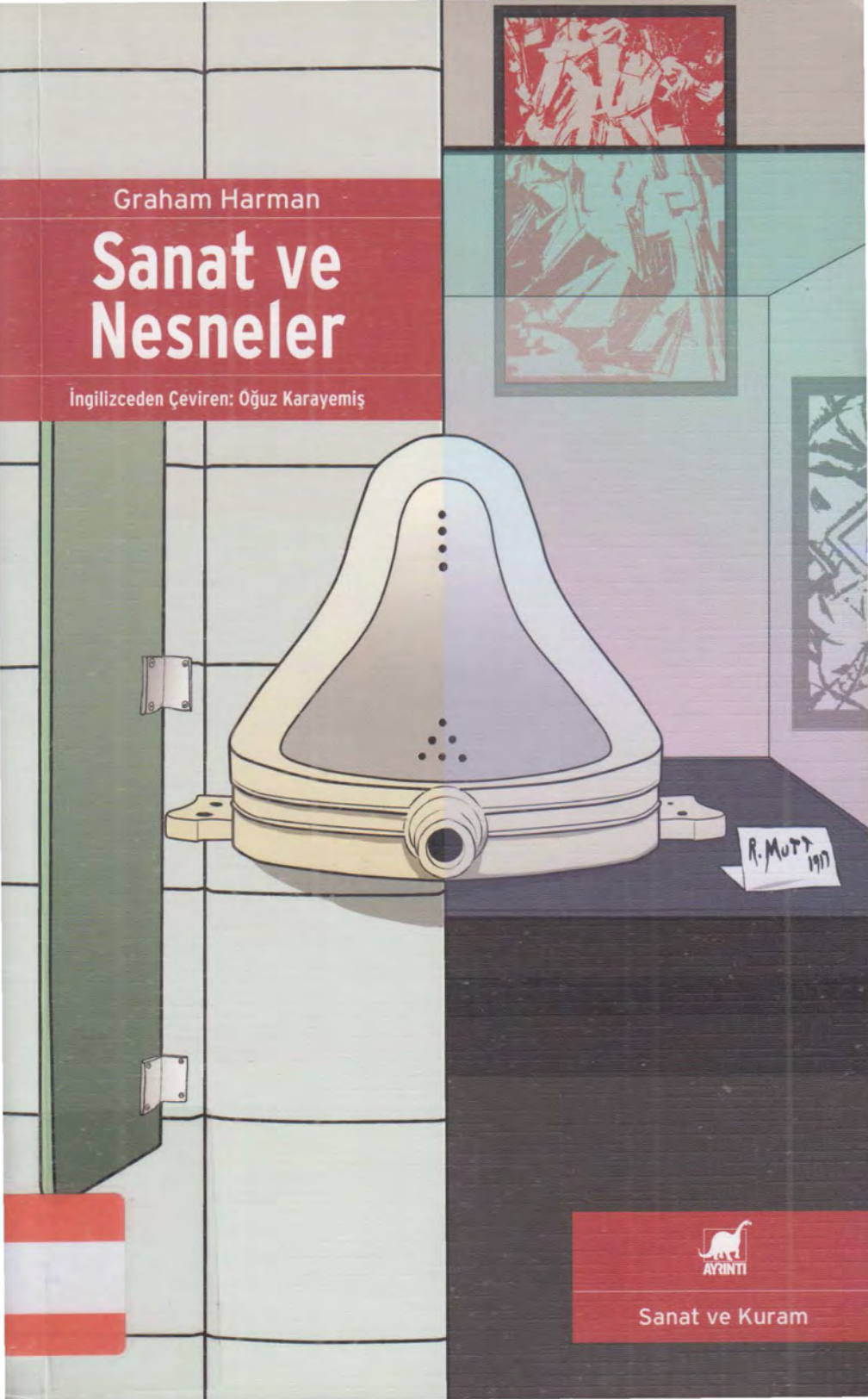
Graham Harman

Sanat ve Nesneler

İngilizceden Çeviren: Oğuz Karayemiş



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



GRAHAM HARMAN: 1968'de Iowa City'de doğdu. St. John's College'da lisans eğitimini tamamlayan yazar, Penn State Üniversitesi'nde yüksek lisans, DePaul Üniversitesi'nde doktora yaptı. 2000-2016 yılları arasında Kahire'deki Amerikan Üniversitesi'nin Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalıştı. 2016'dan bu yana Los Angeles'teki SCI-Arc'ta ordinaryüs felsefe profesörü ve beşeri bilimler koordinatörü olarak görev yapmaktadır. "Spekülatif Gerçekçilik" akımının öncülerinden kabul edilen Harman, "Nesne Yönelimli Ontoloji" felsefesini geliştirmiş ve hem felsefe alanından hem de bilim ve sanat alanlarından onlarca araştırmacı, yazar ve sanatçıya esin kaynağı olmuştur. *ArtReview* dergisi tarafından 2015 yılında en etkili 100 kişiden, 2018 yılında ise en etkili 50 felsefeciden biri seçilmiştir. Yayımlanmış kitapları şunlardır: *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Open Court Publishing, 2002); *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things* (Open Court Publishing, 2005); *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing* (Open Court Publishing, 2007); *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (re.press, 2009); *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures* (Zero Books, 2010); *Circus Philosophicus* (Zero Books, 2010); *L'objet quadruple* (Presses Universitaires de France, 2010; *The Quadruple Object*, Zero Books, 2011); *The Prince and the Wolf: Latour and Harman at the LSE* (Bruno Latour ve Peter Erdélyi ile birlikte, Zero Books, 2011); *Quentin Meillassoux: Philosophy in the Making* (Edinburgh University Press, 2011); *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Zero Books, 2012); *Bells and Whistles: More Speculative Realism* (Zero Books, 2013); *Bruno Latour: Reassembling the Political* (Pluto Press, 2014); *Immaterialism: Objects and Social Theory* (Polity Press, 2016); *Dante's Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love* (Repeater Books, 2016); *The Rise of Realism* (Manuel DeLanda ile birlikte, Polity Press, 2017); *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (Pelican Books, 2018; *Nesne Yönelimli Ontoloji*, Çev. Oğuz Karayemiş, Tellekt, 2020); *Speculative Realism: An Introduction* (Polity Press, 2018); *Art and Objects* (Polity Press, 2020; *Sanat ve Nesneler*), *Is There an Object-Oriented Architecture?* (Bloomsbury, 2020); *Skirmishes: With Friends, Enemies, and Neutrals* (Punctum Books, 2020); *Artful Objects: Graham Harman on Art and the Business of Speculative Realism* (Sternberg Press, 2021).

GRAHAM HARMAN

Sanat ve Nesneler

Graham Harman

Ayrıntı: *1584*
Sanat ve Kuram Dizisi: 70

Sanat ve Nesneler
Graham Harman

Kitabın Özgün Adı
Art and Objects

İngilizceden Çeviren
Oğuz Karayemiş

Dizi Editörü
Güven Gürkan Öztan

Yayıma Hazırlayan
Güven Gürkan Öztan

Son Okuma
Hazal Uzuner

© Graham Harman, 2020
This edition is published by arrangement with Polity Press Ltd., Cambridge

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

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: *2022*

ISBN 978-605-314-573-8
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 ve Nesneler

Graham Harman

SANAT VE KURAM DİZİSİ

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

YA FARSTAN SONRA?
Çöküş Çağında Sanat ve Eleştiri
Hal Foster

SANAT TARİHİNİN ELLİ TEMEL METNİ
Diana Newall & Grant Pooke

İçindekiler

Kısaltmalar 9
Ön Not 13
Giriş 19
Biçimcilik ve Dante'nin Dersleri 19
1. NYO ve Sanat
İlk Özet 35
2. Biçimcilik ve Kusurları 62
3. Literal Değil Teatral 83
4. Tuval Mesajın Kendisidir 128
5. Yüksek Modernizmden Sonra 162
6. Dada, Sürrealizm ve Literalizm 198
7. Tuhaf Biçimcilik 233
Atıfta Bulunulan Eserler 251
Dizin 265

Kısaltmalar

I	Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Cilt 1
II	Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Cilt 2
III	Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Cilt 3
IV	Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, Cilt 4
AAM	T.J. Clark, "Arguments About Modernism"
AB	Robert Pippin, *After the Beautiful*
AD	Jacques Rancière, *Aesthetics and its Discontents*
AEA	Arthur Danto, *After the End of Art*
ANA	Peter Osborne, *Anywhere or Not at All*
AO	Michael Fried, *Art and Objecthood*
AOA	Robert Jackson, "The Anxiousness of Objects and Artworks"
AAP	Joseph Kosuth, "Art After Philosophy"
AT	Michael Fried, *Absorption and Theatricality*

AW	Arthur Danto, *Andy Warhol*
BBJ	Elaine Scarry, *On Beauty and Being Just*
BND	Hal Foster, *Bad New Days*
CGTA	T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art"
CJ	Immanuel Kant, *Critique of Judgment*
CR	Michael Fried, *Courbet's Realism*
DB	Gavin Parkinson, *The Duchamp Book*
ES	Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*
FI	T.J. Clark, *Farewell to an Idea*
GD	Graham Harman, "Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde"
HE	Clement Greenberg, *Homemade Esthetics*
HMW	Michael Fried, "How Modernism Works"
KAD	Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*
LW	Clement Greenberg, *Late Writings*
MM	Michael Fried, *Manet's Modernism*
NO	Bettina Funcke, "Not Objects so Much as Images"
OAG	Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*
OC	Leo Steinberg, *Other Criteria*
OOS	Roger Rothman, "Object-Oriented Surrealism"
OU	Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*
PA	Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*
RR	Hal Foster, *The Return of the Real*
TC	Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*
TN	Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*

*le chef-d'oeuvre qu'on regarde tout en dînant ne nous donne pas la même enivrante joie qu'on ne doit lui demander que dans une salle de musée, laquelle symbolise bien mieux, par sa nudité et son dépouillement de toutes particularités, les espaces intérieurs où l'artiste s'est abstrait pour créer.**

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, s. 199

---

* "... akşam yemeğimizi yerken göz attığımız şaheser, bir tek, çıplaklığı ve tüm özgüllüklerinden soyunmasıyla sanatçının yaratmak üzere çekildiği iç mekânları çok daha iyi simgeleyen bir müze salonunda talep etmemiz gereken aynı sarhoş edici neşeyi vermez bize." (ç.n.)

