir erkek olarak yeniden konumlandırmasıydı. Mercer'in bu yeni yorumunda göz önüne serdiği şey, metin okumanın ya da bu durumda bir dizi fotoğrafa bakmanın, eleştirilmesi hedeflenen ikircikli yapıların tuzağına düşmekle sonuçlanabileceğidir. Eleştirisinin evrimini meydana çıkarma kararı alan Mercer, katı ideolojik duruşlardan ziyade düşünsel şeffaflık gereksinimine vurgu yapmaktadır. Gayatri Chakravorty Spivak (1996), emperyalist tuzaklara düşme tehlikesinin postkolonyal eleştirmen için her zaman var olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla sömürgeleştirilmişin konumundan konuşmak ansızın sömürgeci söyleme yenik düşebilir, böylelikle yıkılması hedeflenen özcü eğilimler varlığını devam ettirir. O halde sömürgeci öznenin söylemini incelemek demek, kendini konumlandırma meselesini hesaba katmayı unutmamak ve yapılan çalışmanın nesnesi 'postkolonyal özne' kadar muğlak bir şey olsa bile yöntemsel şeffaflık uygulamak demektir.

Ormana Hoş Geldiniz'in 1994 yılında yayımlanmasından beri Mercer, kültürel farklılığa karşı aşırı doygunluğun ya da kültürel farklılığın kamusal alana entegrasyonunun nasıl siyasi iradede azalma ile paralel olduğunu açıklamak için 'çok kültürlü normalleşme' terimini ortaya çıkarmıştır. 'Farklılık sorusunun lafı bile edilemezken' bu normalleşmeye ya da siyah kimliklerin bu artan göze görünürlüğü (hiper-görünürlük) sonucunda yok olmaya nasıl direnebiliriz, diye sormaktadır, Mercer (Mercer 2000: 196). Mercer'in modeli bu bahsi geçen çağdaş sorunlara nasıl uygulanabilir? Küresel göç eğilimleri göz önüne alınınca Mercer'in modeli, benzer şekilde sabit ve görünmez olarak nitelendirilen göçebe bireylerin temsili çalışmalarına nasıl aktarılabilir? Metin ağırlıklı olarak siyah İngiliz görsel kültürüyle

alakalı olsa da Mercer, metnin bir amacının da 'ulus fikrini kolektif kimliğin temeli olacak şekilde şekillendirmek' olduğunu belirtmiştir (Mercer 1994: 27). Mercer'in sorguladığı, Batı sanat tarihinin kıyısında köşesinde kalmış kategoriler şunlardır: göç, sürgün ve diaspora. Milliyetçiliğe olan ilginin yeniden dirilmesi ve değişen kimlik politikaları, Mercer'in bu teorilerinin yeniden tanımlamalara maruz kalan, süregiden projeler olduğunun bir göstergesidir.

Patricia Chan

Seçilmiş Kaynakça

Bakhtin, M. (1981), The Dialogic Imagination, Austin: University of Texas Press.

Fisher, J. (2008) 'Diaspora, Trauma and the Poetics of Remembrance', in K. Mercer (ed.), Exiles, Diasporas and Strangers, INIVA (Institute of International Visual Arts), London: MIT Press.

Hall, S. (1989) 'New Ethnicities', in Kobena Mercer (ed.) Black Film, British Cinema, London: BFI/ICA Documents 7, 27–31.

Mercer, K. (1986) 'Monster-Metaphors: Notes on Michaels Jackson's Thriller', Screen, 27.1, January–February), 26–43.

——(1988) 'Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: The Aesthetics of Black Independent Film in Britain', in Mbye Cham and Claire Andrade- Watkins (eds), Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema, Cambridge, MA: MIT press, 50–61.

——(ed.) (1988) Black Film, British Cinema, London: Institute of Contemporary Arts (ICA).

——(1990) 'Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics', in Jonathan Rutherford (ed.), Identity, Community, Culture, Difference, London: Lawrence and Wishart.

——(1992) 'Engendered Species', Artforum, 30, Summer, 74–77.

——(1992) '1968: Periodizing Politics and Identity', in Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler (eds), Cultural Studies, New York; Routledge.

——(1994) Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies, London: Routledge.

——(2000) 'Ethnicity and Internationality', in Nicholas Mirzoeff (ed.), The Visual Culture Reader, 2nd edition, London: Routledge.

——(ed.) (2008) Exiles, Diasporas & Strangers, Annotating Art's

Histories 4, INIVA (Institute of International Visual Arts), London: MIT Press.
Nochlin, L. (1988) (ed.) Women, Art, and Power: And Other Essays, New York: Harper and Row.
Spivak, G. C. (1996) 'Can the Subaltern Speak?', in B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (eds), The Post-colonial Studies Reader, London: Taylor & Francis, 28–37.

Partha Mitter, Sömürgeci İşgali Altındaki Hindistan'da Sanat ve Milliyetçilik (1994)

Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850–1922: Occidental Orientations,* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Modern akademinin epistemolojik ve ideolojik amaçlarını sırtına yüklenen sanat tarihçiliği bilim dalı, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır. Asıl ortaya çıkış amacı, insanın bilgi birikiminden yola çıkarak sanat eserini beğenmede ya da sanattan alınan zevki değerlendirmede kullanılacak ölçütleri belirlemekti. Sömürgecilik Çağı'na denk gelen diğer hümanistik disiplinlerde olduğu gibi, buradaki 'evrensel' açgözlülük de dünyayı uygarlık ve ilkellik derecelerine göre 'Batı' ve 'Batı-

dışı' olarak ikiye bölen, Avrupa merkezli bir 'dünya resmi' çizmektedir. Bu Batı-merkezcilik eleştirilere maruz kalmıştır, ama ister Antik Yunan ya da Latin olsun, ister Rönesans ya da Rokoko, 'Batı' sanatı sanat tarihinde söylemsel olarak her zaman var olmuştur. Buna karşın, 'Batılı olmayan' insanlara bu söylemde var olma izni tanınmamıştır. 'Batılı olmayanların' görsel kültürü, yalnızca arkeoloji ve antropolojiye ya da en fazla sanat tarihinin tasarım, süsleme ve zanaat gibi kıyıda köşede kalmış alanlarına layık görülmüştür. Batılı olmayanların sömürgeciliğe karşı mücadelesinde yer alan sanatsal dışavurumlar ve sanat tarihçiliği, bu gelenekçi kurguyu eleştirmektedir. Bu mücadele, baskın söylemin etkisi altında olan bilim dallarında, sanat eğitiminde, sanat tarihinde, yazılı basında ve müzecilikte verilmeye devam etmektedir. Güney Asya milliyetçiliği, görsel zevk ve uygarlık ile alakalı olan, süregelen asimilasyon ve modernite üretiminin altını çizen bu baskın söyleme karşı çeşitli direniş ve tepki yolları üretmiştir.

Tarih yazımının yükselişiyle sanat tarihindeki gelenekçi anlatılara getirilen eleştiriler gitgide artmıştır ve sanatın değerlendirilmesinde kullanılacak alternatif ölçüt arayışı dile getirilmiştir. Partha Mitter'ın *Much Maligned Monsters* [Çamur Atılan Canavarlar] (1977) isimli kitabı, bu açıdan bir dönüm noktasıdır. Kitap, Hint sanatının Batılılar tarafından değerlendirilmesini tarihsel bağlamda ele almaktadır. Tarihe bakıldığında bu değerlendirmeler Hint sanatının ucube, müstehcen ve duygusal açıdan anlamsız olduğu yönündedir. Mitter kitabını, şarkiyatçı ve milliyetçi yaklaşımları revize ederek Hint sanatının sanat tarihi başyapıt külliyatına kabul edilmesini sağlayarak sonlandırmaktadır. Mitter ayrıca, E. B. Havell (1861-1934) ve Ananda Coomaraswamy (1877-1947) gibileri tarafından yapılan bu revize girişiminin tartışmalı doğasından da bahsetmiştir. Mitter, Hint sanat tarihinin babası olarak nitelendirilen Coomaraswamy'nin ideolojik kurgulara karşı gösterdiği mücadelenin başarısının metafizik özcülüğe dayandığını ve argümanlarında sanat üretiminin toplumsal koşullarına neredeyse hiç yer vermediğini dile getirmiştir. Böylelikle Mitter, postkolonyal sanat tarihinin geleceği için bir yol haritası çizmiştir. Bu yol haritasına göre, sanat tarihi sanatı, insan iradesinin toplum-

sal ve kültürel bağlamında bir dışavurumu olarak değerlendirecektir.

Çamur Atılan Canavarlar 1997 yılında, Edward Said'in Şarkiyatçılık'ından bir yıl önce basılmıştır; bu sebeple barındırdığı argümanlar kapsamında Said'in kitabının bir öncüsü olarak nitelendirilebilir. Canavarlar ile Mitter'ın bir sonraki kitabı olan *Sömürgeci İşgali Altındaki Hindistan'da Sanat ve Milliyetçilik* arasındaki 20 yılda, Said ile birlikte milliyetçilik üzerine yazan diğer yazarlar (Gellner 1983; Kedourie 1993 [1960]; Hobsbawm ve Ranger 1983; Anderson 1983), akademinin sömürgecilik üzerine çalışmalar yapıldığı alanlarında devrim yapmışlardır. Michel Foucault'nun Nietzsche'den etkilenerek oluşturduğu söylem analizinin (Foucault 1970, 1972) ardından gelen bu çalışmalar, kolektif kimliklerin icadına ve bu kimliklerin sömürgeci-milliyetçi değiş tokuşu aracılığıyla normalleştirilmesine odaklanmıştır. Mitter'ın eseri, sanat tarihinde bu tür bir yaklaşımın uygulandığı ilk örneklerden biridir. Eser, Güney Asya'da ulusal kimliklerin icadıyla sonuçlanan süreçteki görsel kültürün detaylı bir çalışmasını içermektedir. Ancak Mitter'ın çığır açtığı konu, sınırlayıcı İngiliz emperyalizmi, şarkiyatçılığı, modernitesi gibi uydurma gelenekçi düzenler bağlamında sanatçının toplumsal iradesine verdiği önemdir. Giriş kısmında tezinin kuramsal temelini atan Mitter, birbirine tamamen karşı olan Şarkiyatçıların ve diğer eleştirmenlerin yaptığının özünde aynı şey olduğunu, ikisinin de 'sömürgeleştirilenden ziyade sömürgecinin tarihiyle ilgilendiğini' belirtmiş ve bunu açıkça eleştirmiştir (Mitter 1994: 6-7).

Mitter, 'pasif Doğulu' klişesine karşı çıkmaktadır. Amacı, 'sömürgeleştirilenin, kendini içinde bulunduğu tarihsel duruma verdiği bireysel tepkileri' gözler önüne sermektir (Mitter 1994: 6-7). Bu, eserin alt başlığı olan 'Batı'ya Yönelim' ifadesinin bir iması niteliğindedir.

Eğer Çamur Atılan Canavarlar'ın sonu şarkiyatçı ve milliyetçi sanat eleştirmenlerinin ve tarihçilerinin nasıl idealist kategorileri Hint sanatı için alternatif bir başyapıt külliyatı oluşturmak için kullandığı üzerine ise *Sanat ve Milliyetçilik, sömürgeci işgali altındaki Hindistan'da görsel kültür kapsamında sanat zevki ve kimlik üzerine verilen karmaşık mücadelele-*

rin detaylı bir anlatısıdır. Mitter'ın metni temel olarak iki büyük sergiye bağlıdır. Birincisi, İngiliz sömürgeci imparatorluğunun ve endüstrisinin doruk noktası olan ve sömürgeci sanat üretimini ve kültürü karmaşık şekillerde etkileyen içsel tartışmalara yol açan *Muhteşem Londra Sergisi*'dir (1851). İkincisi, milliyetçi sanatın sonunu simgeleyen ve dünya modernite sahnesinde boy göstermeye hazırlanan yeni uluslararası Hint sanatının başlangıcı niteliğindeki, 1922 yılında Kalküta'da düzenlenen Bauhaus sergisidir. Kitap, üç bölüme ayrılmıştır. İlk kısım giriş bölümünden oluşurken ikincisi, 1850'den 1900'a uzanan dönemde Hindistan'da yayılan Batı sanatı pedagojisinden ve modernite yolunda yaşanan toplumsal dönüşümlerden bahsetmektedir. Üçüncü bölüm ise 20. yüzyılın başından 1922'ye kadar uzanan dönemde vuku bulan kültürel milliyetçilik ve bu kültürel milliyetçiliğin sanat ve sanat tarihi çalışmalarındaki dirençli stratejisini ele almaktadır. Sonuç bölümü, kurucularından bazılarının düş kırıklığı yaşaması ve sanat ve sanat eleştirisinde ortaya çıkan yeni ilgi alanları sonucunda milliyetçi kimlik politikalarının 1922'de Kalküta'da düzenlenen Bauhaus sergisiyle sona ermesi üzerinedir.

Sanat ve Milliyetçilik'in en güçlü yanlarından biri, görsel kültürün her bir eyleminin tabiatının muğlak olduğuna vurgu yapan incelikli niteliğidir. İmparatorluktaki milliyetçi gururu perçinlemek amacıyla düzenlenen *Muhteşem Londra Sergisi*, sömürgelerdekine kıyasla İngiltere'deki sanat anlayışının gerilediği yönünde tartışmalara yol açmıştır. Bunun üzerine, Hindistan gibi bölgelerde sanat okulu gibi kuruluşlar kurulması ihtiyacı gündeme gelmiştir. 1850'lerin sonunda ve 1960'larda kurulan Hint sanat okulları, yerlilerin sanat anlayışının taklit edilme ihtimalinin yarattığı tiksinti (aynı zamanda sanat eğitimini kısıtlama arzusu da varlığını hissettirmektedir) ve 'beyaz adamın Hindistan'a medeniyet getirme sorumluluğunun' bir araya geldiği bir yapıydı. Dolayısıyla bu, okullardaki sanat ilkelerinde bir karmaşaya yol açtı. Dahası, tek tük örneklerini saymazsak, sanatçı sınıfı bu okullara neredeyse hiç yönelmedi. İngilizlerden ziyade yeni meydana çıkan 'modern Hintliler', İngiliz tarzı akademik natüralizm kapsamında ressamlık ve heykeltıraşlık öğrenmek için bu okullara kayıt olmaya çalış-

mışlardır. İngiliz toplumunda tanınan sanatçı olma arzusu, yeni bir sınıf olan 'uygar' Hintlileri ressam bir beyefendi görünüşüne bürünmeye, sergilerde boy göstermeye, İngiliz ve Hint patronlarının sanatsal doyum gereksinimini karşılamaya yöneltmiştir. Mitter, Bombay ve Kalküta sanat okullarından Pithawala, Bomanji, Pandurang, Dhurandhar, Trinidade, Rahiman, Mhatre, Hesh, Bose ve Gangooly gibi önde gelen Hint ressamları ele almaktadır. Mitter bu ressamları, sömürgeci söylemin bir türevi olan edilgen birer taklitçi olarak değil, modernitenin değişen söyleminde yaratıcı dışavurum ve toplumsal görünürlük arayışında olan özgün yerli sanatçılar olarak değerlendirmektedir.

Mitter'ın giriş bölümünde dile getirdiği, Hint sanatçının iradesini ona geri verecek bir sanat tarihi yazma amacının en iyi göstergesi 'karizmatik bir sanatçı' (Mitter 1994: 179) olarak nitelendirdiği Raja Ravi Varma'yı (1848-1906) işleyişidir. Bir kahraman, dâhi ya da kâhin olarak sanatçı kavramı, Batı sanat ve edebiyat geleneğinde süregelen bir olgudur. Ravi Varma'nın bununla olan etkileşimi, onu 'Hint modernizmi'nin en üst noktasına yerleştirmektedir. Bu tabii ki Mitter'ın 'Hint modernizmi'ni Avrupa merkezli söyleme (Batı başyapıt külliyatının bir türevi olarak ya da tamamen farklı bir külliyat şeklinde) bir giriş olarak görüp görmediği hakkında tartışmalara sebep olmuştur. Mitter'ın kitabı, Mikhail Bakhtin'in (1895-1975) diyalojik yaklaşımının (Bakhtin 1981) Homi Bhabha tarafından kültür çalışmalarına dahil edilmesinden (Bhabha 1994) önce yazılmıştır. Ancak Mitter'ın Ravi Varma'yı ele alışı, bunun bir öncü göstergesi olarak değerlendirilebilir. Sömürgecinin resim tekniği ve mecrası olan yağlı boyada ustalaşmak için yaratıcılığını gösteren ama bu teknikle Hintliler arasında popüler olan Hint mitolojisinin betimlemelerini çizen kendi kendini eğitmiş seçkin Hint sanatçısı, iki kültürel evrende de kendisine bir yer bulmuştur. Mitter, kibirli bir İngiliz vekilharç olan Lord Curzon'un Varma'nın tabloları için "Doğu katılığından arınmış, Batı tekniğinin ve Hint öznesinin kutlu bir karışımı" (Mitter 1994: 180) yorumunu yaparken Bengalli şair ve Hint kültürünün simgesi Rabindranath Tagore'nin, "[Hintlere] kendi miraslarını geri verdiği" (Mitter 1994: 218) için Varma'yı takdir ettiğini dile getirmiştir.

Sanat ve Milliyetçilik'i bir sanat tarihi metni olarak önemli kılan bir başka etmen de metinde basılı imgelere yer verilmesi ve modern zamanda bilgi ve düşünce yayımında yazılı basının gücüne yaptığı vurgudur. Mitter, Hintlilerin İngilizleri taklit etmesiyle *Punch* gibi dergilerde dalga geçen İngilizleri ve sömürgeci baskısına ve yerli ikiyüzlülüğüne dair Gaganendranath Tagore (1867-1938) gibi Hint karikatüristler tarafından yapılan eleştirileri göstermek için geniş yelpazeli bir karikatür ve hiciv niteliğinde imge dizisi sunmaktadır. Kitabın üçüncü bölümü, 'milliyetçi' sanat geleneği ve 'modern' Hint sanatı yaratma yolunda bir kültürel politika oluşturmak için sanat tarihi, sanat eleştirisi, sanat pedagojisi, yazılı basın ve sanatın ortaklaşa yürüttüğü stratejik operasyonu ele almaktadır. Mitter, milliyetçilik üzerine yapılan çalışmalara ve şarkiyatçılık ile milliyetçilik arasındaki yakın ilişkiye en çok bu bölümde yer vermektedir. Mitter'ın eseri, bu kuramları sanat tarihine uygulama ve sanat ile milliyetçilik arasındaki karşılıklı alışverişi göz önüne serme açısından büyük bir öneme sahiptir. Metinde E. B. Havell, Ananda Coomaraswamy, Sister Nivedita (1867–1911) ve O. C. Ganguly (1881–1974) gibi sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin, Japon kültürel ideoloğu Okakura Kakuzo'nun (1862-1913), sanatçı Abanindranath Tagore'un ve Bengali'de bulunan Ramananda Chatterjee okulundaki öğrencilerinin ve İngiliz ve Bengalli sanat dergisi yayınevlerinin Hindistan'daki milliyetçi sanatın normalleştirilme süreci boyunca gerçekleştirilen tartışmalı transnasyonel eylemlerine yer verilmiştir.

Sanat ve Milliyetçilik'in yayımlanmasından bu yana 20 sene geçmiş olsa da hem ansiklopedik bir kaynak olarak, hem de sömürgeci-milliyetçi etkileşimin kuramsal ve eleştirel akademik arka planı olarak sahip olduğu önemi korumaktadır. *Sanat ve Milliyetçilik*'ten iki yıl önce yayımlanan, Tapati Guha Thakurta'nın *The Making of a New 'Indian' Art* [Yeni 'Hint' Sanatının Yaratılması] (Guha-Thakurta 1992) kitabı, Mitter'ın kitabının üçüncü bölümüyle benzer konuları ele almaktadır ve basımının üzerinden yıllar geçmiş olsa da geçerliliğini hâlâ sürdürmektedir. Ancak Mitter'ın eseri, transnasyonel içeriği ve bağlamı sebebiyle çok daha kapsamlıdır. *Sanat ve Milliyetçilik*'in zengin içeriği, daha sonra Kalighat'ın tabloları (Jain 2006) ve Ravi Varma üzerine (Neumayer and Schelberger 2003; Chawla 2010)

yazılan eserlere de katkıda bulunmuştur. Daha önce de değinildiği gibi kültürel melezlik kuramı (Bhabha 1994) ve maduniyet çalışmaları (örn. Chatterjee 1993; Chakrabarty 2000) gibi postmodern ve postkolonyal akademik çalışmalar, sömürgeciliği ve sonuçlarını daha karmaşık şekillerde ele almaktadır.

Abanindranath Tagore üzerine yazdığım metin (Banerji 2010), bu bahsi geçen kuramsal meselelerle ilgilidir ve sanatçının içinde yaşanılan ve hayali kurulan dünyaların ve bunların kültürel tarihlerinin arasındaki etkileşime bağlı olan melez iradesini genişletmek için Mitter'ın eserini temel almaktadır. Mitter daha sonra Güney Asya sanat tarihi üzerine iki kitap daha yazmıştır. Bunlardan ilki, Hint sanatının bir kuş bakışıdır (Mitter 2001). İkincisi, *Sanat ve Milliyetçilik*'in devamı niteliğindedir ve o kitaptaki çalışmayı, 1947'deki Hindistan Bağımsızlık Günü'nü de kapsayacak şekilde genişletmektedir (Mitter 2007). Şüphesiz ki Mitter'ın *Sanat ve Milliyetçilik* ile araladığı kapıdan içeriye adım atılması hâlâ elzemdir. Bu yüzden, bu destansı uğraştan esinlenerek ortaya çıkacak daha birçok akademik çalışma bekleyişine girebiliriz.

Debashish Banerji

Not

1. Burada bahsi geçen hümanizm, akademideki 'beşeri bilimler' ve 'insan bilimleri' alanlarının arkasında yer alan Aydınlanma sonrası söylemin bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Modern akademi, 'hümanistik' bilim dallarının 'hümanizm'in akademik amaçlarını (insanın tanımına varmak) güttüğü bir Aydınlanma kurgusudur. Aydınlanma'nın bilgi girişimi iki yönde ilerlemiştir: Dünya (nesne) bilgisi ve insan (özne) bilgisi. İkinci yönde ilerleyen 'beşeri bilimler', insanı öznel söylemleri doğrultusunda ele alırken 'insan bilimleri' nesnel niteliklere odaklanmıştır. Bu tanımlar, 'hümanistik disiplin' teriminin kullanımını şekillendirmiştir.

Seçilmiş Kaynakça

Anderson, B. (1983, 1991) Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London: Verso.

Bakhtin, M. M. (1981) The Dialogic Imagination: Four Essays, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

Banerji, D. (2010) The Alternate Nation of Abanindranath Tagore, New Delhi: Sage.
Bhabha, H. (1994) The Location of Culture, London: Routledge.
Chakrabarty, D. (2000) Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Chatterjee, P. (1993) The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories, Princeton, NJ: Princeton University Press.
Chawla, R. (2010) Raja Ravi Varma: Painter of Colonial India, Ahmedabad: Mapin Publishing.
Foucault, M. (1970) The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, New York: Pantheon.
——(1972) The Archaeology of Knowledge, New York: Pantheon.
Gellner, E. (1983) Nations and Nationalism (New Perspectives on the Past), New York: Cornell University Press.
Guha-Thakurta, T. (1992) The Making of a New 'Indian' Art: Artists, Aesthetics and Nationalism in Bengal, c.1850–1920, Cambridge: Cambridge University Press.
Hobsbawm, E. J. and Ranger, T. (1983) The Invention of Tradition, Cambridge: Cambridge University Press.
Jain, J. (2006) Kalighat Painting: Images from a Changing World, Ahmedabad: Mapin Publishing.
Kedourie, E. (1993 [1960]) Nationalism, Oxford: Wiley-Blackwell.
——(1971) Nationalism in Asia and Africa, London: George Weidenfeld and Nicolson.
Mitter, P. (1977) Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art, Oxford: Clarendon Press.
——(1994) Art and Nationalism in Colonial India, 1850–1922: Occidental Orientations, Cambridge: Cambridge University Press.
——(2001) Indian Art (Oxford History of Art), Oxford: Oxford University Press.
——(2007) The Triumph of Modernism: India's Artists and the Avantgarde, 1922– 47, London: Reaktion Books.
Neumayer, E. and Schelberger, C. (2003) Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India, New Delhi: Oxford University Press.
Said, E. (1978) Orientalism, New York: Pantheon Books.

Geeta Kapur, 'Hint Sanatında Modernizm Ne Zamandı? (1995)

Geeta Kapur, 'When Was Modernism in India Art,' Journal of Arts and Ideas, 27-28, 1995, 105-26.

Bir Okuma: Dünya sanat araştırmaları için olasılıklar

Geeta Kapur'un 'Hint Sanatında Modernizm Ne Zamandı' (1995) başlıklı makalesiyle meşguliyetim, şu hipotezin değerlendirilmesiyle kurduğu ilişkiye dayanmaktadır. Dünya sanat araştırmaları ekolü içinde şerhli mevcudiyetleriyle, (a) Hint modernizmi, (b) yeni sanat tarihi ve (c) dünya antropolojileri ayrı sahalar olarak birlikte var olurlar. Birlikte varolmaları sebebiyle birbirlerine bağlı hale gelirler ve bu karşılıklı bağımlılıkla başka bir şeye dönüşürler: Dünya sanatı olarak adlandırılması

mümkün bir varlığa. Bu varlık sahip olunması, paketlenmesi, düzenlenmesi, sergilenmesi, restore edilmesi vb. mümkün olmadığı için tarihsel bir nesne veya şeyler dizisi değildir. Aksine (post-) 'tarihsel yeni sanat' öznesidir. Böylece bu özne (ya pedagojik bir saha olarak ya yeni açığa çıkan ve ihtilaflı bir disiplin olarak ya da bireysel bir fail/araştırmacı/yazar olarak kavramsallaştırılan özne) bilmeye ve bilmemeye, öğrenmeye ve öğrenmemeye kültürler arası yaklaşımlar geliştirmenin olasılıklarını yansıtır. İddiam 'Hint Sanatında Modernizm Ne Zamandı' makalesinin bu konuda merkezi bir metin olduğudur.

Başlığı 1987'de Raymond Williams'ın verdiği 'Modernizm Ne Zamandı?' başlıklı seminere gönderme yapmaktadır. Seminer uluslararası tanınırlığa sahip bir sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi ve küratör olan Kapur'u son derece ilgi çekici bir karşılık vermeye itmişti. Metin *South Atlantic Quarterly* dergisindeki ilk baskıdan (92.3, 1993), *Journal of Arts and Ideas*'ta çıkmasına (27-28, 1995) ve Kapur'un *When Was Modernism* [Modernizm Ne Zamandı] başlıklı makale derlemelerinden birinde (New Delhi: Tulika, 2000) yeniden basımına çeşitli formlar almıştı. *The Journal of Arts and Ideas*'taki makale mevcut 'okumamın' temelini oluşturmaktadır. Metinle ilk karşılaştığım yer bu dergi olmuştur ve dergide Kapur ile meslektaşlarının yazdıkları diğer makalelerle birlikte alındığında, UEA Dünya Sanatı Araştırmaları ve Müzecilik Okulu'nda 'Hindistan'da Modern Sanat' (eski adıyla 'Hindistan'da Dekolonizasyon ve Görsel Kültür') üzerine verilen derslerde önemli bir yer edinmesini sağlamıştı. Bu haliyle metin, sanat ve tarih/geleceğiyle ilgili evrenselci ve tikelci yaklaşımlar arasında süregelen diyalogla iç içe geçmiş haldedir.

Kapur'a göre 'modernizm ne zamandı' sorusu, Hindistan'daki çağdaş sanatın 'paralel estetiğini' (1995: 105) (Batı'nın) hâkim düşünce, yaratma ve yazma tarzlarıyla kıyaslayarak belgelendirme ve yorumlama zorunluluğu duyan radikal bir sanat tarihiyle ilişkilidir. Kapur yağlı boya resimleri, mimari duvar resimlerini, anıtsal heykelleri, edebiyatı, komünist performans sanatlarını ve Bengalli sanat filmlerini toplayarak 20. yüzyıl Hindistan'ına ait farklı sanatsal pratiklerin yaratıcı, politik ve entelektüel akımlara odaklanır. 'Modern' kavramı, kendi ken-

disini yönlendiren Bengal Ekolü'nün 'pre-modernizmi,' mirasının bilincindeki Santiniketan Ekolü'nün 'proto-modernizmini,' kozmopoliti Amrita Sher-Gil'in 'birincil modernizmini,' enternasyonal Bombaylı İlericilerin 'modernizmini' ve mito-şiirsel Baroda Okulu'nun 'post-modernizmini' gündeme getirir (Kapur 1995: 106). Bir araya getirildiklerinde bu farklı bileşenler, Hindistan'ın sanatsal ve kültürel mirasının genelinde yankısını bulan bir 'kültürel ortak yaşam' içinde birleşir (Kapur 1995: 111). Dolayısıyla modern olan "bir bakıma müphem bir mesele" olarak nitelenir (Kapur 1995: 107). Kapur'un iddiasına göre, ulusalcı öz-kolektifleşme ve politik-kültürel otonomi biçimsel tefekkürlerden hep daha önde gelmiştir. Yahut bu modernist meseleler sanatçıların deneyimledikleri şekliyle güncel gerçekliklere göre çerçevelendirilmiştir. Bu tarih yazarı, "karmaşık kültürlerimizin gerçekleşmesi muhtemel unsurlarını" hayata geçirme mücadelesi veren, söz konusu praksisin güncel bir savunucusu olmanın yanı sıra sanat tarihçisi olmak gibi karmaşık bir tutum benimsemeye iter (Kapur 1995: 105).

(a), (b) ve (c) sahalarının kendiliğinden eklemlenirken ve genelde sanat eserleri, sanat tarihleri, hatta sanat dünyalarının üretimi ve kabul görüş biçimleriyle şekillenirken, eşitsiz disiplinler arası ve kültürler arası zeminlerde yeniden konumlanmaları ve yeniden yön değiştirmeleriyle mevcut anlam haritalarını bozan yeni önemler kazandıklarını ileri sürebilirim (Gaonkar 2000). Geçirdikleri dönüşümle eski ve yeni temalar tanımlanamayan bir örüntülenme olarak açığa çıkıp kaynaşırlar. 'Modernizm Ne Zamandı' örneğinde bu örüntülenme (a) 'Hint modernizmi' teriminin öne çıkardığı Hintliliğin, (b) küreselleşmiş sanat tarihindeki müdahaleci yaklaşımının (Elkins 2007) ve (c) gerek sömürgeci karşılaşmalar, gerekse Hindistan'daki ulusalcılıkla modernite ve modernizmin diğer suretleri gibi sömürgecilik karşıtlığı içindeki madun tutumlar açısından, hâkim toplumsal metinlerle kültürler arası temsiliyet tarihlerine dair yeniden yorumlamaların izlerini taşır.

Kanaatimce politik, entelektüel ve yaratıcı ipliklerin bir örgüsü olarak dünya sanatı, bu post veya trans-disipliner örüntüleri pedagojik bir doku olarak birbirine diker. Dahası yeni örüntüler oluşturma olasılıklarını da teşvik eder. Bu ipliklerden

herhangi birinin diğeriyle kurduğu ilişkilerin doğası gereği istikrarsız oluşu ve söz konusu metinlerin ihtilaflı tarihselliği dikkate alındığında, bu incelikli dokuyu bir dizi tarihsel karmaşa veya düğüm olarak yeniden okumak mümkündür. Kendi başlarına bu düğümler, evrensel bilgi, trans-kültürel kavrayışın ve postmodern temsilin sınırlarını gösteren unsurlardır (Chakrabarty 2004). Dolayısıyla sökülmeleri, bu düğümler ortadan kalktığında veya yeni bir örüntü çıkaracak şekilde daha büyük dokular örüldüğünde gerçekleşir. Bazı iplikler kenara atılırken bazıları yeniden dokumanın parçası olur. Böylece dünya sanatı yeni bir öznellik hedefler: Sayısız özne ve öznellik arasında kurulmuş ilişkileri sorgulamak ve özneler arası konumlanma ve yeniden konumlanma olasılıklarını gerçek kılmak.

'Modernizm Ne Zamandı' öznellik üzerinde benzer bir vurguya sahiptir. Çeşitli teorik ve eleştirel tutumları bir araya getirir. (a) Hint modernizmi açısından metin benlik, öznellik ve mekânsallık gibi meselelerle eleştirel bir şekilde eklemlenmek için köken haritalarının, ekollerin, hareketlerin, önemli şahısların, önemli anların ve diğer şeylerin haritasını çıkarır. (b) unsurunun tezahürü olarak 'Modernizm Ne Zamandı,' sanat tarihinin yörüngesine, eleştirel teori, kültürel çalışmalar, uluslararası ilişkiler ve post-kalkınma sahalarına yapılan postkolonyal müdahaleleri nitelemiş Marksçı analizler dağarcığını sokar. Madun çalışmaları (ki post-kolonyalist bir moment olarak (b)'nin çerçevesi içinde açığa çıkmıştır) gibi yakın tarihyazımsal hareketlerin konuyla bağlantısını göz önünde tutan Kapur, (c) sahasını bir nebze teğetsel bir yaklaşımla ele alır. Sanatçıyı yabancılaşmış bir modern özne olarak almasıyla onu Hindistan'ın madunlarıyla ve 'folkorik/kabilesel/popüler' mirasıyla uzlaştırmaya çalışır (1995: 108).

Bu metni bir bakıma sorunlu hale getirir, çünkü madun figür sadece sanatsal temsiliyle kabul görür ve görünürlüğü veya görünmezliğinin koşullarını yaratmış geniş politik-tarihsel süreçleri bir kenara atar. İşte burası dünya antropolojilerinin post-kolonyal sanat tarihlerinin ayrıntılı bir şekilde çıkarılmasına katkı sunabilecekleri yerdir. Sayısız zamansallık arasındaki karşılaşmalara (madun toplulukların, modernist sanatçıların ve diğer bağımsızlıkçı düşselliklerin deneyimledikleri tarzda)

vurgu yapmalarıyla dünya antropolojileri yaklaşımı, sanat tarihinin kavramsal sınırlamalarını aşar. Bu sayısız zamansallık, dünya genelinde sömürgecilik, emperyalizm ve baskı karşıtı hareketlerdeki zaman, miras, tarih vb. ihtilaflı yapılara ve ifadelere karşılık gelmektedir (Rycroft 2006a). Kapur'un metninin, yeni sanat tarihi içindeki geniş çaplı etnografik reddin işaretçisi olduğu yer burasıdır. Dünya antropolojilerinin, 'dünya antropolojisinin' çoğul halinden fazlası olduğu belirtilmelidir. Daha çok post-kolonyal ve post-Batılı bağlamlarda antropolojinin oluşumunu desteklemiş emperyal ideolojilerle sömürgeci geçmişlerin düşünümsel eleştirisidir (Ribeiro ve Escobar 2007). Batı antropolojisi, Marksizm, modernizm veya tarihselciliğin çağrıştırdığı tarzda evrensel zaman çerçevelerine öncelik vermeyi reddeder. Aksine post-Batılı öznelliklerin bugünü, geleceği ve diğer anları yahut sanatsal, kültürel ve politik ifadelerin başka formlarını yeniden yaratırken zamansal ve kavramsal unsurları nasıl yeniden biçimlendirdiğini sorgulamayı tercih eder.

Böyle bir kavramsal yeniden biçimlendirme alternatif modernizmlerin kavranması için olmazsa olmazdır. Nitekim bu modernizmlerin zamansal ve ideolojik karmaşıklıkları, post-Batılı değil de Batılı çerçeveler kullanıldığında asla anlamlı bir şekilde idrak edilemez. Anti-emperyalist bir yazar olarak Kapur, tarihsel ve sanat tarihiyle bağlantılı örüntüleri Avrupa-merkezcil paradigmalara uymayacak bir şekilde temsil etme meselesine karşı hassastır. Fakat postmodernist bir düşünür olarak, kendisini illa 'alternatif modernizmin' savunucusu olarak takdim etmez. Bu birbiriyle ilişkili sorgulamalar 'Hint sanatı' ve 'Hint modernizmine' ait üçüncü metinleri içerse de illa bunların etrafında dönmemektedir. Ancak bu metinlerde gelenek/gelecek, etnisite/yurttaşlık, *desi/marga* (veya folklorik yapının devamlılığına karşı kurumsallaşmış sanatsal-dilsel-kültürel pratikler), ulus/parça ve özne/mekân gibi görünüşte iki kutuplu kavramlarla eleştirel ve yaratıcı bir eklemlenme şekli tanımlamak, çağdaş okuru (a), (b) ve (c) arasında işlenebilir sayılacak her tür tikel konfigürasyonu masaya taşıma imkânı sunar: Bunu söz konusu tarihsel ve eleştirel dokulara has analitik yahut yorumlayıcı bir yöntem olarak yapabilirler (elbette bu Kapur'un

sanat tarihi üzerine yazdıklarının yanı sıra kendi yazılı müdahalesini de içerir).

'Modernizm Ne Zamandı' dünya sanatı araştırmalarının olasılıklarını idrak etmeye dönük bir güzergaha dönüşür. Özellikle dünya tarihi, dünya tiyatrosu ve dünya antropolojileri gibi diğer Batılı ve/veya post-Batılı pedagojilerin incelikli ve incelikli olmayan politik coğrafyalarını pazarlık masasına yatırarak bu tahayyüllerin ayrıntılandırılmasına izin verir. Dünya antropolojileri (a), (b) ve (c) arasındaki bağlantıları 'Hint sanatı' veya 'yeni sanat teorisine' ait kurumlardan ziyade 'dünya sanatı araştırmalarının' pedagojisi içinde dinamik kılar (Rycroft 2006b). Dolayısıyla 'Modernizm Ne Zamandı' makalesini, (a), (b) ve (c) sahaları arasında geçiş yapmanın yollarını bulmada ve bu patikaları bağlantılı entelektüel soybilimlerin ve sorgulamaların tezahürleri olarak tanımlamada kullanan çağdaş okurlar, dünya sanatının savunucuları ve tecessümlerine dönüşürler.

Daniel J. Rycroft

Seçilmiş Kaynakça

Chakrabarty, D. (2004) 'Minority Histories, Subaltern Pasts,' eser S. Dube (ed), Postcolonial Passages: Contemporary History-writing on India, New Delhi: Oxford University Press, 229-42.

Elkins, J. (ed) (2007) Is Art History Global?, New York: Routledge.

Gaonkar, D. (2000) 'On Alternative Modernities,' eser D. Gaonkar (ed), Alternative Modernities, Durham, NC: Duke University Press, 1-23.

Kapur, G. (1995) 'When Was Modernism in India Art,' Journal of Arts and Ideas, 27-28, 105-26.

(2000) When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India, New Delhi: Tulika.

Ribeiro, G. L. ve Escobar, A. (ed) (2007) Word Anthropologies: Disciplinary Transformations within Systems of Power, Oxford: Berg.

Rycroft, D. J. (2006a) Representing Rebellion: Visual Aspects of Counter-insurgency in Colonial India, New Delhi: Oxford University Press.

(2006b) 'Santalism: Reconfiguring 'the Santal' in Indian art and politics', Indian Historical Review, 33.i, 150-74.

Hal Foster, Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangart (1996)

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century,* Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Hal Foster'ın *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 1960'lardan 1990'lara uzanan süreçte sanatın tarihçesini ve kuramsal arka planını ele almaktadır. Bunu, sanatsal anlamda önemli değişikliklerin yaşandığı bir dönemde, kaynağı diğer kuramlar olan algılanmış çıkmaza karşı yeni anlamlar üreterek yapmaktadır. Sanat üretiminin 'kuramsal' boyutu, 1970'lerde (sanat olarak metin de dahil olmak üzere) medya merkezli sanatsal teknikler kadar önemli bir tematik haline gelmiştir. 'Walter Benjamin'in kurgu ve tarih fikrinin' somut örneği olan kavramsal sanat çalışma-

ları, baskın hale gelmiştir ve eleştirel metinler ve imgeler ortaklaşa projelerde tek vücut olmuştur (Peutz 2008: 10). Dönemin sanatsal ve kuramsal gelişmelerini araştıran Foster, 'eleştirel teoriyi kavramsal bir araç olarak' kullanmayı denemekteydi (Foster 1996: xiv).

Kitap, sanatın kurumsal eleştirisini, yeni toplumsal mekânlarını ve özellikle de avangart sanat akımının geleneksel medya merkezli yaklaşımının yerine almasını tanımlaması açısından önem arz etmektedir (Harrison 1997). Metin kolay anlaşılır olmasa da her kesimden okurun ve sanat ile uğraşan herkesin metinde bahsedilen kuramlardan ve kavramlardan belli başlı kişisel çıkarımlar yapabilmesi mümkündür. Metin üzerine yazılmış bu eleştirel yorum metni, metinde bahsi geçen ana metinler ve konular kapsamında metni dört bölüm olarak ele alacaktır. İlk bölüm, Peter Bürger'in *The Theory of the Avant-garde* [Avangart Kuramı] (1974) eseri hakkındadır. Foster, Bürger'in neo-avangard'ın 1920'lerin ve 1930'ların tarihsel avangardının tıpatıp aynısı olduğu görüşünü sorgulamaktadır. Klasik sanat biçimlerinin 15. yüzyılda yeniden ortaya çıkması gibi tarihsel çalışmaların (kitabın başlığında yazdığı gibi) 'geri dönüşü' mütemadiyen gerçekleşmektedir ve kaçınılmazdır. Foster, 'geri dönüş'ün 'tıpatıp aynı' anlamına gelmediğini ve 'gerçeğin geri dönüşü'nün taklitten ibaret olmadığını savunmaktadır (Foster 1996: x).