Ön Not

Görsel sanatlarda Modernizmin Immanuel Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* (1790) eserinde ve daha yakın zamanlarda öncü Amerikalı eleştirmenler Clement Green ile Michael Fried'ın eserlerinde entelektüel bir zemin bulduğu iyi bilinmektedir. Sanata yaklaşımı açısından Kant'a, o bu terimi bu bağlamda hiç kullanmasa da sıklıkla "biçimci" denmiştir. Fakat Kant etik teorisinde biçimcilikten gerçekten bahseder ve biz bir durumda beliren terimin diğer duruma uygulanmasını güdüleyen sebepleri göreceğiz. "Biçimci" kelimesinin Greenberg ile Fried'ı tanımlamak üzere kullanımı, en azından bu yazarların olumlu karşılandığı çevrelerde daha çok dirençle karşılaşır ve Fried'ı bu adlandırmadan muaf tutmak için özel çaba gösterilir. Sözgelimi Stephen Melville "hâlâ aşırı sıklıkla

Greenberg ile Fried'ın Kantçı biçimciliği diye sunulan şey" diye hayıflanırken, Richard Moran bu biçimciliğe "[Fried'ın] Fransız resmine dair parlak okumalarını nitelemek için uygun olmayan bir terim" diyerek itiraz eder.[1] Elinizdeki kitap Greenberg ile Fried'dan yine de Kantçı biçimciler olarak bahsedecek; fakat bu yazarlara, onlardan böyle bahsedenlerin çoğundan daha yakın hissediyorum; aslına bakarsanız iki yazarın da etkileri sanatın epey ötesine giden klasikler olduklarını düşünüyorum. Greenberg'in "biçimcilik" kelimesine soğuk olduğunun ve Fried'ın daha bile soğuk kaldığının farkında olsam da terim onlara bu kitapta geliştirilecek anlamıyla mükemmel bir şekilde uymaktadır. Böyle söylemekteki amacım, birine istenmeyen bir terminolojiyi dayatmak değil; fakat Kant'ın sanata yaklaşımında ve daha genel olarak felsefi konumunda canlı ve ölü olanın ne olduğuna dair odağı yenilemektir. Alman idealizminin devasa çabalarına rağmen, hiçbir entelektüel figür son iki buçuk yüzyılı Kant gibi tayin etmiyor ve onun ötesine geçmeye yönelik önceki girişimler asla gerçekten meselenin kalbine inebilmiş değil. Bu yüzden, Kant'ın güçlü yönleri ve sınırlılıkları günümüze dek bize musallat olmaya devam ediyor.

1960'lardan başlayarak sanat dünyasında biçimciliğin prestiji, daha iyi bir terimin yokluğunda "postmodern" denebilecek biçimcilik karşıtı genel bir tavrın rekabetine maruz kaldı ve ardından onun tarafından gölgede bırakıldı. Bu, modernist sanatın ilkelerine burun kıvıran çeşitli pratikler vasıtasıyla vuku buldu: Özellikle sanat eserinin, yukarıda Proust'tan alınan epigrafa yansıyan özerkliği ile bütünlüğüne dair biçimci inanç. Yine de otoritelerini Yüksek Modernizme sırt dönmelerine borçlu olan yeni bir eleştirmenler kuşağı, biçimciliği en mühim içgörülerini korumaksızın baştan savmakta fazla aceleciydi. Bu acelecilik sanatı –kıta kolundaki felsefe gibi–, felsefede muhalefetin gerçekçiliğe yanlış bir şekilde yönlendirilmesiyle ve günümüzde Dada'nın büyükbaba ruhuna abartılı bir bağlılıkla tanımlanan bir vahşiliğe terk etti. Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO diye kısaltılır), biçimciliğin aşikâr enkazındaki hazineleri kurtarmak için iyi bir konum-

1. Stephen Melville, "Becoming Medium", s. 104; Richard Moran, "Formalism and the Appearance of Nature", s. 117.

dadır çünkü kurtarmak *zorundadır*. Nesnelerin çeşitli ilişkilerinden özerk varoluşuna adanmış bir felsefe olarak NYO, münferit nesneye dair temel biçimci ilkeyi onaylarken, iki özgür *türdeki* varlığın –insan özne ve insan olmayan nesnenin– birbirine bulaşmasına asla izin vermemek gerektiğine dair daha ileri varsayımı açıkça reddeder. İnsanların bu insan olmayan her şeyden katı taksonomik ayrımı, Kant'ın felsefedeki devriminin merkezinde durur, nadiren iyisiyle, sıklıkla kötüsüyle. Elinizdeki kitabın, ikisinin de öncel öğretiyi yanlış sebeple reddetmeye eğilimli olması ortak zemininde, hem Kantçılık sonrası felsefeye hem de biçimcilik sonrası sanata bir meydan okuma olması istenmiştir. NYO *literalizmin** biçimci yasaklanışıyla müttefik kalır; fakat Fried'ınkinden farklı bir anlamda: Aynı zamanda "ilişkiselcilik" diyeceğim bir anlamda. Literalizmle, bir sanat eserinin ya da herhangi bir nesnenin, nihayetinde bizimle ya da başka bir şeyle bulunduğu ilişkinin betimlenmesi anlamına gelen, sahip olduğu niteliklerin betimlenmesiyle uygun bir şekilde izah edilebileceğine dair öğretiyi yahut genelde beyan edilmemiş varsayımı kastediyorum. Yine de NYO, Fried'ın yoğun –ama silahsız bırakacak kadar çapraşık– teatrallik karşıtı düşüncelerine rağmen *teatralliği* kucaklar. Farklı bir şekilde dile getirirsek, teatral olanın ilişkisel olmayan bir anlamını savunacağım. Ayrıca, Greenberg'in birleşik düz tuvalini, bir sanat eserinin her unsurunun kendi ayrık arka planını ürettiği bir model lehine reddedeceğim.

Sanat üzerine felsefi kitapların, "sanat", "estetik" ve "özerklik" gibi kelimelerin ayrı ayrı anlamlarıyla ilgili geniş çekincelerle başlaması âdettendir. Bu bazen öğretici bir bütünlükle yapılır, Peter Osborne'un yeni çıkan *Anywhere or Not at All* [Herhangi Bir Yer ya da Hiç de Bile] (*ANA* 38-46)

---

* Literalizm, NYO için başat bir hasım ve eleştiri nesnesidir. Literalizmi, kuşkusuz, "düz anlamcılık", "kelimesi kelimesinecilik" gibi söz öbekleriyle karşılamak mümkündü. Fakat bu söz öbekleri mesele sanki "sözel" bir meseleymiş gibi bir anlam veriyor. Oysa Harman'ın iddiası, mesela bilimlerin (ya da bu kitaptaki gibi birtakım sanat akımlarının, teorilerinin), bizzat fiziksel bir gerçekliği olan nesneleri "göründükleri gibi" (yani şu anda sahip oldukları ilişkilerden ve onları teşkil eden bileşenlerden ibaret) kabul ettikleri ve *bunun* "literalizm" olduğudur. Bu açıdan, kelimeyi tercüme etmek yerine Türkçe yazımını kullanmayı tercih ettim. (ç.n.)

kitabında yapıldığı gibi. Bir terimin tarihini yeniden ele almak, etimolojik saflığı temellendirmek için asla yeterli olmasa da değişen anlamlar yüzünden kaybolan bir şeye ışık tutmaya kesinlikle yardım edebilir. Yunanca sözcük *aisthesis* elbette algıya atıfta bulunur ve "estetiğin" sanat felsefesine atıfta bulunmaya başladığı özgül bir tarihsel süreç vardır; ancak bir başka özgül süreçle çeşitli 20. yüzyıl sanatçıları ile teorisyenleri sanatın estetikle özdeşleştirilmesini reddetmeye karar verdiler. Osborne bu tarihin tarafını tutar, çoğunun yaptığı gibi: " 'Estetiğin ötesinde' tesis edilen yeni, kavramsal sonrası sanatsal ontoloji, 'çağdaş sanat' ifadesinin en uygun şekilde atıfta bulunduğu alanı en derin kavramsal anlamda tanımlamaya başladı" (*ANA* 37). Osborne aynı zamanda, muarızlarını, sadece Kant ile Jena Romantizmi arasındaki ilişkinin tarihsel olarak ele alınmasıyla açıklığa kavuşturulabilecek olan "özerklik hakkında bir kafa karışıklığıyla" suçlar (*ANA* 37). Bu öneri felsefi olarak yansız değildir, zira Osborne bu kitabın yapmadığı bir şekilde –Adorno dolayımıyla– Hegel'den esinlenir. Osborne'un bilhassa Kant'ın değil sadece Romantiklerin sanatın özerkliğini savunmayı başaracağı iddiasına karşı çıkıyorum ve bunu yapmamın nedeni, Kant'ın sanatı (mimariye soğukluğunda olduğu gibi) kavramsal izahtan, kişisel hoşa gitmeden ve işlevsel yararlılıktan yalıtmasının, sanatı Osborne'un "sanatla ilgili en önemli olagelmiş ve olmaya devam eden şey... [onun] metafizik, bilişsel ve politik-ideolojik işlevleridir.." (*ANA* 42-3) iddiasından korumaya yetmesidir. Osborne'un yaklaşımının bariz dezavantajı, sanat –ve felsefeye– dair en ayırt edici olan şeyi, kitle iletişim araçları ile meta-biçimi üzerine büyük söylevler bataklığında boğmasıdır. Sanat, geri kalan her şeyle aynı sebeple özerktir: Bir alan ya da nesne ile diğeri arasındaki ilişkiler ne kadar mühim olursa olsun, çoğu şeyler birbirini hiç de etkilemez. Sanatı sermaye ya da popüler kültür bakımından açıklamaya yönelik herhangi bir girişim, bu dış etkenlerin kendi adına sanata ait olan şey üzerinde niçin ağır basması gerektiğini açıklamaya ağır bir ispat yükü yükler. Sadece "tüm bu ilişkiler, sanat eserinin eleştirilen yapısına *içseldir*" (*ANA* 46) iddiasında bulunmak yetersizdir. Bu tür iddialar, Arthur Danto'nun "me-

tafizik kum havuzu" dediği (TC 102) hükümle yüzleşirler, ki bunu 6. Bölüm'de göreceğiz.

Yine de, müteakip satırlarda herhangi bir karışıklıktan sakınmak adına, "özerklik", "estetik" ve "sanat" terimleriyle ne kastettiğimi kısaca tanımlamama müsaade edin. *Özerklik* ile şunu kastediyorum: Tüm nesnelerin bir nedensel/bileşimsel bir arka planı ve çevreleriyle sayısız etkileşimi olsa da bu etkenlerden hiçbiri bizzat nesneyle özdeş değildir; ki nesne, arka planı kadar çevresinin de yerini gayet iyi alabilir ya da onsuz da yapabilir. *Estetik ile*, onun asıl Yunanca köküne genelde olandan daha bile uzak bir şeyi kastediyorum: Nesneler ile bizzat nitelikleri arasındaki şaşırtıcı oranda gevşek ilişkilerin araştırılması. Bu birazdan açıklanacak. *Sanat* ile, güzellik üretmek için güvenilir şekilde donatılmış varlıkların ya da durumların kurulumunu kastediyorum; bu da saklı gerçek nesneler ile onların ortada olan duyusal nitelikleri arasında açık bir gerilim anlamına geliyor.

Bu kitap, son bölümlerini ekleyemeden aylar önce neredeyse tamamlanmıştı; tespit etmesi zor sebeplerle argümandaki bir şey yanlış geliyordu ve yayıncı, ortaya çıkan gecikme boyunca sabırla beklemek durumunda kaldı. Nihayet, bir parça şahsi öykü gerektiren şanslı bir olay neticesinde kitabı bitirebildim. 1980'lerin sonunda, Annapolis, Maryland'da, ilham verici bir cuma gecesi konferans dizisine ev sahipliği yapan bir klasik beşeri bilimler kurumu olan St. John's College'de lisans öğrencisiydim. İlk ya da ikinci yılımdaki o gecelerden birinde, ellilerindeki Michael Fried Baltimore'dan bize, yakında 1990'da yayımlanacak *Courbet's Realism* halini alacak şeyin parlak bir sunumunu yapmak üzere geldi. Her ne kadar bir konuşmacı olarak Fried'den epey etkilendiğimi hatırlasam da, o sırada ününden ya da öneminden haberdar değildim ve bir sanat eleştirmeni ve tarihçisi olarak onun eserinin, uzun yıllar sonra bir filozof olarak benim için önemli olacağını öngöremezdim. Onun Courbet üzerine konferansının derinlerine inme konusunda gençlikten kaynaklı hazırlıksızlığımdan dolayı uzun süre pişmanlık duyduğumdan, 2016'da orada fakülteye katıldıktan sonra, Fried'ın Los Angeles'daki Southern California Institute of Architecture'de [Gü-

ney California Mimarlık Enstitüsü] (SCI-Arc) ziyaretçi konuşmacı dizisi için aday gösterilmesini sağladım. İki yıldan az bir süre sonra, SCI-Arc yönetimi dileğimi gerçekleştirdi. Fried, iki konferans ve yorulmak bilmeyen bir cumartesi ustalık dersi için Şubat 2018'in başlarında kampüse geldi ve bu ziyaret, Getty Müzesi'nde Caravaggio üzerine muhteşem bir Pazar konuşmasıyla tamamlandı. Bu yaşayan ustayı, haftanın yarıdan fazlasında iş başında görmek nadir bir zevkti. Daha somut olarak, Fried'ın konuşmasını dinlemek ve bir dizi stratejik soru sormak sayesinde, nihayet bu kitabı bitirmeme giden yolu görebildim. Fried bu kitabın çoğuyla veya hatta önemli bir kısmıyla hemfikir olmayacaktır; fakat umarım eserinin mühim bir kütlesinin, felsefede bir başka paralel düşünce çizgisini tetikleme biçimini takdir eder. Mathew Abbott'un gözden geçirilmiş derlemesi *Michael Fried and Philosophy* [Michael Fried ve Felsefe] kitabının yakın zamanda çıkmasına tanık olduktan sonra, Fried'a felsefi düşünceler borçlu olan yegâne kişi ben olmadığım gibi, kuşkusuz son kişi de değilim.

Giriş
Biçimcilik ve Dante'nin Dersleri

Bu kitap, sanat ile Nesne Yönelimli Ontoloji (bundan sonra NYO) arasındaki ilişkiyi, konu üzerine bir dizi erken yayının ardından etraflıca ele alan ilk kitaptır.[1] Bu kitabın amaçları bakımından "sanat", her ne kadar burada geliştirilen ilkeler herhangi bir sanatsal türe –*mutatis mutandis**– uygulanabilir olsa da görsel sanat anlamına gelir. NYO'nun sanatla ilişkisini okurun özel ilgisi kılması gereken şey, bu yeni felsefenin sanatı bir yan alt alan olarak değil, iyi bilinen NYO

1. Graham Harman, "Aesthetics as First Philosophy", "The Third Table", "Art without Relations", "Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde", "The Revenge of the Surface", "Materialism is Not the Solution", Ayrıca bkz. Timothy Morton, *Realist Magic*.

* (Lat.) Gerekli değişiklikler yapıldıktan sonra. (ç.n.)

çağrısı "ilk felsefe olarak estetik"te olduğu gibi, disiplinimizin bizzat kalbi olarak ele almasıdır.[2] Fakat estetik için, felsefenin tümünün temeli olarak hizmet etmek ne anlama gelir ve herhangi biri neden bu tür bir görünüşte sapkın tezi kabul etsin? Bu soruları geliştirmek, bu kitabın amacıdır.

Sanat ve Nesneler başlığı Polity'deki bir editörün tavsiyesiydi ve böyle bir sadede gelme önerisini reddedemedim. Yine de iki mümkün yanlış anlamadan birine neden olabilirdi. İlki "Sanat ve Nesneler" ifadesinin benimkinden farklı yönlere giden iki başka eserin başlığıyla sözel benzerliğidir. Biri, Richard Wollheim'in 1968 tarihli kitap uzunluğundaki denemesi *Art and its Objects*'tir [Sanat ve Nesneleri], kendisi ilerleyen sayfalarda doğrudan tartışılmayacak açık ve seçik bir analitik felsefe eseridir. Diğer benzer başlık, ki kuşkusuz bu kitabın okurları için daha tanıdıktır, Michael Fried'ın 1967 tarihli kışkırtıcı makalesi "Art and Objecthood"a [Sanat ve Nesnelik] aittir. Bu ikinci tesadüf daha önemlidir, zira Fied'ın Wollheim'in aksine, sanat eserleri hakkında düşünmemde mühim bir etkisi *olagelmiştir*. Yine de "nesne" kelimesini göreli kullanımımızın kesinlikle karşıt anlamları var. Fried için "nesne", literal olarak yolumuz üzerinde mevcut fiziksel bir engel anlamına gelir, ki kendisinin minimalist heykel durumunda bundan yakınması ünlüdür. NYO içinse aksine, nesneler mevcut olmaktansa daima noksandır. NYO'nun gerçek nesneleri –duyusal nesne dediklerimize karşıt olarak– yalnızca dolaylı olarak anıştırılabilir; asla literal bir biçim almazlar ve hatta fiziksel olmaları dahi gerekmez.

Bu da bizi, bu kitabın başlığının götürebileceği ikinci ve daha yaygın bir yanlış anlamaya getiriyor. Sanatlar bağlamında "nesnelerden" olumlu şekilde bahsetmenin, sıklıkla orta boylu dayanıklı varlıkların (heykeller, büstler, cam eserler, şövale resimlerin), daha serbest biçimli sanat mecraları (performanslar, olaylar, geçici yerleştirmeler, kavramsal eserler) olarak görülen şeyler aleyhine övülmesi anlamına geldiği varsayılır. Lâkin NYO sahnesinde, "nesne"nin yekpare maddi şeylerden çok daha geniş bir anlamı bulunur. Nesne yönelimli düşünür için –olaylar ve performanslar da

2. Harman, "Aesthetics as First Philosophy".

dahil– herhangi bir şey, iki basit kriteri karşıladığı oranda bir nesne sayılabilir: (a) Bileşenlerine doğru aşağı yönlü indirgenemezlik ve (b) etkilerine doğru yukarı yönlü indirgenemezlik. Bu iki tür indirgeme, NYO'de "altını kazma" [*undermining*] ve "üstünü kazma" [*overmining*] olarak bilinirken, onların kombinasyonuna da –ki olmamasına göre daha sık olur– "ikili kazma" [*duomining*] denir.[3] NYO, neredeyse tüm insan düşüncesinde ikili kazmanın bir biçiminin bulunduğunu kabul eder ve ona, dikkatini içsel bileşenleri ile dışsal etkilerinden ayrı olarak kendi adına nesneye vererek karşı koymaya çalışır. Bu, kabul edilmeli ki zor bir görevdir, zira altını ve üstünü kazma sahip olduğumuz bilginin iki temel biçimidir. Biri bize bir şeyin ne olduğunu sorduğunda, ona ya o şeyin neyden yapıldığını (altını kazma), ne yaptığını (üstünü kazma) ya da ikisini birden (ikili kazma) söyleyerek yanıt verebiliriz. Bunların varolan yegâne bilgi türleri olduğunu düşünürsek, bunlar insanın hayatta kalışı için paha biçilemez araçlardır ve bu üç tür "kazma" biçimini reddetmemeye ya da onlarsız yapabilirmişiz gibi davranmamaya dikkat etmeliyiz. Yine de umudum şu ki okur, nesneleri bir şekilde odağa getiren, buna rağmen onları iki kazma yönüne de indirgemeyen, bilgi *içermeyen* biliş [*cognition*] biçimlerinin paralel varoluşunu kabul eder hale gelecektir.