İkinci bölümde Foster, sanatı dikey ve yatay eksen açısından ele almaktadır. Geleneksel modernist ressamlığın ve heykeltıraşlığın 'dikey bir eksende sanatın tarihsel boyutunu' (zamansal veya art zamanlı: diyakronik) ve ayrıca yatay bir eksende 'toplumsal boyutunu' (mekânsal veya eşzamanlı) desteklediğini ve muhafaza ettiğini ileri sürmüştür (Foster 1996: xi-xii). Foster, toplumsal etkileşimli sanat çalışmasının dikey olanın kalitesine zarar vermeden yatayı genişletip genişletemeyeceğini sorgulamaktadır. Üçüncü bölümde Foster, bilhassa resim sanatı üzerinden olmak üzere çeşitli sanatlar aracılığıyla yineleme ve simülarklar gibi minimalist eğilimleri tartışmaktadır. Son olarak da etnograf olarak sanatçı söylemini ele almaktadır. Bu kısımda ayrıca sosyo-politik eserlerin ne sıklıkla yeni seyirciler ve mekânlar ile sonuçlandığını ve bunun farklı dikey

yaratıcı eksenler üretebileceğini tartışmaktadır (Coles 2000; Kester 2004).

Foster, Bürger'in *Avangart Kuramı*'nı 'usta' olarak tanımlamaktadır. Ona göre Bürger, tarihsel avangardı 'mutlak köken' olarak görmektedir ve tek bir 'avangart' kuramı 'burjuva sanatının sahte özerkliğini' ortadan kaldırabilir (Foster 1996: 8). Foster'ın önermesine göre, geçmişe bakıldığında tarihsel avangart çalışmaları 'kuruluş' tarafından tüketilmiştir ve Foster bunun, Bürger'in tezinde bir hata olduğunu düşünmüştür. Bürger'e göre 'neo-avangart', 1950'lerdeki Fluxus akımı ve Duchamp'cı readymade [hazır-yapım] fikrinin 1960'lardaki geri dönüşü ile 'Dadaist oluşumların' rönesansıydı. Foster, başlangıçta avangart eserin, zamanından önce geldiği için taşıdığı tarihsel önemin fark edilemeyeceğini ileri sürmüştür (Foster 1996: 29). Sanatta hazır-yapım nesnelerin yinelenmesi, sanatın tarihsel kardeşi ile bağ oluşturmasını sağlar ve bu yüzden ötelenmiş bir eylemdir:

> Bir zamanlar kısmen bastırılmış avangart geri döndü ve dönmeye devam edecektir. Ama gelecekten dönmektedir: zamansal olarak çelişkisi de budur işte.
>
> (Foster 1996: 29)

Kitapta Lucy Lippard'ın (1937) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*'inin [Altı Yıl: Sanat Nesnesinin Maddesel Olmaktan Çıkarılması] (1974) bahsi geçmese de 1960'lar ve 1970'lerdeki sanatçı gruplaşmalarını ve sanatsal amaçları anlamak için Bürger ile birlikte okunması gereken bir metindir. Lippard'a göre 'Kavramsal Sanat minimalizmden meydana gelmiş' olsa da 'azı karar, çoğu zarar' inancına karşıydı. Yeni 'ucuz, kısa ömürlü ve göz korkutucu olmayan' kavramsal araçlar, kadınları yeni sosyo-politik meselelere gönderme yapmaya teşvik etmekteydi (Lippard 1997: xii-xiii). Foster'ın *Gerçeğin Geri Dönüşü*'nde yer verdiği kuramcıların neredeyse hepsi erkektir ve sanat eserleriyle ilgili verdiği resimsel örneklerin çoğu erkek sanatçılara aittir.

Dikey ve yatay eksenler incelemesinde Foster, hem Dadacılık'ın, hem de Konstrüktivizm'in araç odaklı (*medium-specific*) formalizme karşı çıkarak dikey ekseni genişlettiğini

savunmaktadır. Foster, Soyut Dışavurumculuk'un gösterdiği siyasi hüner ve başarıya müteakip resim sanatının dikey ekseni yeniden yükseltip yükseltemeyeceğini sorgulamıştır. Tarihsel avangart ve neo-avangart arasındaki karmaşık ilişkinin revizyonist söylemlere, avangardın geleceğini güçleştirme fırsatı tanıdığını ileri sürmüştür. Marcel Duchamp'ın imzalı pisuvar olayından sonraki Walter Benjamin'in (1892-1940) yazar ve üretici eleştirisi, yaratıcı çalışmalar için bir alan yaratmıştır. Theodor Adorno'nun (1903-69) kültür endüstrisi kehaneti, modern sanatın küresel derleme çalışmalar tarafından metalaştırılmasıyla ile sona ermiştir. Sanatçıların günümüz kültürel üretiminin çetrefilliği tarafından meydana gelen kültürel endüstriyi sahiplenme çabası, Foster'ın eksenlerinin paralaksı olarak görülebilir.

Sanatçıların avangardın nedenselliğini, zamansallığını ve anlatısını irdelemeye devam etmeleri, Foster'ın yatay ekseninin yayılmasının bir örneğidir. Suzanne Lacy'nin (1945) ırkçılığı eleştirmek ve toplumdaki Afro-Amerikalı yaşlı kadınlar hakkında farkındalık yaratmak için projelerine ve çalışmalarına sanatçılarla birlikte bölge halkını da dahil etmesi (Lacy 2010), bunun bir örneğidir. Lacy'nin son eseri olan *Dark Madonna* (1986), genelde erkek heykeltıraşların eserlerine yer verilen Los Angeles'taki Franklin Murphy Sculpture Garden'da sergilenen, bir kolonun üzerinde duran canlı bir kadın heykeliydi.

Dördüncü bölümde Foster, geleneksel resim sanatının 1980'lerde 'neo-geo ve simülasyonizm' olarak 'geri dönüşünü' tartışmaktadır. Bu bölümde Sherrie Levine (1947), Peter Halley (1953), Ross Bleckner (1949) ve Gerhard Richter (1932) gibi sanatçıların eserlerine gönderme yapmaktadır (Foster 1996: 99). Foster'a göre bu sanatçıların tabloları göze dekoratif ve sığ gelmekteydi. Bu tablolar için resim sanatına 'geri dönüş', 'kurumsal eleştirinin çıkmaza girmesi' anlamına gelmekteydi (Foster 1996: 101). Foster, parasal zenginliğin arttığı bir dönemde var olan bu tabloların teknolojik bir görünüşe sahip olduğunu ve zanaat ve yetenek bağlamının yanı sıra sanayi sonrası toplum bağlamında da konumlandırıldıklarını ve bunun sanatın bir meta olarak geri dönüşüne sebebiyet verdiğini belirtmiştir. Resim sanatı geleneğinin dikey ekseni, Daniel Buren'ın (1936)

dayanak/yüzey (*support/surface*) ve görsel 'sergi' rubriklerine meydan okuyan, 1980'lerdeki mekâna özgü enstalasyonları ile genişletilmiştir.

Gerçeğin Geri Dönüşü'nde Foster, resim sanatını modernist gelenekteki araçlar (*medium*) açısından eleştirmektedir. David Batchelor (2000), tablolarda hazır-yapım nesnelerin ya da artık malzemelerin kullanımıyla araç merkezciliğin sona ermesini müjdelemektedir (Batchelor 2006/7: 1). Foster, yatay eksenin sanat eserinin bilindik, hazır-yapım nesneler kullanması aracılığıyla meydana gelen toplumsal etkileşim ile genişlerken dikey eksenin minimalist sanatçı Dan Flavin'in floresan lamba sanatının 'geri dönüşü' ile genişlediğini dile getirmiştir. Duvara monte edilmemiş tablo, duvarın yüzeyini dayanak olarak kullanmamaktadır. Foster'ın yatay ve dikey eksenleri, sanatın seçkin sanat fuarlarında sergilenmek üzere üretilen ticari bir nesne olmasından ziyade toplumun sanat üretimi ile etkileşim halinde olması ve sanat eseri tarafından yansıtılmasını temin etmek için geliştirilmiş kavramlardır.

Beşinci bölümde Foster, fotografik imgeyi göndergesel (*referential*) ya da simulakrum (*simulacrum*) olarak bir kenara ayırmaktadır ama ikisinin de Warhol'un ıstırap ve ölüm temalı imgelerinde konumlandığının farkındadır (Foster 1996: 130). Gerçeği gizleyen, ölüme göz diken ve ressamlara faydalı olduğu yargısına varılmış fotoğrafçılık, yeniden üretmenin temeli olarak algılanmaktadır. Jean-François Lyotard'a göre 'fotoğrafçılık ressamlığa, endüstriyel sinemanın anlatı edebiyatına oluşturduğu kadar tehdit oluşturmamıştır' (Lyotard 1992: 14). Roland Barthes'ın '*punctum* ' (nokta) kavramı (1982), fotoğrafta seyirciyi delip geçen şey olarak tanımlanabilir. Foster bunu, Gerhard Richter'ın tablolarında 'kayma' ve 'bulanıklık' olan, Warhol'un yinelenen serigrafisinde saptamıştır (Foster 1996: 134-7). Kısmen uzun ömürlülüğünden kaynaklı olsa da Black Mountain'daki performansı, büyük üstatlar simulakrumu, gri tuvalleri, hazır-yapımları (fotoğraf) kendilemesi, politik imgelemi, renklerin yapısökümü ve yansıma portreleri de dahil olmak üzere Richter'ın tüm sanat eserleri, 'geri dönüşün' bir örneği niteliğindedir (Storr 2003). Foster'a göre Richter'ın dikey eksene olan bağlılığı, toplumsan anlatı ile olan etkileşimi aracılığıyla yatay eksenle de birbirine bağlanmaktadır.

Altıncı bölümde Foster, sanatın konumlandırılması, postkolonyal söylem, genişletilmiş araç kullanımı ve toplumsal meselelerin sanata dahil edilmesini tartışmaktadır. Foster bu bölümde, toplumları ve kültürleri yalnızca klasik müze mekânında 'sanat nesneleri' olarak sergilemek amacıyla ele alan sanatçıları sorgulamaktadır (Foster 1996: 190). Martha Rosler'ın (1943) harabede oturan sakinlerin resmedildiği bir fotoğrafı resmi olarak sergilemesi ve böylece bunu galeriye ait bir eser yapması bunun bir örneğidir (Rosler 2004: 191-96).

Foster'ın bu girişimi, postmodern ve yakın geçmişteki sanat çalışmalarının müteakip yeniden kavramsallaştırılmalarını tanımlayan değişiklikleri ve karmaşaları irdelemekte ve değerlendirmektedir. Foster, neo-avangardın 1950'li ve 1960'lı yıllardaki ortaya çıkışından beri var olan sanat çalışmalarının ve kuramlarının yapısökümünü ve eleştirisini yapmak için gereken terminolojiyi ve çerçeveyi sağlamaktadır.

Anna Webber

Notlar

1. Charles Harrison, tabloda yazılı metinlerin yer aldığı tarihsel örnekleri alıntılamaktadır. Bu örneklere Poussin'in *Arcadian Shepherds*'ı (1627) ve *Art & Language*'in 10 'yazarın' metnin kaynakça oluşturma kısmına katkıda bulunduğu 1972 Dizini dahildir (Harrison 2001: 26).
2. *Public Space with a Roof* (Üstü Kapalı Kamusal Alan), Amsterdam'daki SMART Project Space'de 2008 yılında yapılan bir araştırma projesiydi. Projenin amacı, sanatçının küratör, aktivist ve yazar olduğu, aracın (medium) da sergi olduğu çağdaş sanat çalışmalarında 'sınırları bulanıklaştırmak' idi (Peutz 2008).
3. Bahsi geçen 'tarihsel avangart' kavramı, Konstrüktivizm, Dadacılık ve Sürrealizm gibi 20. yüzyılın başlangıcından itibaren ortaya çıkan sanat akımlarını kapsamaktadır. 'Neo-avangart' etiketi ise 'Fluxus, Happenings, Kavramsal Sanat, Enstalasyon ve Gösteri Sanatı gibi 1950'lerin ve 1960'ların radikal sanat akımlarına' gönderme yapmaktadır (Gaiger ve Wood 2003: 56).
4. Fluxus akımı, herhangi bir nesne içermeyen, ortaklaşa çalışmaya dayalı etkinliklerle alakalıdır. Bu akımın sanatçıları şunlardır: Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Watts, George Brecht ve John Cage. Etkinlikten geriye kalanlar sadece yazılar, film, fotoğraflar ve izlerdir. Kısa ömürlü bir deneyimdir (Drucker 1993; Hendricks 2003).

5. 1950'lerde ve 1960'larda çeşitli sanatçılar ticari ve endüstriyel üretimi bir kaynak olarak kullanmış ve çeşitli sanat nesneleri yaratmışlardır. Andy Warhol, Claes Oldenburg, Joseph Beuys ve George Maciunas gibi sanatçılar orijinal nesnenin taklidini yapmak için çoğunlukla heykeltıraşlık araçlarını kullanmıştır.
6. Fountain, 1917'de Marcel Duchamp tarafından sanat eseri olarak sunulan bir pisuvardı ve üzerindeki imzada 'R. Mutt' yazmaktaydı.

Seçilmiş Kaynakça

Barthes, R. (1982) Camera Lucida: Reflections on Photography, New York: Hill and Wang.

Batchelor, D. (2000) Chromophobia, London: Reaktion Books.

——(2006/7) 'Painting as a New Medium', Art & Research: A Journal of Ideas, Context and Methods, 1.1, Winter, www.artandresearch.org.uk/v1n1/painting.html (accessed 12.9.11).

Baudrillard, J. (1981) Simulacra and Simulation, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Bürger, P. (1974) 'Theory of the Avant-Garde', reprinted in J. Gaiger and P. Wood (eds) (2003) Art of the Twentieth Century, New Haven, CT: Yale University Press.

Coles, A. (ed.) (2000) Site-specificity: The Ethnographic Turn, London: Black Dog Publishing.

Drucker, J. (1993) 'Collaboration without Object(s) in the Early Happenings', Art Journal, 52.4, Winter, 51–58.

Finch, M. (1998) 'Support/Surfaces', Contemporary Arts Magazine, 20, www.mick finch.com/supports_surfaces.htm (accessed 24.8.11).

Foster, H. (1996) The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, MA: MIT Press.

Gaiger, J. and Wood, P. (2003) Art of the Twentieth Century: A Reader, New Haven, CT: Yale University Press.

Harrison, C. (1997) Modernism, London: Tate Publishing.

——(2001) Essays of Art and Language, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hendricks, G. (2003) Critical Mass Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University, 1958–1972, Chapel Hill, NC: Rutgers University Press.

Kester, G. (2004) Conversation Pieces, Berkeley: University of California Press.

Lacy, S. (2010) Dark Madonna, at www.suzannelacy.com/index (accessed 24.8.11).

Lippard, L. (1997) Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkeley: University of California Press.
Lyotard, J.-F. (1992) The Postmodern Explained to Children: Correspondence 1982–1985, London: Turnaround and Rutgers, NB: Rutger's University Press.
Peutz, T. (ed.) (2008) Endless Installation: A Ghost Story For Adults. Public Space With A Roof, www.smartprojectspace.net/pdf_papers/090321endles.pdf (accessed 24.8.11).
Rosler, M. (2004) Decoys and Disruptions: Selected Writings 1975–2001, Cambridge, MA: MIT Press.
Storr, R. (2003) Doubt and Belief in Painting, New York: Museum of Modern Art.

Alain Badiou, Estetik Dışının El Kitabı [Petit Manuel D'inesthetique] (1998)

Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthetique [Handbook of the Inaesthetic]*, Paris: Seuil, 1998.

Alain Badiou'nun (d. 1937) en önemli felsefi eserleri *Varlık ve Olay* (1988) ve *Dünyaların Mantıkları*'dır (2006). Eserlerinde sanatın nasıl konumlandığıyla ilgili tartışmalar için bunlara ilave olarak daha kısa *Felsefe İçin Manifesto* (1989), makale derlemesi *Conditions* [Koşullar] (1992) ve *Estetik Dışının El Kitabı* (1998c) dahil edilmek zorundadır. Uzun ve sistematik metinler, Badiou'nun sayısız denemeye dayanak oluşturmuş temel eserleri olarak görülmek zorunda olsa da, bu denemeler sadece sistemine giden kıymetli güzergahlar olmakla kalmayıp sistemin nasıl genişletilip ayrıntılandırılabileceğini de göstermektedir.

Alain Badiou görsel sanatların filozofu değildir; ama geliştirdiği felsefi sistemler, sanata öncelikli bir rol vermektedir. Badiou sanat dalları arasında şiiri üstün tutar ve sanatla ilgili yorumları genelde şiiri oluşturan şeyleri kavramsallaştırması üzerinden şekillenir. Şiiri en üstün sanat olarak ele almasıyla Badiou, Martin Heidegger'den (1889-1976) gelen bir çizgiyi takip eder. Sanatta diyalektik bir ilerlemenin olduğunu düşünen, tam anlamıyla kendi kendisini bilen akıl açığa çıkmadan önce, bilgi sürecinde şiiri nihai bir aşama olarak görmüş Hegel'in aksine Heidegger, şiiri Varlık'a felsefenin yapamadığı bir tarzla açılmış bir dil olarak düşünmüştür.

Varlık ve Olay'da Badiou, felsefe ve şiirsel dilin birbirine karşıt olduğunu iddia eder ve Heidegger'in matematiksel bir dile dayanmış ontolojinin lehine şiirsel dile dayalı bir ontoloji (veya 'varlık olarak varlığın' bilimi) inşa etme çabasını reddeder. Bu açıdan Badiou, kendisini hemen, bilindiği gibi şairleri Cumhuriyeti'nden kovmuş Platon'la özdeşleştirecek bir şey yapar. Heidegger sanat üzerinden yitip gitmiş bir 'mevcudiyetin' kurtarılmasını hedeflerken, Badiou ne 'takdim' ne de 'temsil edilecek' varlığın 'eksiltici' bir değerlendirmesinden yanadır. Bu tutumu benimsemesiyle Badiou, ilhamını Heidegger'den alan ve şu veya bu şekilde felsefeyle sanatı birleştirmeye çalışan Fransız felsefesindeki tüm benzer modeller karşısında kavramsal bir baskı gücü kurmaya çalışır (hedefleri arasında Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) ile Jean-Luc Nancy'nin fikirleri de vardır). Felsefeyi içinde varlığın bir şekilde zemine oturtulduğu yahut ortaya çıkarıldığı bütünleştirici bir söyleme dönüştürme çabaları şeklinde gördüğü şeylere karşı, Badiou felsefenin sadece sınırlı bir işleve sahip olması gerektiğini ve kendisini diğer söylemler yahut bilimlerin yerine ikame etmeye çalışmamasını savunur. Dolayısıyla matematik, bugün varlık bilimi, siyaset teorileri toplum bilimi olarak ele alınmalıdır. Badiou geçmişten bu yana 1968 geleneği içinde kendisini adamış bir solcu, Fransa'da evraksız işçilerin haklarını desteklemek için çalışmış bir Maocu olmasına rağmen, sistemi politika ve felsefenin tamamen ayrılması için uğraşır. Ancak 'olaya' ilişkin yarı-matematiksel bir model yaratmaya çalışan temel felsefi uğraşı içinde (yani doğal alanda değil insanda gerçekleşecek bir değ-

şim modeli), özünde yeni olan şeyin çıkarılmasına dönük kavramsallaştırmada politik devrimi sessizce referans noktası olarak aldığı iddia edilebilir.

Varlık ve Olay'ın önemli uyduları olan *Felsefe İçin Manifesto*'da ve *Koşullar*'da, Badiou felsefeyi kendi tanımıyla dört 'jenerik prosedürden' veya 'hakikat prosedürlerinden' ayırır. Yeni kısıtlanmış haliyle felsefe, bu 'jenerik prosedürlerin' her birine açıklık getirerek kanıtlar getirebilecek ama kendi başına 'hakikatı' üretmeyen aksiyomlar yaratır. Nitekim hakikat ne olursa olsun sabit bir üründen ziyade prosedürel bir sonuç olarak görülür. Bu 'jenerik prosedürler' 'bilim (daha doğrusu matematik), sanat (daha doğrusu şiir), politika (daha doğrusu iç politika yahut özgürleşmenin politikası) ve aşk (daha doğrusu cinsiyet pozisyonlarındaki ayrımlardan hakikat yaratan prosedürler)' olarak adlandırılır (Badiou 1992: 79). Dolayısıyla 1998'de çıkmış üç deneme derlemesi bu prosedürlerin üçünü haritalandırır: *Meta-politika, Estetik Dışılık ve Geçici Ontoloji* - ancak aşkın yokluğu dikkat çekicidir.