Sanat bu türden bir biliş biçimidir; bir başkası, modern anlamında *manqué** bir matematik ya da doğa bilimi olarak felsefe değil, Sokratik *philosophia* anlamında anlaşılan felsefedir. "The Third Table" [Üçüncü Masa] metninde yazdığım gibi, sanatın İngiliz fizikçi Sir Arthur Stanley Eddington'ın ünlü masalarının ikisiyle de hiçbir işi yoktur: Masalardan biri, parçacıklar ile boş uzaydan oluşan fiziksel masa iken (altını kazma), diğeri ayrı duyulur nitelikler ile dilediğimizce yer değiştirme kapasitesine sahip pratik masadır (üstünü kazma).[4] Tam da aynı sebeple, filozof Wilfrid Sellars'ın, "bilimsel imge" (altını kazma) ile "ayan/görülür imge" (üstünü kazma) ara-

3. Graham Harman, "On the Undermining of Objects", "Undermining, Overmining, and Duomining".

* (Fr.) Yetersiz, eksik. (ç.n.)

4. Harman, "The Third Table"; A.S. Eddington, *The Nature of the Physical World*.

sında yaptığı meşhur ayrım bizim için verimli bir şekilde çalışmaz.[5] Bunun yerine, felsefe gibi sanat da Eddington ile Sellars'ın tanıdığı iki uç biliş arasında uzanan bir "üçüncü masa"yı anıştırma görevine sahiptir. Halihazırda, Fried'a aşina olanlar, NYO'daki anlamıyla sanatın, onun nesne olma durumuyla ilişkilendirdiği *literalizmin* tam karşıtına yol açtığını görecektir. Ki bu salt terminolojide bir farktır ve Fried'ın çekirdek ilkelerine henüz karşı gelmez.

NYO programının, ilişkilerinden ayrı düşünülen nesneleri vurguladığı, bunun da bugün felsefedeki, sanatlardaki ve neredeyse başka her yerdeki ilişkisel modaya aykırı olduğu epey biliniyor. "İlişkisel" ile, bir sanat eserinin (ya da herhangi bir nesnenin) doğası gereği, bir tür kendi bağlamıyla ilişkisiyle tanımlandığı fikrini kastediyorum. Felsefede bunlara "içsel ilişkiler" denir ve NYO ilişkileri terimlerine dışsal kabul eden bir karşı geleneğin tarafını tutar; yani, istisnai durumlar hariç tüm durumlarda, içinde vuku bulduğu bağlam ne olursa olsun bir elma aynı elma kalır. Şimdi, bir nesneyi ilişkilerinden ayrı olarak ele almak açık ki sanat ve edebiyat eleştirisinde iyi bilinen "biçimcilik"miş gibi geliyor ki biçimcilik sanat eserini müstakil [*self-contained*] estetik bütünlük olarak ele almak adına, onun etrafındaki biyografik, kültürel, çevresel ya da sosyopolitik unsurlarının önemini azaltır. Bu bağlamda, terime bizzat direnmesine rağmen "biçimci" başlığını hak eden, uzun süre moda dışı kalan Greenberg hakkında hayranlık belirten birtakım şeyler yazdım.[6] Aynısının Fried hakkında da geçerli olduğunu göreceğiz ki o da kelimeden duyduğu sürüp giden tatminsizliğe rağmen, benim verdiğim anlamda bir biçimcidir. Robert Pippin'in "Fried'ın eserinin 'biçimci' olduğu, 'içeriğe' kayıtsız olduğu yönünde bir mit varlığını sürdürüyor" diye yakınması kesinlikle hedefi vuruyor, yeter ki Fried ile Pippin'in içeriğe kayıtsızlık olarak anlaşılan biçimcilik tanımını kabul edelim.[7] Hiç kimsenin Fried'ı resimlerin içeriğini Greenberg'in yaptığı gibi bastır-

5. Wilfrid Sellars, "Philosophy and the Scientific Image of Man".
6. Harman, "Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde"; Graham Harman, *Dante's Broken Hammer*; Clement Greenberg, *Late Writings*, s. 45-49.
7. Robert Pippin, "Why Does Photography Matter as Art Now, as Never Before?", s. 60, 6. dipnot.

makla suçlamaması gerektiği doğrudur ancak bundan daha temel bir biçimcilik anlayışı olduğunu iddia edeceğim.

NYO'nun nesnelerin bağlamlarından ilişkisel olmayan özerklikleri ya da kapalılıkları [*closure*] üzerinde vurgusu düşünüldüğünde, biçimciliğin düşük bir itibara sahip olduğu estetik çevrelerinde, hatta başka zeminlerde bize yakınlık besleyenler arasında bile nesne yönelimli düşünceye yönelik bir tür ihtiyatın bulunması şaşırtıcı değil. Önde gelen Deleuzecülerden Claire Colebrook, yüksek sesle, NYO'nun edebiyat eleştirisinin, biçimciliğin aynı hamam aynı tas sürdürülmesine karşılık geleceğinden endişe ediyor.[8] Carnegie-Mellon Üniversitesi'ndeki dostum Melissa Ragona, bu kitabın kapağını sosyal medyada ilk kez paylaştığımda şöyle tepki verdi: "Clement Greenberg tartışılan eski günlerden Joseph Beuys tartışmaya doğru sağlam hareket!"[9] Birkaç ay evvel, daha çok Münih'te yaşayan sanatçı Hasan Veseli, aslında olumlu bir e-postayı sanat üzerine geçmiş yazılarım hakkındaki şu çekinceleri ifade etmek üzere yarıda kesmişti:

> Sanatçı dostlarımla ben, senin meseleni (arka plan, düzlük) anlasak da, niçin habire Greenberg'ten bahsettiğini anlayamıyoruz. Geriye dönüp bakınca, onun yazıları son kullanma tarihini, (muhtemelen konuya dair problemleri, sanatı salt bir biçimci uygulama kılması yüzünden) o şeyleri yazdığında zaten geçmiş gibi geliyor. Bugünün perspektifinden, kayda değer eleştirmenler, Rosalind Krauss, David Joselit, Hal Foster, Arthur Danto gibi kişiler...[10]

Greenberg'e devam eden düşkünlüğümde, onun sanat dünyasındaki eleştirmenlerine nazaran azınlıktayım. Yine de ondan "habire bahsetmek" için eksiksiz iyi sebepler olduğunu söyleyerek yanıt vereceğim; teorileri, en ileri olma prestijini yarım yüzyıl önce kaybeden bir sanat türüyle bağlantılı görünse ve bazı teorilerinin yanlış olduğu gösterilebilse bile. Gördüğüm kadarıyla mesele şu ki bazı edebiyat eleştirmenlerinin de kendi alanlarında öne sürdükleri gibi, biçimcilik özümsenip üstesinden gelinmek yerine, bir nok-

8. Claire Colebrook, "Not Kant, Not Now: Another Sublime", s. 145.
9. Melissa Ragona, şahsi iletişim, 5 Ağustos 2017. Ragona'nın izniyle alındı.
10. Hasan Veseli, şahsi iletişim, 4 Aralık 2016. Veseli'nin izniyle alındı.

tada öylece reddedilip terk edildi.[11] Felsefede de benzer bir şey, özerk şeylerin yalıtımını vurgulayan bir başka teorinin, tüm insani erişimin ötesindeki kendinde şeylere dair sevilmeyen öğretinin başına geldi. Burada Alman filozof Immanuel Kant'ın uzun gölgesine girmiş bulunuyoruz ki onun üç büyük *Eleştiri*'si, sırasıyla metafizik, etik ve estetikteki biçimci dayanak gibi görünüyor. Tekrar tekrar ortaya çıkan "özerklik" teriminin uygun bir biçimde merkezinde olduğu Kantçı biçimciliğin, yeniliklerin ve eksikliklerin ilgi çekici bir kombinasyonundan oluştuğunu göreceğiz. Eksiklikler, özerkliğin doğası gereği "burjuva" ya da "fetişist" olduğuna dair boş iddia gibi derme çatma yöntemlerle atlatılmak yerine ele alınıp özümsenene dek, –kaderleri yaygın olarak inanılandan daha yakından bağlı olan– felsefe ile sanatların, hepi topu, biçimci iddialara yönelik ironik bir küçümseye karşılık gelme riski var.[12] Bunun, ilk biçimcilik sonrası felsefe olan (ve daha ziyade Alman İdealizmi olarak bilinen) felsefede ve 150 yıl sonra biçimcilik sonrası sanatta tam olarak meydana gelen şey olduğunu öne sürüyorum. İki durumda da biçimciliğe yasaklanmış bulunan mühim yeni imkânlar elde edildi fakat çok daha büyük kritik bir yenilik kaybedildi. Bu kitabın en geniş iddialarından biri, felsefede ve sanatlarda, özerk kendinde şeylerin ayan beyan kucaklanması olmadan hiçbir ilerlemenin olmayacağıdır. Üstelik, Freid'ın teatralliği sanattan kovmaya yönelik anlaşılır dileğine rağmen, bu noktanın şaşırtıcı *teatral* sonuçlarını çıkarmamız gerekiyor. David Wellbery, olağanüstü gösterişli bir retorikle Fried'ın konumunu yeniden ifade ediyor:

> Sinir bozucu bir özlemin (esasen "teatral") kışkırtması, bir eklemeli dizinin asla elde edilemeyecek şekilde tamamlanmasına yönelik

11. Özellikle bkz. Carline Levine'nin muhteşem kitabı *Forms*.
12. Hal Foster'ın, *The Return of the Real*, s. 108-109'da "fetişist" mecazına sıkıştırılmasından daha az değil. Ayrıca bkz. Foster'ın, NYO müttefikleri Jane Bennett ile Bruno Latour'a Hal Foster, *Bad New Days*, 5. Bölüm'deki ilgili saldırıları. Başka bir yakın zamanlı örnek, J.J. Charlesworth ile James Heartfield'in "Subjects vs. Objects" metninin ikinci paragrafında bulunabilir. Nesneler hakkındaki gerçekçiliğin bir fetişizm biçimi olduğu iddiasına genel bir yanıt için, bkz. Graham Harman, "Object-Oriented Ontology and Commodity Fetishism".

> baş döndürücü bir taşınma duygusu, esasında sanatsal olmayan bir bilinç biçimini ortaya çıkarır. Düşünce, esere-içsel farklılaşma, netlik ve kendi kendine ayakta kalma başarısı, esrarengiz bir şekilde tahrik edilen, devasa bir boşluğun ürpertisi uğruna feda edilir.[13]

Hadi "esrarengiz bir şekilde tahrik edilen devasa boşluğa" karşı birlik olalım. Yine de ben hâlâ, Wellbery'nin tiksinir göründüğü Richard Wagner'in operalarında epey bir estetik değer buluyorum. Bu kitapta savunulan teatrallik fikri, histerik melodramın teatrallik fikri değildir.