Bu kapsamda sanat teorisi yolunu Badiou'nun *Estetik Dışının El Kitabı*'na referans yapan eserler üzerinden bulmaya başlayabilir. *Varlık ve Olay*'da Badiou şiire, özellikle Stephane Mallarme'ye (1842-98) vurgu yapmış ve felsefeyle şiiri ayırmaya çalışan bir tartışmanın bağlamı içinde olsa bile şiiri nerdeyse yarı felsefi bir söylem olarak ele almıştı. Genel olarak Badiou, görünürde, şiiri tüm sanat dalları için bir model olarak görmektedir ve edebiyata ilgisi yüksek modernizmi yaygınlaştırmaya meyillidir. Doğrusu Badiou 'şairlerin çağı' dediği şeyle kendi düzenini öne çıkarır. Ne var ki bu çağ artık sona ermiştir ve yok oluşu şiiri ontolojik felsefe olarak tesis etme girişiminin çöküşünü yansıtmaktadır. Bu düzenin içinde sadece yedi isim bulunmaktadır: Friedrich Hölderlin (1770-1843), Mallarme, Arthur Rimbaud (1854-91), Georg Trakl (1887-1914), Fernando Pessoa (1888-1935), Osip Mandelstam (1891-1938) ve Paul Celan (1920-70).

Ayrıca Badiou, eserleri yine felsefi ontolojiyle bağlantılı bir şekilde kolayca okunabilecek Samuel Beckett (1906-89) hakkında büyük hevesle yazılar yazmıştır. Dolayısıyla Badiou'nun *El Kitabı*'nda dans, tiyatro ve sinemayla ilgili referanslar eklemesi rahatlatıcıdır ama görsel sanatlar hakkında söyleyecek çok

az şey bulması da dikkat çekicidir. Derlemenin ilk denemesi 'Sanat ve Felsefe' tüm sanat dallarını eksiksizce kucaklayabilecek bir sanat değerlendirmesi için bir zemin oluşturur. Ancak Badiou kendisine görsel sanatları (dolayısıyla görselliği, uzamsallığı, biçimselliği) tahlil etme görevini yükleme konusunda çekimser bir görünüm sergiler ve görsel sanatlarla ilgili referanslar *Dünyaların Mantıkları*'nda bulunur. Görsel sanatların basit birer temsil örneği olarak kullanılması heves kırıcıdır. Bu açıdan Badiou, modern Fransız geleneğindeki belli figürlerin dil/söylem ve görsel/uzamsal olanın sessizliği arasındaki farkı ifade etme çabalarıyla ters düşmektedir. Bu figürlerden biri Andre Breton'un (1896-1966) 'yabani' göz kavramına geri dönmüş ve görsel sanatları ötekilik, yoğrulabilirlik ve arzunun sessiz sahası olarak haritalandırmış Jean-François Lyotard'ın (1924-98) *Discourse, Figure* [Söylem, Figür] (1971) eseridir. Badiou şimdiye dek görsel sanatlar, hatta görsellik üzerine düşünme yöntemi geliştirmese de, bir hakikat süreci olarak felsefe ve sanatın sınırlılıklarına dikkat çeken kavramsallaştırması görsel sanatlar alanında, Badiou'nun kendisinin bile öngörmediği türden sonuçlar yaratabilir.

Böyle bir gelişme, *El Kitabı*'nın özdeyişinde aksiyomatik bir tarzla sunulmuş geleneksel felsefi estetiği değiştirme girişimini başlangıç noktası olarak alabilir:

> 'Estetik dışılıkla' sanatın kendisini hakikatlerin yaratıcısı bir unsur olarak konumlandırarak, onu hiçbir şekilde felsefenin nesnesi haline getirme iddiasını taşımayan bir felsefe-sanat ilişkisini kast ediyorum. Estetik spekülasyonlara karşı olarak, estetik dışı belli sanat eserlerinin bağımsız varoluşuyla ortaya çıkan, tamamen felsefe içi sonuçları tarif eder.
>
> (Badiou 1998c: 7)

Badiou'ya göre 'şairlerin çağına' ait şairler, felsefeyle yakınlıkları olan bir külliyat yaratmışlardır ve yarı filozof olarak değerlendirilmişlerdir. Friedrich Nietzsche'den (1844-1900) Heidegger'e ve Jacques Derrida'ya (1930-2004) filozoflar şairlere imrenmişler ve felsefeyle şiiri birleştirmeye çalışmışlardır. Heidegger şiirsel dili teknoloji ve matematiğe alternatif olarak görmüştür. Badiou, sanatı onunla yakınlıklar taşıyan bir hakikat

süreci olarak görerek Heidegger'e karşı matematiği korur. 'Şairler çağının' şairleri sanatın nesnesiz olduğunu kabul etmişlerdir ve Badiou'ya göre şiirlerini niteleyen şey, özne-nesne ilişkilerinin ötesine geçip Varlık'a bir yol açma girişimleridir. Heidegger, matematiğin bilgisini şiirin hakikatiyle karşı karşıya getirirken hata yapmıştır; çünkü şiirin (dolayısıyla sanatın) temel modelini Mallarme'da bulan Badiou'ya göre şiirin matematikle güçlü bir bağlantısı vardır. Bu bağlantı matematiğin aynı şiir gibi nesnesiz olduğunu körlemesine algılamasından gelir. Bu tartışmaya göre şiirle matematik arasındaki bilinçdışı özdeşlik, Heidegger'in ona duyduğu güveni çoktan zayıflatmaktadır.

Sanat ve felsefe arasında yeni bir ilişkinin haritalandırılması zorunludur. Üç mevcut modelin üçü de hükümsüz kılınmıştır: Sanatın hakikate hizmet ettiği didaktik model (Platon); sadece sanatın hakiki olabileceği romantik model (Lacoue-Labarthe ve Nancy); ve sanatın hakikatle bağlantılı olmadığını, ama arzuyu nesneye aktarmakla ilgili olduğunu söyleyen klasik model (Aristoteles). Bunlara üç modern düşünce karşılık gelir: Sanata didaktik bakan Marksizm (Brecht); şiirsel-felsefi söylemin Varlık'a yaklaştığı hermenötik (Nietzsche, Heidegger); sanat eserinin imgesel bir yatırım olarak görüldüğü psikanaliz (Freud, Lacan). Yeni düşünce tarzı, sanatın kendi başına bir hakikat süreci (temsil değil), 'içkin' ('verdiği hakikatlerle kesinlikle eş zamanlı') ve 'tekil' ('bu hakikatler sanat dışında hiçbir yerde bulunmamalıdır') olduğunu göstermek zorundadır. Felsefe, sanatın görüşler (*doxa* - ayrım Platoncudur) karşısında hakikati ürettiğini göstermelidir. Bugün mesele Badiou'nun ifadesiyle şöyledir: "Görüşler dışında bir şey var mıdır, yani kışkırtmamı maruz görürseniz (veya görmeseniz de) 'demokrasilerimizden' başka bir şey var mıdır?" (1998c: 29)

David Ayers

Seçilmiş Kaynakça

Badiou, A. (1988) L'Etre et l'evenment [Being and the Event], Paris: Seuil.

(1989) Manifeste pour la philosophie [Manifesto for Philosophy], Paris: Seuil.

(1992) Conditions, Paris: Seuil.
(1995) Beckett: L'invrevable desir, Paris: Hachette.
(1998a) Abrege de metapolitique, Paris: Seuil.
(1998b) Court traite d'ontologie transitoire, Paris: Seuil.
(1998c) Petit manuel d'inesthetique [Estetik Dışının El Kitabı], Paris: Seuil.
(2006) Logiques des mondes: L'Etre et l'evenement 2 [Logics of the World: Being and Events 2], Paris: Seuil.

Nicolas Bourriaud, İlişkisel Estetik [Esthetique Relationnelle] (1998)

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris: Les Presses du Reel, 1998. Burada alıntılanan 2002 tarihli İngilizce tercümesidir.

Küratör ve sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud'nun (d. 1965) İlişkisel Estetik'i, 1996'da Bordeaux'do küratörlüğünü yaptığı 'Trafik' isimli sergiye yanıt olarak 1998'de yayımlanmış bir makaleler derlemesidir (Bourriaud 2002a: 7). Kitap Bourriaud'nun yeni tarz pratikler ve bir küratör olarak kendisiyle 'Trafik'te' eserleri sergilenmiş Felix Gonzales-Torres, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzales-Foerster ve Carsten Höller gibi sanatçılar arasında yükselen "kolektif hassasiyetle" ilgili farkındalığını gösterme ihtiyacının ürünüdür (Bourriaud 2002a:

7). Sergilenen sanat eserlerindeki fikirlere bir yanıt olarak yazılmasından ötürü, bilgileri özetlemekten ziyade "biçimleyici" bir doğası vardır (Gillick 2006: 96). Bu amaçtan ötürü çıkan tartışmada bir miktar belirsizlik vardır ve bunu biçimlendiren Bourriaud'nun münakaşasının "sürmekte" (Gillick 2006: 96) veya "ortada" kalmış olmasıdır (Bourriaud 2002a: 13).

Kitabın yayımlandığı sırada kafasındaki niyet, sanatın kabul görüş şeklini çevreleyen teorik söylemde ve seyircilerin topluluğa dönüştüğü "insani deneyimle" arasındaki ilişkide taze bir "ütopyacı" açılım yaratmaktı (Bishop 2005: 116). Yarattığı söylem sanatın "özel ve sembolik" bir estetik deneyimle bağlantılı olarak kabul edilmesi etrafında dönen eski tartışmalardan ayrılır (Bourriaud 2002a: 14) ve bölüm bölüm üzerine eğildiği sanatçılar için ortak bir payda bulma girişimiyle özgünlüğün doğası etrafında kopan yorucu "nihai oyunlardan" kopar (Bourriaud 2002a: 7).

Kitabı meydana getiren makaleler ve (doğası gereği açıklayıcı ve son derece yararlı) terminoloji sözlüğü birlikte, yaygın söylemi galeri alanıyla estetik göreneklerin ideolojisini çevrelemiş geçmişten kurtarır (O'Doherty 1999). Bourriaud, sergilenen nesnelerin seyircilerin kolektif bakışları, kurumlar ve tarih tarafından düzene konduğu, yargılandığı, metalaştırıldığı ve denetlendiği seçkin bir ortam olarak galeri düşüncesini reddeder. Aksine, "insanlar arasında temsil ettikleri, ürettikleri veya teşvik ettikleri ilişkilerin temeli üzerinden sanat eserlerini yargılayan" bir estetik teorisi olduğunu belirtir (Bourriaud 2002a: 112).

Bourriaud yeni estetik düşüncesini ve "formla" arasındaki ilişkiyi bir dolu olasılık şeklinde konumlandıran, ister doğal, ister sanal, ister üretilmiş olsun ilişkilerin gün gün yapılar, kurgular, mekânlar ve alanlar üzerinden nasıl evrildiğiyle benzer bir biçimde açıklayan bir dizi benzetmeden yararlanır. İma ettiği şey, sorunlardan veya güçlüklerden muaf olmayan fakat benliği ve dünyayı yeni kurumlar ve yapılarla kurduğu ilişkilerin yanı sıra "anlam" ve 'içerik' şeklinde kavramanın yeni yollarını açacak olasılıklar sunan bir tür bağlantılı "ortak var oluştur" (de Oliveira ve diğ. 2003: 109).

Tartışılan sanat, güncel koşullar içinde ve formların (genellikle kurulumlarla) mübadelelerinden doğmuş toplumsal bağ-

ların galeri alanı ve ötesinde gerçekleşen yakınlıklar, etkileşimler ve benimseyişlerle dönüşüp yeni bir estetik odak kazandığı 'ahenk' düşüncesi içinde konumlanan bir izleme deneyimi için katalizöre dönüşür. Claire Bishop *Installation Art*'ta [Kurma Sanatı] (2005) Bourriaud'nun sanat içinde tartıştığı fikirlerin ekonomik yapılardaki değişimlere (hizmet sektörünün öne çıkması) ve görsel 'ilişkilerin' ön plana çıkarılmasına, aynı zamanda bireyin toplumda yabancılaşmasına ve bunun "fiziksel etkileşimi" teşvik etmesine verilmiş tepkiler olduğunu ileri sürer (Bishop 2005: 14). Aynı zamanda mekân içindeki deneyimsel karşılaşmaların nasıl ele alınacağını belirlemede yaratıcı ve idare edici bir tutumun benimsenmesine de ön ayak olmaktadır (de Certeau 1984: 24).

İnsan davranışlarının ve öznelliğinin keşfi, katılım ve geçişlilikle toplumsal bağların gelişimi, demokrasi (medya, teknoloji ve cinsel politikalarla ilişkisi), konudan konuya atlama ve disiplinlerarasılık gibi temalarla bağlantılı bölümlerin açılımlarında belli fikirler ön plana çıkar. Tartışılan sanat, galeri mekânının oynadığı işlevle ilgili algılarımızda ilginç bir değişimi sergiler. Sanat ve izleyici arasındaki seyreltilmiş sözleşmeyi "fildişi kulesi" gibi dikmek yerine, kısmen içerisindeki toplumsal ve kültürel "çöpler" sebebiyle bünyesinde sapma ve yanıltmacalarla dolu bir kolajın (de Certeau 1984: 25) oluştuğu keyifli bir arena olarak galeriden daha "salaş ama şık" yahut "düşük etkili" (Bishop 2005: 14) bir model çıkar. Sanat halk tabakalarına geri götürülür ve bu deneyimle izleyiciler dilerlerse ona ilgi gösterme zorunluluğundan dahi kurtulmuş olurlar (O'Neil 2007: 202).

Özü itibariyle Bourriaud'nun gevşek sosyalist retoriği (Bishop 2005: 119) kısmen Guy Debord'un *Gösteri Toplumu*'na (2005), Sitüasyonizme (Bourriaud 2002a: 9) ve kapitalizmi tüm ilişkilerin gösteriler ve sanatla medya temsilinin içi boş, ticari doğası üzerinden gerçekleştiği, toplumsal olarak yabancılaştırıcı bir güç olarak eleştiren Modernist aktivizme pozitif bir yanıt verme arzusundan doğar. Bourriaud sanatsal meselelerle ilgili analizlerinin şekil kazanabilmesi için, modernist ve postmodern sanat tarihiyle kuramları aynı pota içinde eritir. Sanat okumalarının içinde, vaka, performans ve (materyallerin) kıtlığı gibi şeylerle

sanata atfedilen basmakalıp etiketlere ve parasal değerlere saldırmaya çalışmış Fluxus'un ötesine geçen ama bağlayıcı yankılar bulunur (Bourriaud 2002a: 8).

Bourriaud'nun sanat okumalarında, Joseph Beuys ve Romantizmin veçhelerinin etkilerinden imayla bahsedilir (Bishop 2005: 106). Bu veçhelerde sanata bakma deneyimi "toplumsal gerçekçiliğin" alanına ve toplumun kıyılarında, sanatla karşılaşılan anlarda yüzeye çıkan (veya çıkmayan) deneyimlerde "var olanla yetinmek" zorunda kalan bir öznenin oluşumuna döner (Bourriaud 2002a: 14). Bourriaud kültürün "girdaplarını" kucaklayan ve küratörlük faaliyetleriyle içine çekilirken (O'Neil 2007: 26 ve 30), "kavramlar oluşturur, icat eder, üretirken" (Bourriaud 2002a: 96) üretici bir şekilde idare edip "yapmanın" yollarını bulan bir "aracı/arabulucu" olmasından ötürü (O'Neil 2007: 22) Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye de çok şey borçludur.

İlişkisel Estetik aynı zamanda küratörü sanat eserlerini toplayan ve koruyan bir kişi olarak gören eski tanımların sonuna da işaret eder (Barker 1999). Kitabın yayımlanması ve Bourriaud'un sonraki eserleri *Post Production* [Post-Prodüksiyon] (2002b) ve *Altermodern* (2009) bugün küratör teriminin anlamını pekiştiren çalışmalardır. Bu yarattığı söylem üzerinden sanatla, kurumla ve izleyiciyle "teke tek" ilişkiye giren yüksek, bağımsız ve yaratıcı bir güçtür (Taylor 2005: 123).

Modernist galeri ideolojisine karşı yaratıcı bir "direniş" türü olarak bu türden disiplinler arası pratikler (Rugg ve Sedgwick 2007: 59), bugün küratörün kendi tartışmasını kavramsal düzlemde tanımlayan bağımsız bir metinsel söylem yaratma kapasitesinin sembolüdür. Burada Bourriaud'nun pratiğindeki ve yazıları veya diyaloglarıyla övdüğü kimi sanatçılardaki söylemsel yapı (O'Neil 2007: 203), eserin birer "olgudan" ziyade bir dizi "bilgi olasılığı" olarak anlaşılması için hayati hale gelir (O'Neil 2007: 203). Bu Bourriaud'nun fikirleriyle ilgili bazı eleştirilerin ortaya atılmasına neden olmuştur. Bunların arasında en önemlisi Claire Bishop'un 2004'te *October* dergisinde yayımlanmış 'Antagonizm ve İlişkisel Estetik' yazısıdır. Tartışılan eserin büyük kısmında bir yarım kalmışlık hissi olduğundan ve sanatın yarattığı "balık havuzunda" nasıl daha çok eğlence gibi hissedile-

bileceğinden, yahut galerilerdeki ekonomik stratejilerin parçası gibi algılanabileceğinden eleştirilmiştir (Bishop 2004). Ayrıca Bishop'a göre, Bourriaud'nun tartışmayı seçtiği sanatın "sürekli oluş halinde" olması küratörün toplum mühendisi olarak oynadığı rolü büyütmektedir (Bishop 2004). Burada izleyiciler "fazlalıkların toplumu" gibi (Bourriaud 2002a: 113) etkinliğe katılacak "özneler" olarak onaylanmaları için sırada beklerler.

Özellikle Gillick'in Bishop'a *October* dergisinde "Rastlantısal Etmenler: Claire Bishop'un 'Antagonizm ve İlişkisel Estetik'ine Yanıt' başlıklı cevabı (2006), kitabı yazarken Bourriaud'nun hangi niyetlerle hareket ettiğiyle ilgili kimi mevzulara açıklık getirirken Bishop'un metodolojisini (Gillick 2006: 99) ve Bourriaud'nun eserindeki fikirleri ciddi eleştiriler getirmeksizin (Gillick 2006: 106) "entelektüel zemin üzerine verilen bir savaş" şeklinde okumasını (Gillick 2006: 97) eleştirmektedir. Bourriaud'nun kitabındaki düşüncelerin (demokratik imalarla) itibarıyla ilgili tartışmalar (Gillick 2006: 96) ve aldığı eleştirel tepkiler, sanatı demokrasiyle ilgili kavramlarla değerlendiren yaklaşımla kültürel düzlemde ilişkili yeni bir metinsel süreklilik oluşturur. Yazılarında Bishop, Gillick ve Bourriaud, İlişkisel Estetik'teki fikirlerle demokrasinin bunları nasıl şekillendirdiğiyle ilgili farklı kavrayışlar ve yorumlamalarda saklı karşıtlık kavramıyla Chantal Mouffe'nin bağlantısına gönderme yaparlar ("demokrasi farklı pozisyonlar arasında sınırlar çizilip tartışmaya taşınmaya devam ettiğinde ortaya çıkar" (Bishop 2005: 119). İma edilen düşünce, sanatçılarla küratörlerin niyetleri ile yaratıcı ürünlerinin kabul ediliş şekilleri arasındaki ayrımları, çelişkileri meydana getiren çizgilerin yahut barikatların (Gillick 2006: 96) sürekli yeniden çiziliyor olduğudur. Kitapta sanat, küratörlük pratikleri ve yazını için etki etmeyi sürdürürken "didaktik" tarzdan kurtulma (Gillick 2006: 106) ve "son sözü" söyleme mücadelesinden vazgeçme imalarında bulunulur.

Yazarın ve *Trafik*'e katılmış sanatçıların profesyonel yörüngeleri, Bourriaud'daki eşitlikçi stratejisinin başarısını ve çağdaş sanatta karşılıklı iletişimin meşrulaştırıcı bir otorite oluşturma gücünün kısmi bir göstergesidir.

Kath Abiker

Seçilmiş Kaynakça

Barker, E. (ed) (1999) Contemporary Cultures of Display, Londra: Yale University Press.

Bishop, C. (2005) Installation Art, Londra: Tate Publishing.

(2004) 'Antagonism and Relational Aesthetics,' October, 110, 51-79.

Bourriaud, N. (2002a) Relational Aesthetics, Paris: Les Pressed du Reel.

(2002b) Post Production, New York: Lukas and Sternberg.

(2009) Altermodern, Londra: Tate Publications.

Debord, G. (2005) The Society of the Spectacle, Londra: Rebel Prass [Gösteri Toplumu].

De Certeau, M. (1988) The Practice of Everyday Life, Londra: University of California Press.

Gillick, L. (2006) 'Contingent Factors: A Response to Claire Bishop's 'Antagonism and Relational Aesthetics'', October, 115, 95-107.

De Oliveira, N., Oxley, N. ve Petry, M. (2003) Installation art in the New Millennium, Londra: Thames and Hudson.

O'Doherty, B. (1999) Inside the White Cube, Berkeley: University of California Press.

O'Neil, P. (ed) (2007) Curating Subjects, Londra: Open Editions.

Pooke, G. ve Newall, D. (2008) Art History: The Basics, Londra: Routledge.

Rugg, J. ve Sedgwick, M. (ed) (2007) Issues in curating contemporary art and performance, Bristol: Intellect Books.

Taylor, B. (2005) Art Today, Londra: Laurence King.

John Picton, 'Dünün Soğuk Patates Püreleri' (1998)

John Picton, 'Yesterday's Cold Mashed Potatoes,' eser Katy Deepwell (ed), *Art Criticism and Africa*, Londra: Safrron Books, 1998, 21-25.

John Picton'un makalesi, 1951'de UNESCO'nun "gelişmekte olan ülkeler" de dahil olmak üzere dünyanın her yerinde sanat eleştirilerini desteklemek için kurduğu Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği için düzenlenen, 'Sanat Eleştirisi ve Afrika' başlıklı konferansta sunulmuştu (Courtauld Enstitüsü, Londra, 1996). Picton'un makalesinin başlığı, "dünün soğuk patates pürelerini" reddeden ve günün "sıcak domateslerine" kucak açan Billie Holiday'ın söylediği 'A Fine Romance' adlı şarkının sözlerine gönderme yapmaktaydı. Picton bu iştah kaçırıcı ye-

meği, kolonileştirdikleri kişilere ve post-kolonyal torunlarına, Afrika'daki sanat üzerine sözünü geçirir yargılarda bulunma hakkını men etmiş Avrupalı sömürgeci topluluklara ait uzmanlar tarafından icat edilmiş "yenik paradigmalarla" ve "tükenmiş klişelerle" kıyaslamaktaydı. Buna karşı, sanatla ilgili güncel bir menünün çok daha iştah açıcı olasılıklar sunacağını düşünmekteydi.

Picton'un manifestosu, Afrikalı sanatçılar ve izleyicilerin bugün sanat eleştirisini ürettiklerini ve iki milyon yıl boyunca yani diğer tüm yerlerden uzun bir süre sanat yapma sürecinin temel bir unsuru olarak sanat eleştirisi üretmeyi hep sürdürdüklerini iddia ediyordu. Sanatsal ayrımcılık, sadece Avrupalı sömürgecilerle mirasçılarına özel bir alan değildir. Dahası Afrika'daki sanatçılarla izleyicilerin geçmişte ve bugün görsel sanatlar hakkında söyledikleri sadece yerel öneme sahip sözler değildir. Nerede olursa olsun sanat yapımının tüm geçmişleri için merkezi konumdadır. Britanya üniversitelerinde Afrika Sanatı Tarihi alanında ihtisas yapmak için gerekli ilk lisans ve lisansüstü yeterlikleri getirmiş öğretmen olarak (1990'ların başlarından itibaren) Picton, bir araştırmacı kimliğiyle yeni pozisyonlar üstlenmişti. Afrika'da üretilen şeyleri 'ilkel' toplumların inançları ve teknolojilerine ait antropolojik bulgular olarak irdelemek yerine, sanat tarihçileri düşünce ve hünerle dolu tasarımlarına kafa yormak, önce yaratıcıları daha sonra izleyicileri için taşıdığı anlamları kavramak için nesnelerin kendilerine odaklanmışlardı. Bu metinde kayda geçirildiği şekliyle etnografyadan sanat tarihine kayış, sömürgeci akademinin ve post-kolonyal toplumlar üzerinde bıraktığı gölgenin reddine işaret etmekteydi.

Picton'un otoritesi bu entelektüel değişimleri kendi çalışma yaşamında açığa vurmasından gelmekteydi: Antik Yapıtlar Nijerya Bölümü (1961-70); Britanya Müzesi'nde o dönem "İnsanlık Müzesi" adıyla anılan ayrı bir bölümde (1970-79); ve Londra Üniversitesi Doğu ve Afrika Araştırmaları'nda Afrika Sanatı okutmanı olarak. Bu metnin değeri, konuşmacının eskiden en büyük emperyal güç olan ülkenin metropolisinde konumlanması ve sahip olduğu etkiyle Afrika sanatına yönelik eğreti sergi politikalarında dönüm noktasının yaşandığı, temel

kurumlarda kalıcı Afrika sanatı sergilerinde yaşanacak değişimler için gerekli zeminin oluştuğu on yıllık bir dönemde çıkmasına dayanmaktadır.

Picton'a göre, Afrika'nın sanat tarihleri üzerine araştırma yapılacaksa bu sanat yapma faaliyetlerinin doğal olarak sanat eleştirisine ilişkin farklı gelenekler ürettiğini görmek zorunluydu. Picton'un yaklaşımına göre en geniş 'sanat' tanımlarının içine, şu sözleri kaleme almış George Kubler'i (1912-96) takiben insanların hünerle yarattığı şeylerin tümü giriyordu: "İnsan yapımı şeylerin evreni basitçe sanat tarihiyle kesişir" (Kubler 1962: 1). Picton'un açıkladığı gibi Afrika dilleri yeteneğe karşılık gelen sözcüklerle ve ilgili değerlendirmelerle doluydu. Dahası:

> İnsanlar konuşmayı öğrendikçe (...) yaptıkları şeyler hakkında konuşmayı öğrenmediklerini düşünmek zordur. Muhtemelen yaratma ve konuşma (buna yaratmayla ilgili konuşmalar da dahildir) birbirleriyle kurdukları ilişki içinde, hatta işlevsel bir ilişki içinde evrilmişti. (İşlev terimini bir bakıma matematiksel anlamda kullanıyorum, yani kullanım veya niyetin eşanlamlısı olarak değil karşılıklı değişkenliğe gönderme yapmak için kullanıyorum. Dedemin lügatından sözcüklerle "bir büyüklükle başka bir büyüklük ilişki içinde olduğunda, ikincisine ait değerler ilkine ait değerlere tekabül eder".)
>
> (Picton 1998: 22)

Ayrıca neyin iyi işlediğini görüşmek için yaratıcılar ve kullanıcıların ister sözlü, ister yazılı bir şekilde yürüttükleri tartışmalara işaret etme amacıyla "sanat eleştirisinin" en geniş tanımını önermiştir: Kendi sözleriyle "sanat yapımını mümkün kılan, yönlendiren, kavrayan, teşvik eden, tahayyül eden ve caydıran ama onu belirlemeyen bir söylem" olarak tanımlamıştır (Picton 1998: 22). Picton, bu eleştirel geleneklerin sömürgecilere ait sanat kavramları şeklinde evrilmeye devam ettiğini ve sanat eleştirisinin yeni kurulan ulus-devletler tarafından seçici bir tarzla aktarılıp, "kısmen sömürge hâkimiyetinin dayatılmasından önce var olmuş geleneklerle gelişen fikirler, pratikler ve söylemler" ışığında "evcilleştirildiğini" iddia etmiştir (Picton 1998: 22). Doğrusu Afrika kıtasının sanat tarihi ile sanat eleştirilerini araştırmak, bir bütün olarak yarattığı sanata o gün ve başlangıçtan bu yana geçen süresiyle değer vermeyi zorunlu

kılmıştır. 20. yüzyılda Afrika'nın görsel sanatlarında yaşanan gelişmelerin önemini görmezden gelmiş Avrupa modernizmi, antropolojisi ve arkeolojisinin bakış açıları sanat tarihçileri tarafından taklit edilmemeliydi (Picton 1997: 11-12). Picton mevcut dönem üzerinde araştırmalar yapan kişilere süreklilikler bulmayı tavsiye ediyordu çünkü "yeni geleneklerin içinde her zaman eski pratiklerin izleri olacaktı." Ayrıca,

> Resim ve heykele diğer pratik formlarını dışarıya itecek bir öncelik vermemeliyiz. Afrika'daki sanat formlarıyla geleneklerin çoğu birbiriyle çağdaş olup o günü ilgilendiren meselelerle kaygıları ele almada hepsinin kendi yöntemleri vardır. Resim ve heykelin dışında baskı resimler, maskeli karnavallar, tekstil tasarımları ve üretimi, fotoğraf, moda tasarımı, kişisel sanatlar ve her çeşit 'popüler' sanat vardır. Nitekim bunlar gerçekten de birbirlerine bağlı ortamlardır fakat bağımlılıklarının özü mekândan mekâna değişiklik gösterecektir.
>
> (Picton 1998: 25)

Picton'un sorguladığı şey, Avrupalı uzmanları, Avrupa akademilerinde 'Güzel' sanat olarak öğretilen şövale resimlerini, heykelleri ve mimariyi 'Sanat' olarak görülmeye değer tek unsur olarak saymaya, felsefi bir şekilde damıtılmış Sanat Eleştirisini garanti altına almaya iten 'dünün' emperyalist varsayımlarıydı. Diğer görsel sanat türleri onlar tarafından birer zanaat veya teknoloji formu olarak tanımlanmıştı. Dolayısıyla Avrupalı sömürgeciler tebaalarının yarattığı her şeyi, üretilmelerine kılavuzluk edecek teorik söylemlere hiç ihtiyaç duyulmayan aşağı tür görsel sanatlar olarak kategorilendirmişlerdi. Bu emperyalist doruktan sanki modern Avrupa dışında dünyanın hiçbir yerinde Sanat ve Sanat Eleştirisinin olamayacağı 'edebi hakikatmiş' gibi bir iddia ortaya atılmıştı. Picton aksine, bu tanımın görünüm itibariyle zamansız niteliğe sahip doğruluğunun sadece birkaç asır sürdüğünü söylemekteydi. Sanatla ilgili fikirler, Avrupalı Emperyalistlerin miras aldıkları gelenekler içinde bile sürekli değişmekteydi. Aslında görsel sanatlardaki uzmanlık Yunan yazarları tarafından '*techne*,' Latincede ve Roman dillerinde 'sanat', Anglo-Skasonlarda 'zanaat' olarak adlandırılmış, çeşitli şekillerde kullanılmıştı:

> Eğer sanat ve sanat eleştirisi başlığı altında toplanan fikirler ve pratikler başka alanlarla pratiklerde yaşanan gelişmelere vesile olsa da istikrarsızsa, insan birilerine ne yaptıklarını ve neye sahip olmadıklarını anlatmaktan kaçınmalıdır.
>
> (Picton 1998: 21)

Picton'un sanat tarihi ve sanat eleştirisi için yazdığı manifesto müzeciliği de ilgilendiren bir yöne sahiptir çünkü 1995 yılında *Africa95* adıyla Afrika görsel sanatlarıyla dolu çığır açıcı bir festival düzenlemiş küratörlerin fikirlerine de ışık tutmaktadır. Sadece bir yıl içerisinde *Africa95* Afrika'ya ait çağdaş görsel sanatlardan oluşmuş geniş bir yelpazeyi ve diasporasını gösterme hedefiyle Birleşik Krallık'ın tüm büyük sergi alanlarını gezmiş, Londra Kraliyet Akademisi'nde gösterilecek olan ve erken dönem Afrika sanatına adanmış ilk geçici sergiyi tamamlayan bir unsur olmuştu. Picton'un tarifiyle o dönem 1995 yılı için planlanan "*Afrika Bir Kıtanın Sanatı* isimli sergi içinde 20. yüzyıla ait gelişmeler dahil edilmiş olsaydı, Kraliyet Akademisi'nin karşılaştığı güçlüklere karşılık ilk Afrika festivali yapma önerisi Robert Loder'a ait olacaktı" (Picton 1997: 12). Afrika'nın görsel sanatlarını barındıran geçici sergiler tarihinde yaşanmış bu dönüm noktası, Afrika sanatının Britanya'nın önemli müzelerinde kalıcı şekilde sergilenmesinde kimi soydaş değişimlerin yaşanmasına zemin oluşturmuştur. Örneğin *Sainsbury Afrika Galerileri* 2004 yılında, eskiden alınmış erken döneme ait görsel sanat eserleriyle birlikte, kalıcı sergilerin parçası olması için yakın zamanda satın almış çağdaş eserleri sergilemek üzere Britanya Müzesi'nde açıldı. Metin ayrıca tarihyazınsal bir öneme de sahiptir, çünkü Picton'un Afrika sanat tarihi ve sanat eleştirisi için sunduğu öneriler, 20. yüzyılların sonunda yeni sahaları ilk kez 1982'de kullanılmış 'Yeni Sanat Tarihi' başlığı altında toplama amacıyla disiplini reformdan geçirmek için verilmiş diğer kampanyalarla paralellikler taşır (Borzello ve Rees 1986: passim). Örneğin Feminist Sanat Tarihinin bugün ve geçmişte sanat olarak kabul gören şeylerin akışkanlığını belgeleme, böylece kadınlara ait eserlerin araştırılmasına ön ayak olma çabasıyla karşılaştırılabilir (Parker ve Pollock 1981: passim).

Catherine King

Seçilmiş Kaynakça

Borzello, F. ve Rees, A. (1986) The New Art History, Londra: Camden Press.

Kubler, G. (1962) The Shape of Time, New Haven, CT: Yale University Press.

Parker, R. ve Pollock, G. (1981) Old Mistresses: Women, Art and Ideology, Londra: Routledge.

Picton, J. (1997) 'Tracing the lines of art: prints, drawings and sculpture from Nigeria and southern Africa,' eser John Picton (ed), Image and Form, Londra: School of Oriental and African Studies, 11-18.

(1998) 'Yesterday's Cold Mashed Potatoes,' eser Katy Deepwell (ed), Art Criticism and Africa, Londra: Saffron Books, 21-25.

Judith Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (1999)

Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1999.

İlk olarak 1990 yılında yayımlanan ve daha sonra 1999 yılında yeni bir önsöz ile yeniden yayımlanan *Cinsiyet Belası*, Butler'ın en bilindik ve en etkili eseridir. Hızla yükselişe geçen Queer kuramın tohumlarını eken bu metnin akademiye ve bilime en büyük katkısı, cinsel politika tartışmaları kapsamındaki kimlik kategorilerini eleştirel bir şekilde ele almasıdır. Butler'a göre kimliğe olan bağlılık ve cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi kategorilerin anlamlarının kesin ve net şekilde açık olduğu görüşü, insan hayatının karmaşık gerçekliği ve politik mücadelenin katışık tarihi ile bağdaşmamaktadır.

Butler'ın eleştirisinin ana hedefi feminizm bünyesindeki heteroseksist düşüncedir. Her ne kadar o dönemde kadın hareketleri, kadınları ve müttefiklerini bölen ırksal ve ekonomik gerginliklerin (zorunda kalarak) farkına varmış olsa da 'kadın' gerçekliği bu tartışmalar için referans noktası olmayı sürdürüyordu. Fakat feminizm bünyesindeki heteronormativitenin (ya da heteronormatifliğin) akıbeti çok daha sıkıntılıydı. Belki de bunun sebebi, cinsiyetin ve cinselliğin anlamlarının iç içe geçmiş olmasından kaynaklanıyordu. Dahası, lezbiyenlik deneyimi kadınların müşterek bir erotik aktivitesi olarak, kadın olmakla veya kadınlık ile ilişkilendirilen bağlılık, dostluk ve şehvani yakınlık gibi şeylerle bağdaştırılıp genelleştiriliyordu.

Daha da önemlisi, Butler'ın heteroseksist özcülük eleştirisi yanlış bir kimliği veya algıyı doğrusuyla değiştiren, basit bir düzeltici değildir. Butler'ın amacı, herhangi bir kimliği doğası gereği kararsız ve değişken yapan karmaşık güçlerin varlığını doğrulamaktır. Dolayısıyla Butler, kendisini feminizmin başarısızlıkları doğrultusunda tanımlayan ve varsayıma dayanan lezbiyen ve gey kimliğine karşı çıkmak için eleştirisinin kapsamına feminizmin kimlik politikasını da dahil etmektedir. Özetle *Cinsiyet Belası*, kimliğin değişken ve kararsız tabiatını doğrularken kimliğin deneyimsel gerçeklik içeren siyasi bir gereklilik olduğunu da onaylamaktadır.

Cinsiyet Belası, üç ana bölümden oluşmaktadır. 'Cinsiyetin/Toplumsal Cinsiyetin/Arzunun Özneleri' başlıklı ilk bölüm, tabiri caizse okurun konuyla ilgili kavramsal altyapısını inşa etmektedir. Başlıkta yer alan kategorilerin arasındaki sürekliliği ve kesikliliği inceleyen bu bölüm ayrıca, hem feminizmin, hem de cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımının öznesi olarak konumlandırılan 'kadın' kategorisini ele almaktadır. 'Yasak, Psikanaliz ve Heteroseksüel Matrisin Üretimi' başlıklı ikinci bölüm, Claude Lévi-Strauss ve toplumsal örgütlenmenin yapısalcı yaklaşımlarını yeniden değerlendirmektedir. Bu bölümde ayrıca, ensest tabusunun kültürel algının merkezinde konumlandırılmasının önemi sorgulanmaktadır. Butler, yapısal heteronormatifliğin nasıl başarıldığını anlamak adına kimlik oluşumu meselesini psikanalitik bir yaklaşımla ele almaktadır. Daha sonra psikanalizi ve ensest tabusunu, Michel Foucault'nun

baskıcı varsayım tezi kapsamında incelemektedir. Bu bağlamda, Foucault'nun gücün doğası o kadar sapkındır ki yargı gücü ve baskı, yasanın altüst edilmesine sebep olabilir düşüncesini unutmamak gerekmektedir.

'Altüst Edici Bedensel Eylemler' başlıklı üçüncü bölüm, kitabın son kısmını oluşturmaktadır. 'Parodiden Siyasete' başlıklı, kitabın en sonunda yer alan kısa bölüm ile birlikte bu bölüm, birçokları tarafından *Cinsiyet Belası*'nın ana tezi olarak nitelendirilmektedir. Butler'ın kitabın eleştirmenler ve okurlar tarafından gördüğü yoğun ilgiye gösterdiği kaygılı tepki, performatifliği yeniden gözden geçirmesiyle ilgili olsa da geniş kitlelerce kabul görmesi sebebiyle bu kitap, kimlik oluşumunun kararsız ve değişken tabiatını anlamak isteyenler için hâlâ önemini korumaktadır. Butler'ın cinsel kimliği biyolojik söylem kapsamında ele alması, kültürel çalışmalar okurlarının biyolojik 'hakikat' sunduğunu iddia eden bilim dallarının sağladığı bilgi ile nasıl bir etkileşime girdiğinin örneklenmesinde faydalıdır.

Kıta felsefesine hâkim olmayan bir okur için Butler'ın eserini anlamak zordur. Kitabın açılış bölümünden ufacık bir kısım bile Butler'ın üslubundaki incecik ayrıntıların nasıl gözden kaçabileceğini göstermek için yeterlidir. Birinci bölüm, cinsel kimlik ve arzunun temellerine saldıran birkaç kısa alıntı ile başlamaktadır:

> "Kadın doğulmaz, kadın olunur." Simone de Beauvoir
> "Doğrusunu isterseniz, 'kadın'ın var olduğu söylenemez." Julia Kristeva
> "Kadının cinsiyeti yoktur." Luce Irigaray
> "Cinsiyet kavramının temellerini (...) cinselliğin konumlandırılması atmıştır." Michel Foucault
> "Cinsiyet kategorisi toplumu heteroseksüel olarak tanımlayan politik bir kategoridir." Monique Wittig
>
> (Butler 1999: 3)

Butler, bu ifadeleri konumlandırmak ve sınır-aşıcı etkilerini açıklamak için sözlerine 'kadın' tartışmasıyla başlamaktadır. 'Kadın' kategorisinin cinsel organ anatomisindeki somut göndergesi, feminizmin başlardaki özgürlük mücadelesine doğal

bir katkıda bulunmuştur. Kadın olmak öyle bir şeydi ki sanki, etnik, sınıfsal ve ırksal farklılıkları ortadan kaldırmaktaydı ve hatta kültürlerarası deneyimin ötesine geçmekteydi. 'Kadın'ın küresel kimliğiyle beraber tüm kadınlara evrensel egemenliğini kabul ettirmiş, erkeklere kadınları sömürme gücü veren baskıcı ataerkil sistem tarafından zulüm edilmesi gibi varsayıma dayalı genellemeler yapılmaktaydı.

Kültürel faktörlerin biyolojinin nasıl yorumlanacağının belirlenmesinde güçlü bir etken olduğu düşüncesi, gitgide daha çok kişi tarafından benimsenmekteydi. Antropolojik ve tarihsel araştırmaların cinsel organ anatomisinin cinsiyet çeşitliliğine açıklık getirdiği fikrini ortadan kaldırması gibi Beauvoir'in 'kadın'ın kültürel bir yapı olduğunu öne sürdüğü provokatif düşüncesi de biyolojik yaklaşımların feminizm bünyesindeki geçerliliğini ortadan kaldırmıştır. Butler bunu şu şekilde dile getirmiştir:

> 'Biyoloji kaderdir' formülüne karşı çıkmak amacıyla ortaya çıkmış, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki fark, cinsiyet ne derece inatçı bir biyolojik yapıya sahip olursa olsun toplumsal cinsiyet kültürel bir kurgudur. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet, ne cinsiyetin bir nedensel sonucu, ne de cinsiyet kadar değişmez ve sabittir.
>
> (Butler 1999: 9-10)

"Feminizm içindeki parçalanma ve feminizmin temsil ettiğini iddia ettiği 'kadınlar' tarafından feminizme karşı olan çelişkili karşıtlık" (Butler 1999: 7), cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrıklık sebebiyle bizi şaşırtmamalıdır. Butler'ın burada parmak bastığı nokta, kimlik politikasının şiddetli dışlamaları, normatif talepleri ve tavizi reddetmesidir. Bir başka deyişle, 'kadınların' yaşanmış gerçekliği öyle farklı deneyimler içermektedir ki müşterek kimliğin varlığı müphem bir hal almaktadır.