Bu temalarla meşgul olmaya 2016'da *Dante's Broken Hammer*'da [Dante'nin Kırık Çekici], ilk kısmı Dante Alighieri'nin *İlahi Komedi*'sine adanan, ikinci kısmı ise en gayri Danteci figür olan Kant'ın düşüncesine meydan okuyan bir kitapta başladım.[14] Bahsedildiği üzere, *özerklik* belki de Kant'ın terimlerinin en merkezi olanıdır, *Eleştiri*'lerinin üçünün tamamının da ana içgörülerini olduğu gibi birleştirir. Kant'ın metafiziği, bilinemez kendinde şeyi, herhangi bir doğrudan biçimde erişilemez olarak karakterize eder; bu numenal şeyin karşıtı, saf mekân ve zaman görüleri ile anlama yetisinin on iki kategorisine göre yapılandırılan insan düşüncesidir.[15] Bu alanların her biri özerktir, Kant, ilk din değiştirenler dalgasının ustaya saldırmasına sebep bir tutarsızlıkla, kendinde şeyden çelişik biçimde görünüşler dünyasının *nedeni* olarak bahsetse bile.[16] Etikte, Kant'ın biçimciliğe bağlılığı açıkça beyan edilir.[17] Bir eylem velev ki herhangi türde bir dışsal ödül ya da cezalandırmayla güdüleniyorsa etik değildir: İster Cehennem korkusu, iyi bir itibar arzusu, ister kara vicdandan sakınma isteği olsun. Bir edim yalnızca kendi namına, tüm rasyonel varlıkları bağlayan bir ödeve uygun olarak icra ediliyorsa etiktir. Teknik terimlerle ifade edilirse, etik "yaderk" [*heterenomous*] değil, "özerk" [*autonomous*] olma-

13. David E. Wellbery, "Schiller, Schopenhauer, Fried", s. 84.
14. Dante Alighieri, *The Divine Comedy*.
15. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, *Prolegomena to Any Future Metaphysics*.
16. Klasik örnek şudur: Salomon Maimon, *Essay on Transcendental Philosophy*.
17. Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*.

lıdır. Bağlamsal incelikler Kant'ın etiğinde hiçbir rol oynamaz: En meşhur örneğinde, yalan söylemek niyetlerin en iyisiyle yapılsa ve en hayranlık uyandırıcı sonuçlara yol açsa bile haklı çıkarılamaz. Aslında bağlam, bir edimin etik sayılması için kesinlikle dışlanması gereken şeydir.

Bu bizi Kant'ın sanat felsefesine, biçimciliğin bir diğer zaferine getiriyor, felsefenin bu kısmında tam olarak bu kelimeyi kullanmasa bile.[18] Güzellik de, etik eylemlerle aynı biçimde müstakil, herhangi bir şahsi kabul edilebilirlikle ilişkisiz olmalıdır. Burada da etikte olduğu üzere, Kant için mevzubahis olan kendinde şeyden daha fazla doğrudan kavranabilir olmayan ve kriterler veya literal nesir betimlemeler bakımından hiç de açıklanamayan sanat nesnesi değildir. Bunun yerine, güzellik tüm insanlarca paylaşılan transandantal yargı yetisini alakadar eder; yargı yetisi de, beğenisi yeterince gelişmiş birinin neyin güzel olduğu hususunda hemfikir olması gerektiğinin garantörü olarak hizmet eder. Aynısı yücenin deneyimi için de ileri sürülür, ister sonsuzca büyük bir şeye (gece gökyüzü, denizin enginliği) dair "matematiksel" biçimde ister sonsuzca kudretli bir şeye (ezici bir tsunami, nükleer bir silahın infilakı) dair "dinamik" biçimde meydana gelsin. Kant burada bir kez daha, yücenin görünürdeki yüce varlıktan ziyade gerçekte *bizim* hakkımızda olduğunu kabul eder, zira yücenin kritik özelliği, *bizim sonlu kendiliklerimizi* sonsuz bir büyüklüğün deneyimiyle ezmesidir.

Yine de Kant, biçimciliğin iki epey farklı anlamını, modern felsefe ile sanat teorisinin olumsuz bir anlamda kaderini belirleyen bir biçimde birbirine karıştırır. Hakikatin etiğindeki önemli çekirdeği yeterince açık olmalı: Herhangi bir verili edimin itiraf edilmemiş güdülerden özgür olduğundan tümüyle emin olamasak da amacı ödül kazanmak ya da cezadan kaçınmak olan bir eylem gerçekte etik bir edim değildir. Buradan estetiğinin mühim hakikatini tanımak için küçük bir adım kâfi: Bir sanat eseri, sadece bizi tatmin ettiği ya da gururumuzu okşadığı için güzel değildir, mesela Virgilious'un *Aeneid*'ında kendi sülalesine yönelik şiddetli övgüyü okuyan

18. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*.

Augustus Ceasar durumunda.[19] Buna rağmen, Kant'ın özerkliği tesis etmek amacıyla neyin neyden ayrılması gerektiğine gelince, iddiasında *fazlaca spesifik* olduğunu ileri sürüyorum. Neredeyse tüm Batılı modern filozoflar gibi onun için de, gerçekliğin iki temel unsuru bir yanda insan düşüncesi diğer yanda diğer her şeydir (yani "dünya") ve birbirini kirletmekten korunması gerekenler bilhassa bu iki alandır. Bu duyarlılığa muhalefetimde, Fransız filozof Bruno Latour'un *Biz Hiç Modern Olmadık*'taki insan ve dünya denen iki ayrık sahayı yalıtmaya ve saflaştırmaya yönelik imkânsız girişim olarak modernlik yorumunu takip ediyorum.[20]

Her halükârda, Kant'la alakalı ana problem onun insanları geri kalan her şeyden ayırmak yönündeki biçimci takıntısı ise, entelektüel tarihte ona en az benzeyen büyük figürün hangisi olduğunu biliyoruz. Bu, insanları dünyadan ayırmak değil, aksine onları mümkün olduğunca sıkı biçimde birbiriyle kaynaştırmak isteyen Dante olacaktır.[21] Dante'nin kozmosu, birinin bir şeye yönelik tutkusu anlamında *sevgiden* oluşmasıyla meşhurdur: İster iyi ister kötü isterse alenen şeytani olsun. Dante için gerçekliğin temel birimleri özgür özerk özneler değil, çeşitli tutkularının hedefleriyle kaynaşmış ya da bundan ayrı kalmış ve Tanrı tarafından buna göre yargılanan âşık faillerdir. İşte Kant bu anlamda mükemmel bir anti-Dante'dir: Sanatta olduğu kadar etikte de soğuk bir kayıtsızlığı teşvik eden biri, zira başka türlüsü düşünce ile dünyayı, Kant'a göre bu ikisi ne olursa olsun ayrı tutulması gerekirken kaynaştırmak olacaktır.

Renkli Alman filozofu Max Scheler, hayranlık uyandıran Kantçı etik eleştirisinde, felsefe için epey bir 20. yüzyıl Dante'si

19. Virgil, *Aeneid*.

20. Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*. Modernliğin –ya da en azından yozlaşmış biçimlerinin– onu düşüncenin dünya ile uygunsuz bir şekilde karışması olarak ters yönde okuyan başka bir yorumu vardır. Bu yorum, Quentin Meillassoux'un "korelasyonculuğa" karşı *Sonluluğun Sonrası*'ndaki değerli polemiğinde bulunabilir; bu yine de Latour'un, gerçekliğin iki temel bileşeni olarak düşüncenin ve dünyanın modernler için geçerli olduğunu kabul eden konumuna benzemektedir. Bu kitapta Meillassoux'un "saf olmayan" versiyonundan ziyade Latour'un "saflık" yorumuna veya modernliğine odaklanacağım zira Latourcu duruş, Kant'ın estetiği ve sanattaki biçimcilikle daha ilgilidir.

21. Dante, *The Divine Comedy, La Vita Nuova*.

gibi görünür. Scheler, Kant'ın etiğin müstakil olması ve belli "kıymetler ile amaçları" elde etmede salt bir araç olmaması gerektiği hususunda haklı olduğunda ısrar ederken, Kant'ın evrensel ödev çağrısının "yüce boşluğu" dediği şey karşısında kuşkulu durur.[22] Scheler'in alternatif modeli, Kant'ın teorisinde eksik olan en az iki dikkat çekici özellik gösterir. İlkin, etik insan düşüncesine içsel bir ödev meselesinden ziyade birinin, ister uygun ister uygunsuz biçimde olsun sevdiği ya da nefret ettiği şeylere dair bir değerlendirme meselesidir: Bir *ordo amoris* ya da tutkuların sıra düzeni.[23] İkinci olarak Scheler, Kant'ın etiğini fazla ezici bir şekilde evrensel bulur, zira herhangi bir şahsın, ulusun ya da tarihsel dönemin yalnızca ona ait özgül bir etik çağrısı bulunur. Daha genel olarak, Scheler'in teorisi, etiğin temel biriminin dünyadan yalıtık biçimde düşünen bir insan olmadığını açığa vurur; aksine, etiğin birimi insani etik fail ile sevmeye ya da nefret etmeye yetecek kadar ciddiye aldığı şeyden müteşekkil bir *bileşim* veya *karma*dır [*hybrid*] (ikincisi Latour'un terimi). Etik özerklik böylece yeni bir anlam kazanır: Artık insanların dünyadan ayrıklığı değil; fakat herhangi bir özgül insan-dünya kombinasyonunun onu çevreleyen her şeyden ayrıklığı. Bunun Fransız filozof Quentin Meillassoux'un kısaca "korelasyonizm" olarak adlandırdığı şeye bir gerilemeye karşılık gelmediğine dikkat edin; yani, bizim herhangi birinden yalıtık bir şekilde konuşmamızı reddederken düşünce ile dünya arasındaki eşlenik [*correlative*] ilişkiye odaklanan türde bir modern felsefeye. Evvela hem insanlar hem de onların sevdikleri nesneler onların ilişkilerinden bağımsız kalır, zira ikisi de bu ilişkilerce tümüyle tüketilmez. Daha da önemlisi, insan ile nesne arasındaki etik ilişkinin kendisi, gerçekliği tümüyle bu unsurların ikisi ya da herhangi bir dış gözlemci tarafından tümüyle kavranamayan yeni bir özerk nesnedir. Gerçek bizi aşağıdan atlattığı kadar yukarıdan da kucaklar.