Cinsiyeti toplumsal cinsiyetten ayıran kepaze çıkarımların altını çizen Butler, "erkek ve eril nasıl kolayca dişi bedeni ifade ediyorsa kadın ve dişi de eril bedeni ifade edebilir" (Butler 1999: 10) diyerek tartışmayı daha da ileri götürmektedir. Beauvoir'in biyolojik belirlemeciliği reddetmesine geri dönerek sorduğu soruyu haklı çıkaran Butler, "anlatımında kadın olanın dişi

olması gerektiğini ileri süren herhangi bir ifade bulunmamaktadır" (Butler 1999: 12) demiştir. Fakat bu son önermede ve önermenin ifade edilişinde bile somut bir gerçeklik olarak görülen anatomik cinsiyetin daha sonradan meydana gelebilecek bozulmaların ve değişimlerin ihtimalleri ve anlamları üzerinde etkisi olduğu anlamı çıkmaktadır.

Varsayımlara dayanan, iki biçimli maddeselliği olan anatomik cinsiyete olan bu sonsuz güven, cinsiyeti toplumsal cinsiyetten ayıran argümanlar dahilinde olsa bile Butler'ı şu soruyu sormaya itelemiştir:

> Cinsiyetin değişmez yapısına karşı çıkılabiliyorsa, belki de 'cinsiyet' denilen bu kurgu toplumsal cinsiyet kadar kültürel bir kurgudur. Dahası, belki de cinsiyet en baştan beri toplumsal cinsiyetti ve cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında hiçbir fark yoktu.
>
> (Butler 1999: 10-11)

Butler, 'cinsiyet'in kültürü ve tarihçesiyle ilgilenmektedir: 'cinsiyet' nasıl kültür öncesi, pasif ve toplumsal cinsiyet yorumundan (biliş/zihin) önce gelen, değişmez bir anatomik cisim (beden) anlamına gelmektedir? Bir başka deyişle, eğer 'toplumsal cinsiyet kültür için ne ise cinsiyet de doğa için odur' ikiliği kültür içinde konumlanmış içsel bir farklılık ise, bu muhalif ve politik farklılıkları yaratan yapılar nelerdir?

Butler'ın tezinin merkezinde, kültürün ontolojik (varolma yöntemleri) ve epistemolojik (bilme yöntemleri) referans çerçeveleri üretme yetisine sahip olduğu inancı vardır. Bu referans çerçeveleri o kadar güçlüdür ki maddesel gerçekliğin değişmezliğine ve indirgenemezliğine sıvışır. Başka bir ifadeyle, dünyayı anlamlı kılma algısını kültür belirlemektedir. Butler'a göre biz, bu maddesel gerçekliklere tâbiyiz ve onları kimliğin tanımlayıcı değişkenleri olarak deneyimlemekteyiz. Bu anlam rejiminin siyasi çıkarımları o kadar incedir ki, cinselleştirilmiş ve cinselleştirici mantığının farkına varılamamaktadır. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Butler'ın incelemesinin çoğunu dil, söylem ve diğer anlatımsal medya biçimleri aracılığıyla faaliyet gösteren siyasi altyapıya ve anlamlama ekonomisine adaması kulağa mantıklı gelmektedir.

Vicki Kirby

Not

1. Bu giriş kısmının bazı yerlerine şuradan ulaşılabilir: Vicki Kirby, *Judith Butler: Live Theory*, London: Continuum, 2006.

Seçilmiş Kaynakça

de Beauvoir, S. (2010) The Second Sex, trans. Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier, New York: Alfred A. Knopf.

Butler, J. (1993) Bodies that Matter: On The Discursive Limits of 'Sex', New York: Routledge.

——(1999) Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York: Routledge.

——(2004) Undoing Gender, New York: Routledge.

Foucault, M. (1980) The History of Sexuality Vol. 1: An Introduction, trans. Robert Hurley, New York: Vintage Books.

Kirby, V. (2006) Judith Butler: Live Theory, London: Continuum.

Salih, S. with Butler, J. (2004) The Judith Butler Reader, London: Basil Blackwell.

Katkıda Bulunanlar

Kath Abiker, Kent'te bulunan K College'ta öğretim üyesidir. Ağırlıklı olarak felsefenin ve postmodern kuramın çağdaş sanat ve tasarımla ilişkisi açısından önemi üzerine dersler vermektedir. Yüksek lisansını Londra'da, Chelsea Sanat Okulu'nda, 'Modern Sanatın Tarihi ve Kuramı' üzerine yapmıştır. Resim sanatı, sergi ve sanat üzerine yazım gibi disiplinler arasında kendisini konumlandırmıştır. En son yayımlanan eserlerinin arasında Bournemouth'taki Sanat Enstitüsü'nün *Text + Work* [Metin + Eser] konsepti kapsamında sanatseverlerle buluşan 'In no particular order' ['Rastgele Sıralanmış'] (2008) ve editörlerinden biri olduğu, dil ve sanatın etkileşimini araştıran bir kitap (2009) yer almaktadır.

David Ayers, Kent Üniversitesi'nde 'Modernizm ve Eleştirel Teori' profesörüdür. Kaleme aldığı kitaplar arasında *Wyndham Lewis and Western Man* [Wyndham Lewis ve Batılı İnsan] (1992), *English Literature of the 1920s* [1920'lerin İngiliz Edebiyatı] (1999), *Modernism: A Short Introduction* [Modernizm: Kısa Bir Giriş] (2004), ve *Literary Theory: A Reintroduction* [Edebiyat Kuramı: Yeniden Giriş] (2008) yer almaktadır. Leverhulme Trust tarafından finanse edilen yakın tarihli projesinde, Rus Devrimi'nin Birleşik Krallık'ta yarattığı kültürel etki üzerine çalışmalar yapmıştır. Ayers, ayrıca Avangard ve Modernizm Çalışmaları Avrupa Ağı'nın (EAM) başkanlığını yapmaktadır ve Modernist Çalışmalar Birliği'nin (MSA) Uluslararası İlişkiler başkanlığını üstlenmektedir.

Debashish Banerji, *The Alternate Nation of Abanindranath Tagore*'nin [Abanindranath Tagore'nin Alternatif Ulusu] (2010) yazarıdır ve Pasadena Şehir Üniversitesi'nde Asya Sanat Tarihi üzerine ve Los Angeles'taki Felsefi Araştırma Üniversitesi'nde Hindistan Çalışmaları alanında dersler vermektedir. San Francisco'daki Kaliforniya Entegrasyon Araştırmaları Enstitüsü bünyesinde bulunan, Karşılaştırmalı Asya Çalışmaları Bölümü'nde çalışmaktadır. İçinde yer aldığı ve düzenlediği sergiler: *Divine Carriers: Recent Art From India and Nepal* [Kutsal Taşıyıcılar: Hindistan ve Nepal'in Yakın Geçmişteki Sanatı] (Laband Sanat Galerisi, Loyola Marymount Üniversitesi, Los Angeles, 1998), *Contours of Modernity: Contemporary Art of India* [Modernitenin Sınırları: Çağdaş Hint Sanatı] (Kurucular Salonu Sanat Galerisi, Soka Üniversitesi, Kaliforniya, 2005) ve *The World of Ajanta* [Ajanta'nın Dünyası] (Sri Aurobindo Ashram Sanat Galerisi, Pondiçeri, Hindistan, 2008).

David Bindman, Londra Üniversitesi Akademisi, Sanat Tarihi Bölümü'nde fahri profesördür. Kaleme aldığı metinlerin çoğu İngiliz sanatı üzerineyken bir kısmı da ırkların temsili hakkındadır. Verdiği derslerin ve çalıştığı kurumların listesi çok uzundur. Bunların içinde Yale, Washington'daki Ulusal Sanat Galerisi, Getty Center ve Harvard Üniversitesi'ndeki Du Bois Enstitüsü yer almaktadır. *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century* [Maymundan Apollo'ya: 18. Yüzyılda Estetik ve Irk Düşüncesi] (2002), baş editörlüğünü yaptığı

ve üç ciltten oluşan *The History of British Art* [İngiliz Sanat Tarihi] (2008) ve *The Image of the Black in Western Art* [Batı Sanatında Siyah İmgesi] (2014) eserlerinin yazarıdır.

Patricia Chan, Kent Üniversitesi'nde bir doktor adayıdır. Şu anda çağdaş görsel sanatta sınırların resmedilmesi üzerine araştırmalar yapmaktadır. Siyasi söylemde yasadışılığın ve göçmenliğin retoriğiyle ve değişen vatandaşlık ve göç kavramlarıyla alakalı olan doktora tezi, bir dizi sanatçının tarafsız bir bölge göstergesi olarak sınır düşüncesini nasıl bozduğunu incelemektedir. Lisansını ve yüksek lisansını Dun Laoghaire Sanat, Tasarım ve Teknoloji Üniversitesi'nde (2004) ve Kraliyet Sanat Koleji'nde (2007), Fotoğrafçılık Bölümü'nde yapmıştır. 2009 yılında tamamladığı araştırma yüksek lisansını (MRes), London Consortium'da Beşeri Bilimler ve Kültürel Çalışmalar üzerine yapmıştır.

Jonathan Clarkson, Cardiff'te bulunan Wales Üniversitesi Enstitüsü'ndeki Cardiff Sanat ve Tasarım Okulu'nda Sanat Tarihi ve Kuramı üzerine dersler vermektedir ve Güzel Sanatlar Araştırma Merkezi'nin (CFAR) bir üyesidir. *Constable and Wivenhoe Park: Reality and Vision*'ın [Constable ve Wivenhoe Parkı: Gerçeklik ve Görü] (2000) Neil Cox ile birlikte editörlüğünü yapmıştır ve en son kitabı olan sanatçı John Constable üzerine yazdığı eser, Phaidon tarafından 2010 yılında yayımlanmıştır. Kendisi ayrıca çağdaş ressamlık, fotoğrafçılık ve heykeltıraşlık üzerine makaleler yayımlamıştır ve Sean O'Reilly ile birlikte Avrupa genelinde mekâna özgü sanat sergilerini belgeleyen *Sense in Place*'in [Mekân Algısı] (2006) editörlüğünü yapmıştır. Bir internet dergisi olan *The Cardiff Review of Art*'ın editörlüğünü yapmaktadır.

Verity Clarkson, Brighton Üniversitesi'nde yarı zamanlı olarak ders vermektedir. Soğuk Savaş sırasındaki kültürel alışveriş üzerine yaptığı doktorasını, 'The Organisation and Reception of Eastern Bloc exhibitions on the British Cold War 'Home Front' c. 1956-75' ['1956-75 Yılları Arasındaki İngiliz Soğuk Savaşı Üzerine olan Doğu Bloğu Sergilerinin Düzenlenmesi ve Nasıl Karşılandığı'] (Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Kurulu Doktora İşbirliği Ödülü, Brighton Üniversitesi ve Victoria ve Albert Müzesi) başlıklı doktora tezini yazarak, yakın geçmişte

tamamlamıştır. Doktora çalışmasından önce Oxford Üniversitesi, St Hilda's Koleji'nde modern tarih üzerine çalışmış ve tasarım tarihi alanında yaptığı yüksek lisansında klasik analog sentezleyicilerin maddi kültür bağlamındaki anlamlarını araştırmıştır. 2010 yılında IRGS'de yapılan, 'Sanat Tarihleri, Kültürel Çalışmalar ve Soğuk Savaş' isimli konferansa katkıda bulunmuştur.

Mavernie Cunningham, K Üniversitesi, Güzel Sanatlar'da (lisans) kurs eğitmenidir ve grafikerlik yapmaktadır. Çalışma alanlarının arasında postkolonyal çalışmalar ve postkolonyalizmin kimlik, kültür ve sanat üzerindeki etkisi yer almaktadır. Dışavurumcu baskının tarihi ve gelişimine özel bir ilgisi vardır. Bilhassa, ağaç baskı biçimi kanalıyla deneyimlenen duygu psikolojisine ilgi duymaktadır. Ludwig Kirchner'in 'Peter Schemihl's Wondrous Adventure' ['Peter Schemihl'in Olağanüstü Serüveni'], Franz Masereel'in 'The Sun' [Güneş], Lynd Ward ve kelimesiz roman döneminden ilham almaktadır.

Mark Durden, Wales Üniversitesi, Fotoğrafçılık bölümünde profesördür ve fotoğraf pratiği ve çağdaş sanat üzerine yayımlanmış sayısız eseri bulunmaktadır. *Fifty Key Text in Art History*'e [Sanat Tarihindeki Elli Ana Metin] eşlik eden *Fifty Key Writers on Photography* [Fotoğrafçılık Üzerine Yazan Elli Ana Yazar] (2012) eserinin editörüdür. 1960'lardan günümüze kadar gelen süreçte fotoğrafçılığı ele alan, devasa bir çalışma olan *Photography Today*'i [Günümüzde Fotoğrafçılık] tamamlamak üzeredir. 1997'den beri, (David Campbell ve Ian Brown ile birlikte) sanatçılardan oluşan bir grup olan 'Common Culture'ın [Ortak Kültür] bir parçası olarak ulusal ve uluslararası düzeyde sergiler düzenlemiştir. 'Ortak Kültür', Tate Liverpool'daki büyük grup gösterisi olan Shopping'de [Alışveriş] (2002-3) ve Şanghay Bienali'nde (2006) yer almıştır.

Claire Farago, Colorado Üniversitesi'nde Rönesans Sanatı, Kuramı ve Eleştirisi profesörü, Fulbright-York Araştırmacısı ve York Üniversitesi'nde ziyaretçi ordinaryüs profesördür. Odak noktası kültürel etkileşimin tarihsel süreci olan, sanat kuramı ve tarih yazımı üzerine yayımlanmış sayısız eseri bulunmaktadır. Yayımlanmış eserleri arasında *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America 1450 to 1650*

[Rönesans'ı Yeni Bir Çerçeveye Oturtmak: 1450'den 1650'ye Avrupa ve Latin Amerika'da Görsel Kültür] (1995), Donna Pierce ile birlikte kaleme aldığı *Transforming Images: New Mexican Santos In-between Worlds* [Dönüştürücü İmgeler: Dünyalar Arasındaki Yeni Meksikalı Santos] (2006) ve Donald Preziosi ile birlikte yazdığı *Art is Not What You Think It Is* [Sanat Sandığın Şey Değil] (2012) yer almaktadır. Şu anda, bir grup Leonardo araştırmacısı ile birlikte ilk olarak 1651 yılında yayımlanmış, *Leonardo da Vinci'nin Resim Üzerine Bir İnceleme* isimli eserinin editörlüğünü yapmaktadır.

Chris Hunt, Kent'te bulunan Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi (UCA), İletişim ve Medya Okulu'ndaki Görsel Kuram alanında kurs eğitmenliği ve doçentlik yapmaktadır. Geniş kapsamlı çalışma alanları arasında Japon sineması, Philip Guston tabloları, Emmanuel Levinas, Slavoj Žižek ve Gilles Deleuze gibi düşünürlerin felsefesinde sanat ve sinema düşüncesi yer almaktadır. Kendisi de bir sanatçıdır ve Birleşik Krallık ve Pakistan'daki sanat ve tasarım dersleri için denetmenlik yapmaktadır.

Jon Kear, Kent Üniversitesi'nde ders vermektedir. Courtauld Enstitüsü mezunudur ve Birkbeck Koleji ve Marburg Üniversitesi'nde ders vermiştir. Chris Marker'ın *Sans Soleil* [Güneşsiz] filmi ve Degas (2012) üzerine yapılmış bir çalışma olan *Sunless*'ın [Güneşsiz] (1999) yazarıdır. 19. ve 20. yüzyıl Avrupa sanatı, sineması ve fotoğrafçılığının çeşitli nitelikleri üzerine eserler yayımlamıştır. Şu anda Fantin-Latour ve Cézanne üzerine çalışmalar yapmaktadır ve çeşitli sanatçıların eserlerinin gösterildiği, kolektif bir sergi olan 'Art and Language'i (2011) düzenlemiştir. *Spectres of Painting* [Tablodaki Hayaletler] (2007), *The Art of Lithography* [Litografya Sanatı] (2010) ve *In Elysium: James Barry and his Contemporaries*'in [Cennette: James Barry ve Zamandaşları] (2010) küratörlüğünü yapmıştır.

Catherine King, Open Üniversitesi Fahri Profesörü ve üniversite bünyesindeki Sanat Fakültesinin kurucusudur. '1480'den 1580'e İtalya'da Sanat' ve 'Kadın Çalışmalarındaki Sorunlar' gibi birçok sanat tarihi dersleri ve disiplinlerarası dersler vermiştir. Araştırma alanları arasında toplumsal cinsiyet, tüketim, izleyicilik (bkz. *Renaissance Women Patrons: Wives and Widows in Italy* c. 1300–1550 [Rönesans'ta Kadın Patronlar: 1300-1550

Tarihleri Arasında İtalya'daki Eşler ve.Dullar] (1998)) ve tarih yazımı (bkz. *Views of Difference: Different Views of Art* [Görüş Farklılıkları: Sanata Farklı Bakış Açıları] (1999) ve *Representing Renaissance Art* c. 1500–1600 [1500-1600 Yılları Arası Rönesans Sanatının Temsili] (2007) vardır.

Vicki Kirby, Sydney'de bulunan New South Wales Üniversitesi, Sosyal Bilimler ve Uluslararası Çalışmalar Okulu'nda doçenttir. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal* [Beden Anlatısı: Maddeselin Tözü] (1997) ve *Judith Butler: Live Theory*'nin [Judith Butler: Yaşayan Kuram] (2006) yazarıdır. En yeni kitabı olan *Quantum Anthropologies: Life at Large* [Kuantum Antropolojileri: Genel Olarak Yaşam] (2011) eseri, 'metinselliği' Doğa olarak okuyarak Derrida'nın eserinin posthümanizm ile olan ilişkisini ele almaktadır. Avusturalya Araştırma Konseyi Keşif Projesi bünyesinde gerçekleştirdiği, dilsel dönemecin fen bilimleri için çıkarımları üzerine olan çalışmasını yeni tamamlamıştır.

Alexandra M. Kokoli, Aberdeen'de bulunan Robert Gordon Üniversitesi bünyesindeki Gray Sanat Okulu'nda, Eleştirel ve Bağlamsal Çalışmalar'da ders vermektedir. Görsel sanat ve kültürde feminizm, toplumsal cinsiyet ve ırk üzerine yazılar yazmaktadır; yazıları *n.paradoxa* ve *Wasafiri* gibi dergilerde yayımlanmıştır. *Feminism Reframed: Reflections on Art and Difference* [Yeni Bir Çerçeveden Feminizm: Sanat ve Farklılık Üzerine Düşünceler] (2008) ve *Susan Hiller, The Provisional Texture of Reality: Selected Talks and Texts, 1977–2007* [Susan Hiller, Gerçekliğin Geçici Dokusu: Seçilmiş Konuşmalar ve Metinler, 1977-2007] (2008) gibi eserlerin editörlüğünü yapmıştır. Tate Britain galerisindeki *Susan Hiller* (2011) kataloğuna ve Angela Dimitrakaki ve Lara Perry tarafından editörlüğü yapılan *Politics in a Glass Case* [Cam Kılıfta Siyaset] (2013) eserine katkıda bulunmuştur.

Pil ve Galia Kollectiv, Londra'da yaşayan ve birlikte çalışmalar yapan sanatçı, yazar ve küratörler. İkisi de doktor adayıdır ve Reading Üniversitesi Güzel Sanatlar'da ders vermektedirler. *Art Papers*'ın yardımcı editörlüğünü ve 'space xero, kline & coma' projesinin yöneticiliğini yapmaktadırlar. Ayrıca Te Tuhi, Yeni Zelanda, S1 Artspace, Sheffield ve The Showroom Gallery'de

kendi kişisel sergilerini düzenlemişlerdir. Berlin ve Montreal Bienalleri, Kuntshall Oslo, Arnolfini, Bristol, Tate Britain ve ICA'da canlı eser sergisi yapmışlardır.

Hans Maes, üyesi olduğu Estetik Araştırmalar Grubu'nun bulunduğu Kent Üniversitesi'nde ders vermektedir. Hollanda Estetik Birliği'nin başkanıdır ve doktorasını Belçika'daki Leuven Üniversitesi'nde yapmıştır. Doktora sonrası eğitimine Finlandiya'daki Helsinki Üniversitesi'nde ve ABD'deki Maryland Üniversitesi'nde devam etmiştir. Eserleri, *British Journal of Aesthetics*, *Philosophy and Literature*, *Philosophical Quarterly* ve *Journal of Aesthetic Education* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Oxford University Press tarafından yayımlanacak *Art and Pornography*'nin Jerrold Levinson ile birlikte editörlüğünü yapmaktadır.