Bu etik dolambacın sanatla alakası belki de şimdi açık olacaktır. Bana yakın zamanlara dek, sanatta Kant'ın estetiğini benzer bir zeminde eleştirecek Scheler benzeri bir figür var

22. Max Scheler, *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values.*
23. Max Scheler, "Ordo Amoris".

olmamış gibi görünmüştü. Fakat artık Fried'ın bu işe uygun bir insan olduğu açık görünüyor. Fried'ın "kapılma" [*absorption*] kavramının temelde, sanat eserinin unsurlarının seyredene ilgisizliklerini temin eden bir "kapanmayla" neticelenecek şekilde birbiriyle meşgul ederek, bizi sanat eserinden bir mesafede tutmaya dönük Kantçı çabayı icra eder göründüğü yeterince doğrudur. Yine de Fried'ın açıklamasında bile bu yalnızca, –filozof Denis Diderot'nun teorileştirdiği üzere– bir dizi 18. –ve erken 19.– yüzyıl teatrallik karşıtı gelenekten ressam ile Caravaggio gibi belli çığır açan öncüler için doğrudur.[24] Zira bizzat Fried göstermiştir ki Jacques-Louis David'in eserinin ardından herhangi bir resmi düpedüz teatral ya da teatrallik karşıtı olarak okumak giderek zorlaşır ve Édouard Manet'in mühim kariyerinde, bir resim için seyirciyi olumsuzlamak ve ona sırtını dönmekten ziyade, onunla yüzleşmek ve tanımak ihtiyacı aşikâr hale gelir.[25]

En az etik kadar estetikte de, Kant, kayıtsız seyircileri temaşa ettikleri nesnelerden ayırmada ısrarcıdır. Greenberg ile Fried'ın, denklemin insan tarafını çıkartırlarken bizden sanat nesnesine odaklanmamızı isteyerek tam *tersi* şekilde hareket etmeleri kayda değerdir. Bu durum Greenberg'in Humecu emprisizme yakın bir şey lehine Kant'ın sanata yönelik transandantal yaklaşımını reddinde ve elbette, Fried'ın teatralliğe dönük nitelikli olsa da hiddetli hoşnutsuzluğunda görülebilir.[26] Kant'ın Greenberg ve Fried ile paylaştığı şey, özerkliğin, bilhassa son derece özgül tek bir özerklik anlamına gelmesi gerektiğiydi: *İnsanların dünya*dan özerkliği. Muhtemelen bu fikir, Fried'ın, her biri Kantçı insan-dünya ayrımını düzleştirmeye adanmış Latourcu fail-ağ teorisi, Jane Bennett'in vital materyalizmi ve bizzat NYO gibi yakın zamanlı felsefi eğilimlerden duyduğu huzursuzluğu açıklayabilir.[27] Scheler'in Kantçılık karşıtı etiğinin estetikteki benzeri, estetiğin temel

24. Denis Diderot, *Diderot on Art*, I. ve II. Cilt; Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*.

25. Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Manet's Modernism*.

26. Clement Greenberg, *Homemade Esthetics*; Michael Fried, *Art and Objecthood*.

27. Bkz. Bruno Latour, *Reassembling the Social* ve Jane Bennett, *Vibrant Matter*. Bu meseleyi Fried'a, 10 Şubat 2018'de, Los Angeles'a ziyareti sırasında açma fırsatım oldu ve kendisi yanıtında faydalı biçimde doğrudandı.

biriminin ne sanat nesnesi ne de onu seyreden olduğu; fakat daha ziyade tek bir yeni nesne olarak kombine olan ikisi olduğu görüşü olacaktır. Fried'ın bu türden bir fikre teatrallik karşıtı zemindeki muhtemel düşmanlığına rağmen, şaşırtıcı biçimde bu fikri kendi tarihsel çalışmalarında benimsemeye yaklaştığını göreceğiz. Her ne kadar sonunda Fried'ın kınadığı teatralliğe epey benzer bir şeyi onaylayacak olsam da bu, sanat eserinin özerkliğini hiçbir şekilde mahvetmez, zira eser ile seyirciden müteşekkil bileşik varlık herhangi bir dışsal pratik veya sosyopolitik amaca tabi olmayan müstakil bir birimdir. Bu kuşkusuz tuhaf netice, estetikteki bir dizi tipik biçimci ilkeden kurtulmamızı gerektirecektir, her ne kadar biçimcilik sonrası sanatın terk etmeyi uygun bulduğu ilkeler olmasalar da. Aynı zamanda, felsefe adına birtakım yeni ve mühim mülahazalara yönlendirileceğiz.

1. Bölüm ("NYO ve Sanat: İlk Özet") NYO estetik teorisinin genel bir taslağını veriyor, burada sanat, gerçek nesneler (GNe) dediğimiz şeylerle onların duyusal nitelikleri (DNi) arasında bir yarığı etkinleştiriyor olarak tasavvur ediliyor. Bu bizi, epeydir modası geçmiş güzellik fenomenine geri götürüyor ki güzelliği, ebedi düşmanıyla karşıtlık içinde kavrıyoruz: Çirkinlik değil fakat literal olan. Metaforun bilhassa açık bir *teatral* yapısı olduğu ortaya çıkacak olsa da metaforun incelenmesi, literalizmde neyin yanlış olduğunu anlamanın en kolay yoludur ve bunun en az edebiyat kadar görsel sanat alanı için de mühim içerimleri haizdir.

2. Bölüm ("Biçimcilik ve Kusurları"), Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* eserine dair daha ayrıntılı bir gezinti sunuyor. Bu bölümün amacı, modern estetiğin birçok bakımdan emsalsiz olmaya devam eden bu temel kitabının güçlü ve zayıf yanlarını açıkça ortaya koymaktır. Bu kitap üzerine bol miktardaki tartışmaya rağmen, Kant'ın estetik teorisinin, üstesinden gelinmektense görmezden gelindiğini iddia edeceğim; tam da bu sebeple, o, kaçak uyduları yakalayan bir kara delik gibi bizi kendi içine çekmeye devam ediyor. Diğer şeylerin yanında, Kant'ın güzel ve yüce arasındaki ayrımının geçerli olmadığını iddia edeceğim. Aslında, Kant'ın yüceyi *mutlak olarak* büyük ya da kudretli olarak tanımlamasını izlediğimi-

zi varsayarsak, yüce diye bir şey yoktur. Timothy Morton'un *Hipernesneler*'de gösterdiği üzere, mutlaklar ve sonsuzluklar söz konusu olduğunda derinlemesine insan merkezci bir şey vardır; ki bunu kabul edecek ilk kişi, şaşırtıcı derece insan merkezli yüce yorumunu düşünürsek, Kant olabilir.[28] Sonsuzluk, yakın zamanlarda, Alain Badiou ile öğrencisi Meillassoux'un çalışmalarında, sonlu ötesi matematikçisi Georg Cantor'a ilgi çekici ortak borçları vasıtasıyla felsefeye geri dönmüştür.[29] Yine de şahsen Morton'la, çok büyük sonlu sayıların sonsuzluktan daha büyük bir felsefi ilgiyi haiz olduğu konusunda hemfikir olmaya eğilimliyim. Güzelliğin belli türleri, nihayetinde var olmayan yüceye imkânsız bir geçiş yapmaksızın, NYO'da "hipernesnel" mefhumuyla yer değiştiren devasa sonlulukların bir deneyimini sağlayabilir.

3. Bölüm ("Literal Değil, Teatral"), biçimci terimini sürekli reddetmesine rağmen biçimci gelenekteki yaşayan en mühim figür olan Fried'ın eserini ele alıyor. Fried'ın literalizm eleştirisinin, o "literal"i NYO'dan daha kısıtlı bir anlamda kullansa da, alt edilemez olduğunu iddia edeceğim. Literalist kraterin kıyısına çok yaklaşan herhangi bir sanat, sanat olarak çözünme riskine rağmen, ondan sakınmanın bir yolunu bulmalıdır: Dada'nın sözde kardeşi Sürrealizmin olmasa da Dada'nın yüzleştiği büyük problem budur. Fakat Fried literalizmi teatrallikle eşlese de, ben bu ikisinin kutupsal karşıtlar olduğunu ileri sürüyorum. Gerçekten de, sanatın literalist yıkımından, sanatı yaşama getiren teatrallik dışında hiçbir yolla sakınamayız. Bir seyirci olmaksızın sanatın da olmadığını düşünürsek, Fried için teatralliğin düpedüz sakınılabilen bir şey olmamasında fazladan bir karmaşıklık bulunur. Yine de, bir çağdaş sanat eleştirmeni olarak konuştuğu zaman "teatral" sıfatı, Fried'ın, onu etkilemeyi başaramayan eserler için seçtiği sıfat olmaya devam eder ve ben onu bu kullanımında takip etmiyorum.

4. Bölüm'de ("Tuval Mesajın Kendisidir") Greenberg'e dönüyor, onun güçlü düşünme biçimine has sınırlamalara odaklanıyoruz. Giderek akademikleşen yanılsamacı [*illusionist*] üç

28. Timothy Morton, *Hyperobjects*, s. 60.
29. Alain Badiou, *Being and Event*; Meillassoux, *After Finitude*.

boyutlu resim geleneğinden uzaklaşan modernist avangard, mecrasının temel düzlüğünü kabul etmek zorunda kaldı: Arka plan tuvalinin düzlüğünü. Düz arka plana geçişin en az iki sonucu oldu. Birincisi, Greenberg'in resimsel içeriği tutarlı bir şekilde karalamasıdır ve bunu derinlik yanılsaması ileri sürmeye devam eden salt literal bir anekdot bularak reddetme eğilimindedir. İkincisi, hiç değilse bile nadiren belirtilen, tuval arka plan mecrasının düzlüğünün de parçalardan yoksun bir *teklik* [*oneness*] olarak ele alınmasıdır. İkinci hususta, Greenberg, dünyanın yüzeyini ve onun çeşitli görünür varlıklarına ontolojikten ziyade "ontik" diyerek alay eden, lekelenmiş ama önde gelen filozof Martin Heidegger ile pek çok ortak noktaya sahiptir. Heidegger ayrıca, Varlığı çok sayıda münferit [*individual*] varlığa önceden dağılmış olarak tasavvur etme konusunda rahatsız edici bir isteksizlik gösterir, bunların çokluğunu yalnızca insan deneyiminin bir bağlaşımı [*correlate*] olarak tasvir etme eğilimindedir. Greenberg'i resimsel içeriğin önemini kavramaktan alıkoyan şey, bu önyargının bir biçimidir.

5. Bölüm ("Yüksek Modernizmin Ardından"), Greenberg ve Fried tarafından savunulan Yüksek Modernizmin en belirgin reddedilme biçimlerinden birkaçını ele alıyor. Burada, bu kitabın diğer bölümlerde mühim bir rol oynamayanlara odaklanacağım. Öncelikle, Greenberg'in iki çağdaşı, genellikle rakipleri olarak resmedilen Harold Rosenberg ile Leo Steinberg üzerine bir şeyler söylenmeli. Ardından en yakın tarihli figürler olan T.J. Clark'a, Rosalind Krauss'a ve Jacques Rancière'ye dönüyorum; gerçi zorunluluk olsa da her bir figürü ele alışım, görüşlerimin onlarınkinden nerede farklılaştığına dair yalnızca kaba bir işaret verebilir.

6. Bölüm'de ("Dada, Sürrealizm ve Literalizm"), Greenberg'in kafa karıştırıcı, Dada ve Sürrealizmin ikisi de "akademik" sanat biçimleridir, iddiasına dönüyoruz. İki hareketi de aynı şekilde ele almanın problemi, saygısız muhalefetin örtüşen akımları olarak kültürel tarihte geniş ölçüde bağlantılı kalsalar da bizzat Greenberg'in ilkeleriyle karşıt yönlere gitmeleridir. Sürrealistler, dikkatimizi hayret verici içeriğe çekmek üzere 19. yüzyıl yanılsamacı resminin geleneksel mecrasını

sürdürürlerken, Duchampçı Dada neyin geçerli bir sanatsal nesne sayılabileceğine dair algımıza bir meydan okuma girişimi içinde hayal edilebilir en bayağı nesneleri (bisiklet tekerleği, şişe askısı) öne sürer. Heidegger'in felsefesinden bir analoji kullanırsak, Dada ile Sürrealizmin, Batı sanatının tarihinden radikal ayrılmalar olmadıklarını savunurken, literalizmin parçalanmasını ele alma biçimleri konusunda taban tabana karşıt olduklarını iddia edeceğim.

7. Bölüm ("Tuhaf Biçimcilik") kitaba bir son veriyor. Önce, sanatın mevcut durumunu son derece bilgili bir gözlemcinin incelediği kadarıyla ele alıyoruz: Hal Foster. Sonra, ilk altı bölümün en sıra dışı iddiasının seyirci ile eserin teatral olarak yeni, üçüncü bir nesne kurduğu iddiası olduğu düşünülürse, bu bölüm bu fikrin içerimlerinin neler olabileceğini soruyor. "Tuhaf" terimine gelince, bu terim boş bir kışkırtma değil, NYO tarafından H. P. Lovercraft'ın kurmacasından çıkartılmış teknik bir terimdir. Tuhaf biçimcilik, ne nesneye ne de özneye mahsus olup, onların birliğinin haritalanmamış içerisine mahsus bir biçimcilik türüdür.

1
NYO ve Sanat
İlk Özet

NYO'nun temel ilkelerini incelemekle başlayalım, zira bu kitabın tüm okurlarının bu meselelere aşina olduğu varsayılamaz. Nesne yönelimli felsefe, iki bölünme eksenine dayanır; bunlardan biri eleştirmenlerimiz ve hatta bazen destekçilerimiz tarafından genellikle görmezden gelinir. İlk ve en iyi bilinen eksen, NYO'nun nesnelerin *geri çekilmesi* [*withdrawal*] ya da *alıkonulması* [*withholding*] olarak atıfta bulunduğu şey arasındaki farkı ilgilendiriyor. Bir çekiç ya da mum bize sunulur, yine de bunlar, bize sunulduklarından fazlasıdır. Bu fikir, numen ile fenomen yahut kendinde şey ile görünüş arasındaki rağbet görmeyen Kantçı yarığı sadece tekrar edi-

yor gibi görünebilse de, NYO, kendinde şeyin sadece dünyaya dair insan farkındalığına musallat olmadığına; fakat ayrıca insan olmayan şeylerin birbirleriyle nedensel ilişkilerinde bile bulunduğuna dair kritik bir dönüm noktası ekler. Kant'tan beri sayısız düşünürün, bilhassa Heidegger'in, dünyanın ona dair algımızın ya da teorileştirmemizin ötesindeki bir fazlalığına, artıklığına ya da başkalığına yer verdiği doğru olsa da bildiğim kadarıyla hiçbiri bu tür bir biçimlenmemiş tortunun insanların dahil olmadığı ilişkilerde de var olduğunu görmemiştir. İkinci ve sıklıkla unutulan eksen, nesneler ile nitelikleri arasındaki bağlantıyı ilgilendirir ki NYO bu ilişkiyi alışılmadık şekilde gevşek olarak ele alır. Bu eksen, David Hume'un felsefesinde olduğu üzere, nesnelere, niteliklerinin demetinden ibaret bir şeylermiş gibi muamele eden yaygın empirist eğilime karşı koyar, sanki "elma" alışkanlıkla birbirine bağlanmış bir dizi elle tutulur özelliğin ortak bir lakabıymış gibi.[1] Bir araya geldiğinde, bu iki eksen NYO'nun kozmosta meydana gelen her şeyi aydınlatması için istifade ettiği bir dörtlü yapıya yol verir, bunlar ister sanatta ister başka yerde olsun. Bu noktaları açıklığa kavuşturmanın en iyi yolu, en yakın tarihli büyük Avrupalı filozoflardan ikisiyle başlamaktır: fenomenolog Edmund Husserl ve onun sapkın varisi Heidegger.

Heidegger'in İçgörüsü: Saklı Olan ve Açığa Çıkan

Kant, on yıldan kısa bir sürede yayımlanan bir büyük eserler üçlüsü ile felsefi bir devrim başlattı: *Saf Aklın Eleştirisi*, *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Bu kitapların konusu sırasıyla metafizik, etik ve sanat olarak özetlenebilir; fakat üçüncü kitap biyolojideki temaları da ele alır. Şu an için, *Saf Aklın Eleştirisi*'ne odaklanalım. Kant'ın merkezi fikri, ayrıca görünüşler ile kendinde şeyler olarak da bilinen *fenomenler* ile *numenler* ayrımıdır; fakat bazı akademisyenler bu terim çiftleri arasında ince ayrımlar yapar. Kant kendi öncüllerini "dogmatik" felsefeye adanmış olarak görür, dogmatik felsefe gerçekliğin nasıl olduğu hakkında rasyonel akıl yürütme aracılığıyla kesin yanıtlar temin etme girişimi anlamına gelir.

1. David Hume, *A Treatise of Human Nature*.

Örneğin bunlar arasında insan özgürlüğünün ya var olduğunu ya da var olmadığını, fiziksel maddenin ya bölünmez parçacıklardan oluştuğunu ya da oluşmadığını, zaman ve mekânın ya bir başlangıca ve sona sahip olduğunu ya da olmadığını yahut Tanrının ya var olmak zorunda olduğunu ya da var olmasına gerek olmadığını ispatlama girişimleri yer alır. Kant bu dört temayı "çatışkılar" başlığı altında toplar ve bunlardan herhangi biri için felsefi kanıtlamada bulunma girişiminin manasız olduğu sonucuna varır, zira bunların bir ya da diğer yöndeki çözümleri, doğrudan insan farkındalığının sınırlarının ötesine uzanmaktadır.

Kant'ın dogmatizme saldırısı, insanın bilgi yetisinin *sonlu* olduğu iddiasına dayanır. Dünyaya tüm insani erişim, mekânın üç boyutu ile tersinmez zaman boyutunda ve gerçekliğe dair insani deneyimimizi tanımlayan on iki temel "kategorinin" çerçevesinde vuku bulur: Rastgele olaylardansa neden ve etki, bir ve çok arasındaki ayrım ve bildiğimiz haliyle dünyaya dair bu türden diğer temel özellikler. Fakat insan olduğumuz ve bu yüzden dünyayla özgül bir insani biçimde karşılaştığımız düşünüldüğünde, deneyimimizin koşullarının, dünyaya erişimimizin dışında olduğu haliyle dünyaya uygulanıp uygulanamayacağını bilmenin hiçbir yoluna sahip değilizdir. Belki Tanrı ya da melekler zaman ve mekânın olmadığı ya da nedensel ilişkilerden yoksun bir dünya deneyimler. Kant'ın kendi açıklamalarının ötesine gidersek, aynısı belki hiper-akıllı uzaylılar ya da hatta çeşitli hayvan türleri için de geçerli olabilir. İnsan sonluluğuna tutsaklığımız, aklın iddialarını sınırlamak zorunda olduğumuz anlamına gelir; felsefe artık bizden ayrı gerçeklik ya da "aşkın" olan hakkında olamaz. Bunun yerine, felsefe kendisini dünyaya tüm insani erişim için geçerli olan temel koşulları belirlemekle sınırlandırmalıdır. Bir açıdan kafa karıştırıcı şekilde, Kant bu koşullara "transandantal" der, yani talihsiz bir şekilde "aşkın"a [*transcendent*] fazlaca yakın bir kelime kullanır ki onun tümüyle farklı bir şey anlamına geldiğini gördük. Dogmatik filozoflar aşkın gerçekliği doğrudan ele alma iddiasında bulunmuşken, Kant yalnızca transandantale erişimimiz olduğunda ısrar eder.