Peter McMaster, Sanat Tarihi ve Felsefesinde Birinci Sınıf Onur derecesi (2007) ve Bann Sanat Tarihinde Üstün Başarı Ödülü kazandığı Kent Üniversitesi'nde bir doktor adayıdır. Tezinin konusu, hayatını kaybetmiş İngiliz sanat eleştirmeni, yazar ve kuramcı Peter Fuller'ın hayatı ve eserleriydi. Uluslararası inşaat sektöründe geçirdiği yıllardan sonra 2004 yılında kariyer değişikliği yapmaya ve hayatı boyunca arzuladığı sanat alanında ilerlemeye karar vermiştir. 2010 yılında IRGS'de yapılan, 'Sanat Tarihleri, Kültürel Çalışmalar ve Soğuk Savaş' isimli konferansa katkıda bulunmuştur.

Junko Theresa Mikuriya, 2009 yılında fakülte öğretim ödülünü kazandığı Kent Üniversitesi'nde fotoğrafçılık üzerine dersler vermektedir. Lisans eğitimini Londra Üniversitesi Akademisi'nde, yüksek lisansını Paris-Sorbonne Üniversitesi'nde yapmıştır. Paris Fotoğrafçılık Enstitüsü Spéos'ta fotoğrafçılık çalışmış ve doktorasını Londra Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Merkezi'nde fotoğrafçılık ve büyü üzerine yapmıştır. Moda ve müzik gibi alanlarda serbest fotoğrafçı olarak kapsamlı bir tecrübeye sahiptir. Hong Kong Şehir Üniversitesi, Yaratıcı Medya Okulu'nda ziyaretçi sanatçı ve öğretim üyesi olarak ders vermiştir.

Diana Newall, Open Üniversitesi'nde araştırma görevlisidir ve Kent Üniversitesi'nde yarı zamanlı olarak ders vermektedir. Yüksek Eğitim Akademisi'nin üyesi ve 2008-10 yılları arasında

Open Üniversitesi'nde Konstantinos Leventis Araştırma Asistanlığı yapmıştır. *Appreciating Art*'ın [Sanatı Beğenmek] yazarı (2008), *Art History: The Basics*'in [Sanat Tarihi: Temel Öğeler] (2008) ve *The Chronology of Pattern*'ın [Şablonun Kronolojisi] (2011) yazarlarından biridir. Kitapları Çinceye, Fransızcaya, Almancaya, Koreceye, Lehçeye, Rumenceye, Rusçaya ve İspanyolcaya çevrilmiştir. Araştırma alanları Geç Ortaçağ ve Erken Modern Dönemde Venedik Himayesi Altındaki Girit (1211-1699) ve özellikle Girit'in başkenti Kandiye'deki kültürlerarası ve sanatsal etkileşimlerdir.

Grant Pooke, Kent Üniversitesi'nde doçentlik yapmaktadır ve Kraliyet Sanat Cemiyeti'nin bir üyesidir. St Andrews ve Kent Üniversitelerinde çalışmış, doktorasını Winchester Sanat Okulu'nda tamamlamıştır. Araştırma alanlarının arasında postkavramsal sanat çalışmaları, Soğuk Savaş sanat tarihi yazımı ve sanat tarihi seyirci havuzunu genişletmek bulunmaktadır. *Teach Yourself Art History* [Kendine Sanat Tarihi Öğret] (2003 ve 2008) ve *Art History: The Basics*'in [Sanat Tarihi: Temel Öğeler] (2008) yazarlarından biri, *Francis Klingender 1907–1955: A Marxist Art Historian Out of Time* [Francis Klingender 1907–1955: Vadesi Geçmiş Marksist Bir Sanat Tarihçisi] (2008) ve *Contemporary British Art: An Introduction*'ın [Çağdaş İngiliz Sanatı: Giriş] (2010) yazarıdır.

Kalle Puolakka Helsinki Üniversitesi, Felsefe, Tarih, Kültür ve Sanat Çalışmaları Bölümü'nde doktora sonrası Estetik Araştırmacısıdır. 2009 yılında doktorasını Helsinki Üniversitesi'nde 'Reconsidering Relativism and Intentionalism in Interpretation: Donald Davidson, Hermeneutics, and Pragmatism' ['Yorumlamada Görecelik ve Maksatçılık'ın Gözden Geçirilmesi: Donald Davidon, Yorumsamacılık ve Pragmatizm'] başlıklı teziyle tamamlamıştır. Bu tezin genişletilmiş baskısı, Lexington Books (2011) tarafından yayımlanacaktır. Sanat felsefesi ve estetik üzerine yazdığı makaleler, *Philosophia*, *SATS – Nordic Journal of Philosophy* ve *Contemporary Aesthetics* gibi dergilerde yayımlanmıştır.

Niru Ratnam yazar ve galericidir. 2000 ve 2003 yılları arasında Open Üniversitesi'nin Sanat Tarihi Bölümü'nde çalışmış ve 'Art in the Twentieth Century' ['20. Yüzyılda Sanat'] serisin-

deki dört kitaba katkıda bulunmuştur. Sonrasında gelişmekte olan sanatçıların eserlerine yer verdiği STORE isimli galerisini açmıştır. Ayrıca İngiltere Sanat Konseyi'nde de çalışmış, küratörler için geliştirilen 'Inspire' programına katkıda bulunmuştur. Şu anda Güney Asyalı sanatçıların eserlerine yer verilen Aicon Galerisi'nde çalışmaktadır. Çağdaş sanat üzerine kaleme aldığı yazıları *Art Review*, *The Spectator*, *Third Text and Frieze* gibi dergilerde yayımlanmıştır.

Eileen Rubery Cambridge'deki Girton Koleji'nde Kıdemli Araştırma Asistanlığı (Senior Research Fellow) yapmaktadır ve Cambridge Üniversitesi, Birkbeck Koleji ve Victoria ve Albert Müzesi'nde ders vermektedir. Yüksek lisansını Courtauld Sanat Enstitüsü'nde, Bizans ve Ortaçağ Sanatı alanında (yüksek akademik başarıyla) tamamlamıştır. Şu anda Roma Forumu'nda yer alan Santa Maria Antiqua Kilisesi'nin dekorasyonu ve bu dekorasyonun Doğu Bizans ve Papalık ile olan ilişkisi üzerine olan doktorasını bitirmek üzeredir. Papa 1. Martin'in (M.Ö 649-54/5) şehit olması ve bu olay kapsamında vuku bulan olaylar, Monotelitizm ve 'İmparatoriçe Ariadne'nin fildişlerinin anlamı üzerine yazdığı metinler yayımlanmıştır.

Daniel Rycroft, East Anglia Üniversitesi, Güney Asya Sanatları ve Kültürleri alanında Öğretim Üyesidir. *Representing Rebellion: Visual Aspects of Counter-insurgency in Colonial India*'nın [İsyanın Betimlenmesi: Sömürgeci İşgali Altındaki Hindistan'da Ayaklanmaya Karşı Koymanın Görsel Nitelikleri] (2006) yazarıdır. 2004 ve 2005 yıllarında 'Hindistan'da Maduniyet ve Görsel Betimleme' isimli proje üzerinde çalışırken *Hul Sengel: The Spirit of the Santal Revolution* [Hul Sengel: Santal Devriminin Ruhu] isimli belgesel filmin yönetmenliğini ve yapımcılığını yapmıştır. 2005'te 'Reinterpreting Adivasi (Indigenous Peoples) Movements in India' ['Hindistan'daki Adivasi (Yerli Halk) Hareketlerinin Yeniden Yorumlanması'] üzerine uluslararası bir konferans düzenlemiştir. Şu anda *Becoming Adivasi: Indigenous Pasts and the Politics of Belonging* [Adivasi Olmak: Yerli Geçmişler ve Aidiyet Politikası] üzerine bir kitabın editörlüğünü yapmaktadır.

Janet Sayers, Canterbury'deki Kent Üniversitesi'nde psikanalitik psikoloji profesörüdür. Kitapları arasında *Mothering*

Psychoanalysis [Anneliğin Psikanalizi] (1992), *Freudian Tales* [Freudçu Öyküler] (1997), *Kleinians* (2000), *Divine Therapy* [Kutsal Terapi] (2003) ve *Freud's Art* [Freud'un Sanatı] (2007) yer almaktadır. Şu anda, *Art and Psychoanalysis: The Story of Adrian Stokes* [Sanat ve Psikanaliz: Adrian Stokes'un Hikâyesi] başlığı verilen bir kitabı bitirmek üzeredir. Julia Kristeva üzerine kaleme aldığı eserleri arasında *Healing aesthetics: Kristeva through Stokes* [Şifalı Estetik: Stokes Üzerinden Kristeva] (2005) ve *Beyond abjection: art, religion, psychoanalysis* [İğrençliğin Ötesinde: Sanat, Din, Psikanaliz] (2006–7) yer almaktadır.

Christopher Short, Cardiff Sanat ve Tasarım Okulu'nda, Sanat Tarihi ve Kuramı ve Fotoğrafçılık alanlarında doçentlik yapmaktadır. Lisansüstü eğitimini, Essex Üniversitesi'nde Friedrich Nietzsche'nin felsefesinin Alman Dışavurumcu sanatı ile olan ilişkisi üzerine yaptığı doktorasını tamamlayarak bitirmiştir. O zamandan beri Egon Schiele (Phaidon) ve Wassily Kandinsky (Peter Land) üzerine yazdığı kitapları basılmıştır. Şu anda *Surf, Art and Philosophy* [Sörf, Sanat ve Felsefe] başlıklı yeni kitabı üzerinde çalışmaktadır (2013 yılında basılacaktır). Ayrıca Güney Galler'deki kıyı şeridi ve sörf kültürü üzerine sanat eserleri de üretmiştir.

Michael Squire, Londra'daki King's College'da Klasik Yunan Sanatı alanında öğretim üyesi olarak çalışmasının yanı sıra Harvard, Cambridge'deki Christ's Koleji, Berlin'deki Humboldt Üniversitesi, Münih'teki Ludwig-Maximilians Üniversitesi'nde çeşitli akademik pozisyonlarda görev almıştır. Kitapları arasında *Panorama of the Classical World* [Klasik Dünyanın Panaroması] (2. baskı, 2008), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* [Antik Greko-Romen'de İmge ve Metin] (2009), *The Art of the Body: Antiquity and its Legacy* [Bedenin Sanatı: Antik Dönem ve Bıraktığı Miras] (2011) ve *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae* [Kısaca İlyada: Epiği İlyada Takviminde Görselleştirmek] (2011) yer almaktadır. Ayrıca *Art of Art History in Graeco-Roman Antiquity* [Antik Greko-Romen'de Sanat Tarihi Sanatı] (2010) ve *Framing the Visual in the Greek and Roman World*'ün [Yunan ve Romen Dünyasında Görseli Çerçevelemek] editörlüğünü yapmıştır (henüz basılmamıştır).

Brandon Taylor, Southampton Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü'nde fahri profesör, Southampton Solent Üniversitesi'nde Kıdemli Araştırma Üyesi ve Oxford Üniversitesi'ndeki Ruskin Güzel Sanatlar Okulu'nda ziyaretçi eğitmendir. Kitapları arasında *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public* [Ulus İçin Sanat: Sergiler ve Londra Halkı] (1999), *Collage: the Making of Modern Art* [Kolaj: Modern Sanatın Yapımı] (2004), *Sculpture and Psychoanalysis* [Heykeltıraşlık ve Psikanaliz] (2006'da düzenlemiştir) ve *Art Today* [Günümüzde Sanat] (2005) yer almaktadır. Çağdaş sanat alanında yazdığı birçok metin vardır ve kitapları İspanyolcaya, Fransızcaya, Koreceye, Rusçaya ve Çinceye çevrilmiştir.

Ben Thomas, Kent Üniversitesi'nde ders vermektedir ve Studio 3 Galerisi'nin küratörüdür. Verdiği baskı modülü eğitimiyle üniversite fakülte ödülü kazanmıştır. İtalyan Rönesans sanatı, koleksiyonculuk tarihi ve baskı tarihi üzerine yayımlanmış eserleri bulunmaktadır ve Van Dyck, bakır klişe baskı resim ve James Barry üzerine sergiler düzenlemiştir. Grant Pooke ile birlikte Sanat Tarihleri, Kültürel Çalışmalar ve Soğuk Savaş Araştırma Ağı'nın organizatörlüğünü yapmaktadır. Şu anda baskı resim tarihi üzerine araştırmalar yapmaktadır.

Anna Webber, Kent'teki Canterbury Koleji'nde Yükseköğretim Fakülte Başkanlığı yapmaktadır. İcra ettiği sanat çalışması, sanatı bilim ile birleştiren fikirler topluluğundan doğmuştur. Bu onu, Güzel Sanatlar bünyesinde disiplinlerarası bir yüksek lisansa yöneltmiştir ve 'neden' sorusu fizikçilerle konuşularak ve 'mixed-media' ressamlığı aracılığıyla yapısöküme uğratılmıştır. Lisans öğrencilerine Sanat Tarihi öğretirken bu bilgilerin onları kuramsal kavramların yapısökümüne yönlendirdiğini fark etmiştir. Sanatta ve tasarımda katı ve seyirci tepkisi odaklı çalışmaları desteklemek için öğrencilerin kuramı gizemsizleştirmesinin vazgeçilmez olduğuna inanmaktadır.

Graham Whitham, öğretmen ve öğretim görevlisidir. Daha önce Open Üniversitesi, Sussex Üniversitesi, Hastings Sanat ve Teknoloji Koleji gibi yerlerde eğitmenlik yapan Whitham, şu anda Kent Üniversitesi'nde eğitmenlik yapmaktadır. *Understand Art History* [Sanat Tarihini Anlamak] ve *Understand Contemporary Art* [Çağdaş Sanatı Anlamak] (ikisi de 2010'da yayım-

lanmıştır) eserlerinin yazarlarından biridir ve *This is Tomorrow Today* [Bu Yarının Bugünüdür] (1987), *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop* [Modern Rüyalar: Popun Yükselişi, Düşüşü ve Yükselişi] (1988), *The Independent Group: Post War Britain and the Aesthetics of Plenty* [Bağımsız Grup: Savaş Sonrası İngiltere'si ve Bolluk Estetiği] (1990) ve *Allgemeines Künstlerlexicon* [Dünya Sanatçıları] (2000) gibi 1950lerde ve 1960larda sanat üzerine yayımlanan eserlere katkıda bulunmuştur.

Kim W. Woods, Open Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde doçentlik yapmaktadır. Doktorasını Londra Üniversitesi, Courtauld Sanat Enstitüsü'nde tamamlamış ve *The Changing Status of the Artist* [Sanatçının Değişen Statüsü] (1997), *Making Renaissance Art* [Rönesans Sanatının Yapımı] (2007) ve *Viewing Renaissance Art* [Rönesans Sanatına Bakış] (2007) gibi Open Üniversitesi ders kitaplarına katkıda bulunmuştur. Ana çalışma alanı 1400-1600 yılları arası Hollanda heykeltıraşlığıdır ve İngiltere'de Hollanda heykeltıraşlığı üzerine yapılan, *Imported İmages* [İthal Edilmiş İmgeler] (2007) başlıklı ilk çalışmanın yazarıdır. Şu anda, Brepols tarafından basılacak, 1330-1530 yılları arası Avrupalı su mermeri heykeltıraşlığı hakkındaki bir monografi üzerinde çalışmaktadır.

Dizin

A
Aborjin sanatı 369
Adams, Ansel (1902-84) 205
Adorno, Theodor (1903-69) 93, 96, 152, 156, 212, 215, 328
Alberti, Leone Battista (1404-72) 75, 79, 81
Alloway, Lawrence (1926-90) 12, 21, 183, 184, 185, 186, 187, 188
Alman 85, 86, 103, 108, 166, 293, 302, 366
Alpers, Svetlana (d. 1936) 267, 272
Althusser, Louis (1918-90) 274
Amerikan İç Savaşı 206
Anand, M.R. (1905-2004) 122, 123, 124, 125
Anderson, Benedict (d. 1936) 39, 42, 173, 175, 301, 313, 317
Anderson, Perry (d. 1938) 39, 42, 173, 175, 301, 313, 317
Annely Juda Galerisi 200
Antik 32, 38, 39, 85, 101, 114, 135, 197, 289, 312, 346, 366
Araeen, Rasheed (d. 1935) 24, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 300
Aretino, Pietro (1492-1556) 20, 79, 80, 81, 82, 83, 84
Aristoteles (MÖ 384-322) 337
Arkeoloji 88
Arman (1928-2005) 247
Artaud, Antonin (1896-1948) 225, 253
Artforum 155, 216, 221, 222, 243, 306, 309
Arzu 226
Avangart(lar) (ayrıca bkz neo-

avangart) 24, 151, 190, 197, 290, 325, 326, 327
Avrupa 14, 20, 28, 53, 87, 103, 114, 115, 116, 140, 152, 166, 169, 170, 173, 174, 199, 217, 218, 220, 239, 289, 312, 315, 323, 348, 358, 359, 361
Avrupa merkezli 312, 315
Aydınlanma, Avrupa 93, 103, 168, 317
Azatyan, Vardan 170, 173, 175

B
Bacon, Francis (1909-92) 252, 254
Badiou, Alain (d. 1937) 24, 333, 334, 335, 336, 337
Bağımsız Grup 368
Baglione, Giovanni (1566, 1643) 77
Bakhtin, Mikhail (1895, 1975) 307, 309, 315, 317
Bakış 204, 208, 275, 291, 362, 368
Barok 87, 133, 134, 135, 136, 211, 212
Barr, Alfred H. (1902-81) 198, 199, 201
Barry, Robert (d. 1936) 247, 361, 367
Barthes, Roland (1915-80) 130, 131, 160, 162, 211, 214, 215, 223, 269, 274, 289, 291, 293, 303, 329, 331
Batchelor, David (d. 1955) 329, 331
Batı, batılı (kavramları) 6, 14, 15, 18, 19, 20, 23, 25, 28, 32, 46, 53, 55, 64, 87, 157, 167, 170, 173, 174, 181, 193, 197, 199, 275, 288, 289, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 320, 323, 359
Batı Hıristiyan Kilisesi 46
Baudelaire, Charles (1821-67) 21, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 159, 162
Baudrillard, Jean (1929-2007) 214, 274, 331
Bauhaus 113, 166, 188, 314
Baxandall, Michael (1933-2008) 23, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272
Bayard, Hippolyte (1807-87) 158
Beckett, Samuel (1906-89) 335, 338
Benjamin, Walter (1892-1940) 21, 110, 111, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 168, 182, 325, 328
Berger, John (d. 1926) 155, 280, 283, 284, 285
Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680) 211, 212
Beuys, Joseph (1921-86) 94, 174, 331, 342
Beyaz küp (sergileme) 244, 245, 246
Bhabha, Homi K. (d. 1949) 24, 182, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 315, 317, 318
Bilgi 161
Bishop, Claire (d. 1971) 27, 29, 50, 340, 341, 342, 343, 344
Bizans 20, 41, 53, 54, 55, 56, 87, 116, 172, 174, 224, 365
Bleckner, Ross (d. 1949) 328
Blunt, Anthony (1907-89) 164

Borghini, Vincenzo (1515-80) 73, 74
Botticelli, Sandro (1445-1510) 35, 171
Bourriaud, Nicolas (d. 1965) 25, 27, 155, 213, 215, 339, 340, 341, 342, 343, 344
Brecht, Bertolt (1898-1956) 330, 337
Breton, Andre (1896-1966) 178, 179, 182, 336
Brunelleschi, Filippo (1377-1446) 74, 171
Buren, Daniel (d. 1936) 247, 328
Bürger, Peter 210, 215, 326, 327, 331
Burgess, Guy (1911-66) 164
Burgin, Victor (d. 1941) 23, 245, 248, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279
Burke, Edmund (1729-97) 95, 96
Burkhardt, Jacob (1818-97) 133
Butler, Judith (d. 1956) 12, 25, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 362
Büyük Britanya Komünist Partisi 164
Büyük Gregory (540 c.-640) 20
Büyük Konstantin (MÖ 306-37) 52, 62

C-Ç
Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (ICA, Londra) 184, 306
Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago 247
Cambridge Beşlisi 164
Cambridge Opinion 183, 188
Camerarius, Joachim (1500-74) 20, 66, 67, 68, 69, 70, 71
Caro, Annibale (1507-66) 76, 217, 218
Caro, Anthony (d. 1924) 76, 217, 218
Cartier-Bresson, Henri (1908-2004) 205, 207
Castelli Galerisi (New York) 247
Cavell, Stanley (d. 1926) 218, 221
Çehresellik 252
Celan, Paul (1920-70) 111, 335
Çernişevski, Nikolay (1828-89) 165
Cezanne, Paul (1839-1906) 128, 143, 270
Chardin, Jean-Baptiste-Simeon (1699-1779) 270, 271
Chatterjee, Ramananda (1865-1943) 316, 317, 318
Cimabue 74, 84
Cinsiyet 6, 12, 25, 351, 352, 353
Cixous, Helene (d. 1937) 22, 237, 238, 239, 240, 241
Çizgisel 134
Clark, Timothy J. (d. 1943) 29, 57, 58, 110, 111, 219, 221, 285
Code Noir (1685) 181
Coomaraswamy, Ananda K. (1877-1947) 24, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 312, 316
Costakis, George (1913-90) 200, 202
Curiosite 111

D
Dada 154
Dandy 109, 110
Danto, Arthur (d. 1924) 6, 22, 102, 103, 255, 256, 257, 258, 259, 272

David, Jacques-Louis (1748-1825) 6, 21, 24, 96, 193, 226, 300, 329, 337, 358, 360
Debord, Guy (1931-94) 22, 155, 179, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 274, 341, 344
Deleuze, Gilles (1925-95) 15, 22, 110, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 342, 361
Derive 213
Derrida, Jacques (1930-2004) 96, 97, 239, 274, 293, 336, 362
Dickie, George (d. 1936) 257
Didi-Huberman, Georges (d. 1953) 24, 102, 103, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298
Dijital 154
Din 366
Dolce, Lodovico (1508-68) 20, 79, 80, 81, 82, 83, 84
Duccio, Agostino di (1418-81) 139
Duchamp, Marcel (1887-1968) 97, 174, 276, 327, 328, 331
Dünya sanatı 319
Durandus, William (d. 1230-96) 47, 50
Dürer, Albrecht (1471-1528) 20, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 137, 171
Duve, Thierry de (d. 1944) 94, 95, 97, 195

E
Ekonomi 163
Emerson, Peter Henry (1856-1936) 205, 317
Empati 113, 114, 115, 117
Enstalasyon(lar) 330
epistemolojik 13, 24, 28, 123, 289, 311, 355
Estetik 24, 25, 27, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 103, 114, 117, 155, 165, 213, 246, 259, 333, 335, 336, 338, 339, 342, 343, 358, 363, 364, 366
estetik yargılar 95
estetik zevk 116
Evans, Walker (1903-75) 205, 209, 231, 234, 235, 278

F
Fanon, Frantz (1925-61) 24, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 287, 291, 301, 303
Faşizm 153
felsefi estetik 85, 255
feminist 22, 27, 110, 220, 231, 233, 238, 239, 260, 262, 263, 264, 288, 290, 307
feminist sanat tarihi 260, 264
Feminizm 12, 25, 299, 351, 354, 362
Fenton, Roger (1819-69) 206
Fernow, Carl Ludwig (1763-1808) 93, 97
Filozof 148, 218
Flaneur 109, 110
Flavin, Dan (1933-96) 329
Fluxus 327, 330, 331, 342
Foster, Hal (d. 1955) 12, 24, 291, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331
Foucault, Michel (1926-84) 269, 274, 277, 313, 318, 352, 353, 356
Fox Talbot, Henry (1800-77) 158
Francesco, Piero della (d. 1415-92) 80, 83
Frankfurt Okulu 150, 168

Frank, Robert (d. 1924) 205, 216, 217, 218, 221, 245
Freud, Lucien (1922-2011) 111, 138, 140, 142, 143, 174, 186, 224, 225, 228, 232, 239, 240, 297, 337, 366
Freud, Sigmund (1856-39) 111, 138, 140, 142, 143, 174, 186, 224, 225, 228, 232, 239, 240, 297, 337, 366
Fried, Michael (d. 1939) 21, 152, 155, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222
Fry, Roger (1886-1934) 139, 165, 271
Fukuyama, Francis (d. 1952) 23
Fuller, Peter (1947-90) 23, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 363
Fütürizm 198

G
Gelenek 164, 172
Genç Plinius (MS 61-112c) 32
Ghiberti, Lorenzo (d. 1378-1455) 75, 76
Gillick, Liam (d. 1964) 26, 27, 29, 30, 302, 339, 340, 343, 344
Gillray, James (1756/57-1815) 165
Gilroy, Paul (d. 1956) 300
Ginsberg, Morris (1889-1970) 167
Ginzburg, Carlo (d. 1939) 271
Giotto, de Bondone (1266/7-1337) 22, 223, 224, 225, 226, 228, 258, 272
Giovio, Paolo (1483-1552) 76
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832) 40, 86, 128, 129, 131
Goldman, Lucien (1913-70) 223
Gombrich, Sir Ernst H. (1909-2001) 21, 28, 35, 98, 104, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 291
Görsel kültür 235
Gösteri 22, 210, 214, 330, 341, 344
Gotik 172, 282
Gray, Basil (1904-89) 21, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 362
Gray, Camilla (1946-71) 21, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 362
Greenberg, Clement (1909-94) 21, 94, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 203, 206, 218, 219, 221, 275
Grierson, John (1898-1972) 164
Guattari, Felix (1930-92) 15, 22, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 342
Güney Asya 121, 312, 313, 317, 365

H
Habermas, Jürgen (d. 1928) 274
Hakikat 146, 147
Halley, Peter (d. 1953) 212, 215, 328
Hall, Stuart (d. 1932) 39, 112, 300, 304, 306, 309
Hammons, David (d. 1943) 300
Harris, Jonathan 28, 29, 170, 171, 172, 175, 234, 235
Havell, E.B. (1861-1934) 312, 316
Hazlitt, William (1778-1830) 139

Heartfield, John (1891-1968) 166
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) 21, 89, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 133, 289, 334
Heidegger, Martin (1889-1976) 21, 104, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 334, 336, 337
Hepworth, Barbara (1903-75) 141, 142
Herder, Johann Gottfried von (1744-1803) 86, 156
Hirschhorn, Thomas (d. 1957) 251, 254
Hıristiyanlık 20, 60, 62, 64, 101
Hölderlin, Friedrich (1770-1843) 335
Höller, Carsten (d. 1961) 339
Horos, hora (kilise konsili tanımları) 51, 54, 55, 56
Hotho, Heinrich Gustav (1802-73) 99
hümanist 75, 167, 263, 267, 275, 277, 281, 295

I-İ
İdealizm 119
İdeoloji 260
İhtiyar Philostratus (MÖ 3.yy) 20, 41
İkonoloji 294
Ingres, Jean Auguste Dominique (1780-1867) 193
Iris Clert Galerisi 247
İsa, imgeleri 45, 47, 52, 53, 54, 63, 100, 224, 228, 252, 271
İtalya 41, 65, 76, 77, 86, 88, 293, 361, 362
İtalyan Rönesansı 35

J
Jameson, Fredric (d. 1934) 22, 29, 274
Judd, Donald (1928-94) 217, 218, 248

K
Kalighat (resimler) 316, 318
Kalküta 314, 315
Kandinsky, Wassily (1860-1944) 21, 113, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 199, 366
kanonik 17, 19, 170, 253
Kant, Immanuel (1724-1804) 21, 89, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 102, 104, 194, 195, 228, 296, 298
Kaprow, Allan 191, 330
Kapur, Geeta (d. 1943) 24, 319, 320, 321, 322, 323, 324
Karolenjler 55
Kavramsal 94, 327, 330
Kertesz, Andre (1894-1985) 205
kilise(ler) 47, 60, 62, 64, 212
Klein, Melanie (1882-1960) 139, 141, 142, 228, 247
Klein, Yves (1928-62) 139, 141, 142, 228, 247
Klingender, Francis D. (1907-55) 2, 12, 21, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 364
Kökenler 306
Kolaj 367
Komintern 164, 166
Konstrüktivizm 198, 200, 210, 327, 330
Kouwenhoven, John A. (1909-90) 205
Krauss, Rosalind (d. 1941) 22, 29, 219

Kristeva, Julia (d. 1941) 22, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 240, 353, 366
Kübizm (Kübist) 198
Kültür 6, 24, 181, 303, 320, 360, 361, 364
kültürel tarih 88
kültürel temsil 288
kültür endüstrisi 235, 328
kültürlü normalleşme 308
Küreselleşme 23
Kurumsal Sanat Teorisi 257

L
Lacan, Jacques (1901-81) 224, 225, 229, 232, 234, 239, 293, 296, 301, 303, 337
Lacoue-Labarthe, Philippe (1940-2007) 334, 337
Lacy, Suzanne (d. 1945) 328, 331
Lampsonius, Domenicus (1532-99) 77
Laocoon 38, 190, 191
Larionov, Mikhail (1881-1964) 197, 200
Legg, Stuart (1910-88) 164
Lenin, Vladimir Ilyich (1870-1924) 166
Levine, Sherrie (d. 1947) 328
Liber Pontificalis 20, 60, 64, 65
Lippard, Lucy (d. 1937) 25, 29, 327, 332
Lissitzky, El (1890-1941) 197
Lodder, Christina (d. 1948) 200, 201
Long, Richard (d. 1945) 12, 131, 188, 302
Lorenzetti, Ambrogio (1290c-1348) 267
Louis, Morris (1912-62) 59, 158, 181, 192, 193, 274
Lukacs, Georg (1885-1971) 117, 214
Lyotard, Jean-François (1924-98) 190, 195, 214, 215, 274, 329, 332, 336

M
Maclean, Donald (1913-83) 164
Magiciens de la Terre (1989) (sergi) 302, 304
Malevich, Kasimir (1878-1935) 197, 198
Malinowski, Bronislaw (1884-1942) 167
Mallarme, Arthur Rimbaud (1854-91) 335, 337
Mallarme, Stephane (1842-98) 335, 337
Mandelstam, Osip (1891-1938) 335
Mander, Karel van (1548-1606) 77
Manzoni, Piero (1933-63) 276
Mapplethorpe, Robert (1946-89) 307, 308
Marksist eleştiri 166
Marksizm 163, 165, 167, 168, 170, 231, 235, 274, 281, 323, 337
Marx, Karl (1818-83) 12, 128, 165, 168, 214, 232
Masson, Andre (1896-1987) 179
McCullin, Donald (d. 1935) 275
Mediciler 75
Mekanik 150, 151, 152, 153, 155
Mercer, Kobena 24, 305, 306, 307, 308, 309

Merleau-Ponty, Maurice (1908-61) 218, 221
MI5 164
Michelangelo (1475-1564) 74, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 142, 171
Milliyetçilik(ler) 24, 311, 313, 314, 316, 317
Mir Iskusstva ("Sanat Dünyası") 198
Mitchell, W. J. T. (d. 1942) 219, 221
Mitter, Partha 24, 120, 125, 289, 291, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318
Modelleme 141, 142
modernite 122, 300, 312, 314, 321
Modernizm(ist) 21, 24, 150, 275, 319, 320, 321, 322, 324, 358
Modernizm (modernist) 21, 24, 150, 275, 319, 320, 321, 322, 324, 358
Modern Painters (dergi) 281
Moholy-Nagy, Laszlo (1895-1946) 166
Mondrian, Piet (1872-1944) 225
Moore, Henry (1898-1986) 141, 239, 241, 248, 284, 304
Morris, Robert (d. 1931) 167, 168, 192, 217, 248, 283, 285
Morris, William (1834-96) 167, 168, 192, 217, 248, 283, 285
Mulvey, Laura (d. 1941) 22, 230, 231, 232, 233, 234, 235
Muybridge, Eadweard (1830-1904) 159

N
Nasyonel Sosyalizm 173
Negritude 177, 182
Neo-avangart 330
Neoprimitivizm 198, 200
Nesnel 200
New Left Review (dergi) 175, 276
Newman, Barnett (1905-70) 96, 97
Niepce, Nicephore (1765-1833) 158
Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 128, 134, 313, 336, 337, 366
Nivedita, Sister (1862-1913) 316
Nochlin, Linda (d. 1931) 307, 310
Noland, Kenneth (1924-2010) 192, 217, 218
North by Northwest (film) 186

O-Ö
O'Doherty, Brian (d. 1928) 15, 21, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 340, 344
Ofili, Chris (d. 1968) 300, 301
Oguibe, Olu (d. 1964) 23, 29
Olitski, Jules (1922-2007) 192, 217, 218
Ontoloji 335
ontolojik 40, 335, 355
öykünmeci/mimetik 275
Oymacılık 140, 141
P
Panofsky, Erwin (1892-1968) 104, 271, 293, 294, 295, 296, 298
Papalık, papa 45, 365
Parker, Rozsika (1945-2010) 15, 22, 169, 175, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 349, 350

Pater, Walter (1839-94) 139, 142
Performans 191
Pessoa, Fernando (1888-1935) 335
Photopath (1969) (ayrıca bkz Burgin) 245
Picasso, Pablo (1881-1973) 128, 181, 185, 246, 269, 270
Picton, John 24, 345, 346, 347, 348, 349, 350
pigment 192
Piper, Keith (d. 1960) 300
Pippin, Robert B. (d. 1948) 29, 219, 222
Plant, Sadie (d. 1964) 210, 211, 212, 213, 214, 215
Platon (MÖ 340c) 6, 160, 161, 334, 337
Podro, Michael (1931-2008) 93, 97, 136, 137
Politika, politik 6, 260
Pollock, Griselda (d. 1949) 15, 22, 110, 112, 169, 175, 192, 232, 236, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 349, 350
Pollock, Jackson (1912-56) 15, 22, 110, 112, 169, 175, 192, 232, 236, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 349, 350
Pontormo, Jacapo (1494-1557) 73, 74
Poons, Larry (d. 1937) 218
Pop Art 154, 183
Popova, Luibov (1889-1924) 173, 197, 199
post-kolonyal toplumlar 346
Preziosi, Donald 23, 30, 361
Progymnasmata 38, 41
Protestan Reformu 47
Protogenes (MÖ 4.yy) 75
psikanalitik 21, 103, 139, 142, 177, 224, 227, 230, 231, 239, 352, 365
Psikanaliz 139, 274, 352, 366, 367
Punch (dergi) 316

R
Ranciere, Jacques (d. 1940) 155, 156
Rauschenberg, Robert (1925-2008) 191, 248
Rayonizm 198
Reinhold, Karl Leonhard (1757-1823) 93, 94
Renk 128, 244
Resim 38, 79, 82, 96, 120, 127, 128, 135, 159, 189, 190, 191, 193, 194, 204, 219, 246, 268, 328, 348, 357, 361
Resimsel 267
Rice, Tamara Talbot (1904-93) 198
Richter, Gerhard (d. 1932) 328, 329
Riegl, Alois (1858-1905) 102, 133
Rodchenko, Alexander (1891-1956) 197
Romantik 86, 89, 90, 94, 101, 102, 262, 274, 277
Roma, Romen, Roma İmparatorluğu 32, 33, 34, 39, 45, 52, 60, 62, 64, 68, 69, 80, 86, 87, 88, 365
Rönesans 32, 35, 36, 41, 48, 87, 114, 133, 134, 172, 267, 275, 293, 295, 312, 360, 361, 362,

367, 368
Rönesans (Geç) 32, 35, 36, 41, 48, 87, 114, 133, 134, 172, 267, 275, 293, 295, 312, 360, 361, 362, 367, 368
Rosler, Martha (d. 1943) 330, 332
Rowlandson, William (1756-1827) 165
Ruskin, John (1819-1900) 138, 139, 275, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 367
Rusya, Rus (ayrıca bkz Sovyet) 166, 198

S-Ş
Said, Edward (1935-2003) 174, 175, 179, 181, 182, 288, 291, 299, 301, 304, 313, 318
Sanat Tarihçileri Derneği 28
Sanat tarihi (ayrıca bkz sanatın tarihi) 13, 22, 62, 170, 219, 261, 264, 289, 294, 303
San Lorenzo (kilise), Floransa 74
Sarto, Andrea del (1486-1530) 75, 81
Schiller, Friedrich (1759-1805) 86, 93, 97
Schlosser, Julius von (1866-1938) 67, 71, 170
Screen (akademik dergi) 164, 230, 276, 306, 309
Secundinus (6.yy) 46
Sedlmayr, Hans (1896-1984) 266, 267
Sembolik 207
Serenus, Marsilyalı (6.yy) 44, 45, 46, 47, 49
Sergi 302
Sherman, Cindy (d. 1954) 221
Shonibare, Yinka (d. 1962) 300, 301
Şiir 81
Sinema 158
Sınıf 363
Smithson, Robert (1938-73) 219, 220, 221, 222
Soğuk Savaş 2, 21, 22, 164, 173, 197, 199, 266, 359, 360, 363, 364, 367
sömürgecilik 24, 124, 177, 179, 181, 313, 321, 323
Sosyalizm (sosyalist) 173
Souza, Francis N. (1924-2002) 300
Sovyet Bilimler Akademisi 167
Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği 166
Sovyet, Sovyet Rusya 127, 130, 164, 165, 166, 167, 168, 196, 197, 283
Söylem 336
Soyut 116, 191, 198, 328
soyutlama 114, 115, 116
Spivak, Gayatri Chakravorty (d. 1942) 308, 310
Sprezzatura 83
Stalingrad, savunması (1941-43) 166, 168
Stella, Frank (d. 1936) 216, 217, 218, 245
Stieglitz, Alfred (1864-1946) 205
St Maria Maggiore, Roma 63
Stokes, Adrian (1902-72) 21, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 366
Strand, Paul (1890-1976) 205
Struth, Thomas (d. 1954) 221
Süprematizm 198

Sürrealizm (sürrealistler) 210, 330
Szarkowski, John (1925-2007) 21, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209

T
Tagore 120, 315, 316, 317, 318, 358
Tagore, Rabindranath (1867-1938) 120, 315, 316, 317, 318, 358
Talimat 269
Tatlin, Vladimir (1885-1953) 196, 197, 198
Teknoloji 359, 367
Tekstil 62, 63
teorik 17, 22, 23, 24, 41, 76, 173, 200, 203, 213, 214, 257, 258, 273, 275, 277, 322, 340, 348
Teori(ler) 214, 358
Thakurta, Tapati Guha 316, 318
Tiravanija, Rirkrit (d. 1961) 339
Tolstoy, Leo (1828-1910) 128
Trakl, Georg (1887-1914) 335
Truffaut, François (1932-84) 179

V
Valery, Paul (1871-1945) 21, 157, 158, 159, 160, 161, 162
Van Gogh, Vincent (1853-90) 145, 147
Varchi, Benedetto (1502/3-65) 73
Varma, Raja Ravi (1848-1906) 315, 316, 318
Vasari, Giorgio (1511-74) 20, 35, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 133, 290, 293, 294, 296, 298
Venedik 2, 77, 79, 80, 138, 193, 224, 302, 364
Vergo, Peter 126, 127, 129, 131, 199, 202
Vinci, Leonardo da (1452-1519) 76, 171, 224, 228, 361
Vitruvius (MS 80c/70?-c.25) 35, 75, 115

W
Wall, Jeff (d. 1946) 221
Warhol, Andy (1928-87) 154, 237, 247, 256, 257, 329, 331
Winckelmann, Johann Joachim (1717-68) 21, 35, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 100, 102
Winnicott, Donald (1896-1971) 213, 215, 224, 229
Winogrand, Garry (1928-84) 205
Wittgenstein, Ludwig (1889-1951) 143, 218, 221
Wölfflin, Heinrich (1864-1945) 15, 21, 102, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 257
Worringer, Wilhelm (1881-1965) 21, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 129

Y
yabancılaşma 116, 212, 252
yabancılaştırıcı 341
Yahudi 35, 296
Yeni Sanat Tarihi 170, 349
Yeni Sol 232
Yeni Viyana Sanat Tarihi Okulu 266
YouTube 154

Yunan 34, 38, 39, 45, 67, 69, 85, 86, 87, 88, 100, 101, 102, 114, 115, 145, 146, 240, 289, 312, 348, 366

Z

Zizek, Slavoj (d. 1949) 253, 254

İçerisinde birincil ve ikincil kaynakların bulunduğu bu kitabın ana stratejilerinden biri, dönemleri, metinleri ve kültürel tarihleri birbirine karıştırarak 19. yüzyıl sanat tarihi alanını oluşturan dahili sınırların aslında var olmadığını vurgulamaktır. Sınırlamalar ve kısıtlamalar, Avrupa'nın sanat üretimi ve sanat üzerine yazma bağlamında bize bıraktığı zengin kültürel mirasın zedelenmesine sebep olmaktan öteye geçemez.

Bu kitapta yer alan, antik zamanlardan çağdaş döneme kadar uzanan eserler ve konular üzerine kaleme alınmış elli eleştirel metnin amacı bizlere bırakılan kültürel mirası sorgulamaktır. Kolektif olarak ele alındığında bu çok katmanlı metinler, farklı kuşaklardan düşünürleri örgüde iç içe geçen ipler misali bir araya getirerek kültürel mirasımıza ve arşivlerimize çoğulcu bir bakış açısıyla yaklaşmamızı sağlamaktadır.

Kitapta yer verilen metinlerin çoğu aslen sanat tarihi alanından çıkma değildir fakat sanat tarihinin tarihsel temel dayanaklarının anlaşılması için mutlaka okunması gereken metinlerdir. Sanat tarihçiliğini sanat üzerine yazmak ve sanat yapmak olarak ikiye ayıran tarihsel Avrupalı bakış açısını kırmak isteyen bir disiplin için bu kitapta yer verilen yazarların kaçının hem sanatçı hem de sanat tarihçisi/eleştirmeni olduğu önemlidir. Kitaptaki yorumlarda yansıtıldığı şekliyle kültürel üretimin sürekliliği ve teorileştirilmesi, sanat tarihi ve sanat tarihi yazımının mevcut genişliğine ve toplumsal geçerliliğine yeniden vurgu yapmaktadır.