1780'lerden beri neredeyse tüm büyük Batılı filozofların kariyerleri Kant'ı özümsemeleriyle belirlenmişken, Kant'ın

merkezi kendinde şey iddiasının neredeyse evrensel olarak reddedilmiş olması ironiktir. Bilinemez numen, Friedrich Nietzsche'nin felsefesinde olduğu gibi çoğu kez, aslında kutlamamız gereken bedenlerin, zevklerin ve yaşamı onaylayan kuvvetlerin dünyasına iftira atan Platonculuğun veya Hıristiyanlığın kalıntı bir biçimi olarak küçümsenmiştir. Yine de Kant'ın daha doğrudan varisleri, J.G. Fichte'den G.W.F. Hegel'e uzanan Alman İdealistleri denenler, bizzat Kant'ın çerçevesi içinden mühim bir itirazda bulunurlar. Yani, eğer düşüncenin dışındaki bir kendinde şeyi düşündüğümüzü iddia edersek, bunun kendisi bir düşüncedir; bu bakış açısından Kant daha sonraları "performatif çelişki" denecek bir şey işlemiş görünür.[2] Zira düşüncenin dışındaki bir şeyi düşünmenin kendisi bir düşüncedir, görünüş ile kendinde şey arasındaki ayrımın kendisinin, tümüyle düşüncenin sahasında kapsandığı ortaya çıkar. Bu akıl yürütme çizgisi, Hegel'e, kendi felsefesi için yeni türden bir "sonsuzluk" iddiasında bulunma izni veren şeydir, bu sonsuzluk, diyalektik bir ortaya koyma ve olumsuzlama hareketi vasıtasıyla özne ile nesne arasında nihai bir uzlaşmayla Kantçı sonluluğun yerini alır. Alman İdealizmi çok sayıda çağdaş filozofu etkilemiştir ve en çok, Slavoj Žižek ile Badiou vasıtasıyla Badiou'nun mühim çırağı Meillassoux'a geçen çizgideki kıta düşüncesinde görünürdür. Bu yazarlardan hiçbirinin Kantçı kendinde şeye bir sempatisi bulunmaz: Hepsi de, her biri farklı şekilde, insan öznenin mutlağa erişim kazanmaya muktedir olduğunu iddia eder. NYO'nun etkin bir şekilde, "yeni-Modernizm" ya da "epistemizm" olarak adlandırılan bu eğilime karşı olduğunu ve Kant'ın hayal ettiğinden epey farklı olsa da kendinde şeyin yeniden olumlanmasının felsefedeki gelecek ilerlemenin anahtarı olduğunu kabul ettiğini kaydetmeliyiz. Mevcut kitap için önemli olan, NYO'nun ayrıca kendinde şeyin tasfiyesinin, sanat eserlerinin doğasını açık kılmaya dair herhangi bir çabaya mâni olduğunu kabul etmesidir, zira bu, literalizmi silahsızlandırma kabiliyetimizi elimizden alır.

Kendinde şeyi reddetmenin ve mutlağa doğrudan erişim iddiasında bulunmanın farklı bir yolu, Husserl'in fenomeno-

2. Jaako Hintikka, "*Cogito, ergo sum*: Inference or Performance?"

lojisinde bulunur. O zamanlar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sınırları içindeki Moravia'da doğan Husserl'in matematikten felsefeye dönmesi Viyana'da, aynı zamanda psikanalist Sigmund Freud'un öğretmeni de olan karizmatik eski rahip Franz Brentano'nun vasiliği altında gerçekleşir. Brentano'nun felsefeye en meşhur katkısı, orta çağ kavramı *yönelimselliği* [*intentionality*] canlandırmasıdır ki ilk başlayanlar tarafından yanlış bir şekilde sıklıkla varsayıldığı üzere bir insan eyleminin "niyetini" [*intent*] ifade etmez. Aksine, Brentano'nun ilgisi psikolojinin diğer bilimlerden ne şekilde farklılaştığını sormaktı.[3] O, zihinsel alanın en karakteristik tarafının, her zihinsel edimin bir nesneye yönelmesi [*be directed*] olduğunu iddia etmiştir. Algılıyor, yargılıyor ya da seviyor ve nefret ediyorsak, o halde *bir şeyi* algılıyor, *bir şeyi* yargılıyor, *bir şeyi* seviyor ya da *bir şeyden* nefret ediyoruzdur. Şimdi, şu derhal belirtilecektir ki bazen gerçekte olmayan şeyleri algılarız: Halüsinasyon görürüz, karışık yanlış yargılarda bulunuruz ya da hayali şeyleri sevip onlardan nefret ederek etik açıdan yoldan çıkarız. Öyleyse benim zihinsel edimlerimin nesneleri ile onların ötesinde var olabilecek herhangi bir "gerçek" nesne arasındaki ilişki nedir? Brentano bu soruda yetersiz bir kılavuz sağlar. Yönelimselliğin *içkin* nesneleri, yani doğrudan zihne sunulan nesneleri hedeflediğini ve sık yanlış okumaların öne sürdüğü gibi, onun ötesinde olabilecek nesneleri hedeflemediğini söyler. Brentano'nun, Katolik arka planı vasıtasıyla gelen Aristotelesçi mirasına ve Alman İdealizmine duyduğu yaradılıştan hoşnutsuzluğa rağmen, felsefesi, dış dünyaya karşı kalıcı bir idealist ya da en azından agnostik tutum sergiler.

Brentano'nun sayısız yetenekli öğrencisi, öğretisindeki bu sisli noktayı açık kılmak için çabalamıştır.[4] Bu yöndeki en iyi çabalardan biri, Polonyalı parlak çırağı Kzimierz Twardowski'den, *On the Content and Object of Presentations* [Sunumların İçeriği ile Nesnesi Üzerine] başlıklı 1894 tarihli kışkırtıcı bir tezde ortaya kondu.[5] Bu eserin en mühim iddiası, yönelimsel edim-

3. Franz Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint*.
4. İyi bir inceleme şurada bulunabilir: Barry Smith, *Austrian Philosophy*.
5. Kasimir Twardowski, *On the Content and Object of Presentations*.

lerin çifte olduğu, hem zihnin dışındaki bir *nesneyi* hem de zihnin içindeki özgül bir *içeriği* hedeflediğidir. Twardowski her ne kadar Husserl'den yedi yaş daha genç olsa da ilk başlarda ondan çok daha ileriydi ki Husserl, öğrencilik kariyerinde matematikten felsefeye görece geç geçmişti. Gerçekten de, Husserl'in erken eserinin çoğu, Twardowski'nin nesne ile içeriği çiftlemesiyle müzmin bir mücadele olarak okunabilir. Husserl'i kaygılandıran şey, bu model altında iki alanı gerçek bilgiyi mümkün kılacak şekilde uzlaştırmanın hiçbir yolunun olmamasıydı: Alman İdealistlerinin Kant'ı okuduklarında canlarını sıkan meselenin bir çeşidi. Husserl'in zamanında ortaya koyduğu üzere, nasıl olur da *iki* Berlin, biri zihnin içindeki bir içerik, diğeri zihnin dışındaki bir nesne olan iki Berlin var olabilir? Şu durumda, iki Berlin'in temas kurmasının dahi hiçbir yolu olmayacak ve Berlin'in bilgisi mümkün olmayacaktır.[6]

Bu soru Husserl'i felsefi atılımına götürür, bu atılım, bugün bile takipçileri tarafından defaten reddedilmesine rağmen radikal bir idealizme karşılık gelir. Yani, onun çözümü bizzat Berlin'in saf olarak *içkin* olmasıydı: Sadece zihinde var olduğu için değil, zihinde olan ile gerçeklikte olan arasında önemli bir fark olmadığı için. Düşüncenin dışındaki kendinde şey Husserl için saçma bir mefhumdur; bir tür zihnin yönelimsel ediminin nesnesi olmayabilecek hiçbir nesne yoktur, en azından ilkece. Berlin'den bahsetmek Berlin'in kendisinden bahsetmektir, yalnızca zihnin içindeki bir zihinsel Berlin'den değil. Gerçek Berlin olmak tüm düşüncenin erişimin ötesinde bir kendinde Berlin olmak değildir ve bilinç için Berlin olmak hiçbir nesnel bağlaşımı olmayan salt zihinsel bir uydurma olmak değildir. Aksine, gerçek Berlin ile zihindeki Berlin bir ve aynıdır, ikisi de aynı ontolojik uzamı işgal eder. Kısacası, Husserl Kant'ın numenal ve fenomenal dünyalar arasındaki bölümlemesini reddeder. Husserl ile (kendinde şeyin bir başka büyük eleştirmeni) Hegel arasındaki büyük fark, Husserl'in *nesnelerle* çok daha ilgili olmasıdır; ki nesneler, rasyonel düşünceye içkin olmalarına rağmen, her halükârda dikkatle analiz edilmesi gereken gölgemsi kenarlara ve yakalaması zor şekillere sahiptir. Husserl'in, Hegel için asla doğru

6. Edmund Husserl, "Intentional Objects".

olmayacak bir şekilde, bağımsız bir nesneler dünyasında gerçekçi bir avare gibi *hissetmesinin* nedeni budur, Husserl numenleri en az bizzat Hegel kadar kesin bir şekilde reddetse de. Husserl için felsefe fenomenoloji olmalıdır: Hegel için olduğu gibi, düşünen öznenin dünyanın daha somut bir şekilde farkında oluşu boyunca geçtiği çeşitli aşamaları betimlememiz gerektiğinden değil, fenomenal saha, yalnızca özenli bir betimleme vasıtasıyla aydınlatılabilecek yarı saydam nesnelerle dolu olduğundan. Dünya halihazırda, rasyonel mülahaza için orada önümüzdedir, mümkün tüm zihinsel erişimin ötesine uzanan hiçbir "saçma" numen yoktur. Hegel gibi Husserl de bir idealist ve rasyonalisttir; Hegel'in aksine yalnızca somut duyusal profilleri analiz edildiğinde ve temel özellikleri önemsiz özelliklerinden ayrıştırıldığında anlaşılabilen her türden belirli varlıktan –posta kutuları, kara kuşlar, yarı at yarı insanların hayali savaşları– büyülenir. Yakında Husserl için bundan fazlasının olmadığını göreceğiz. Fakat önce, öğrencisi Heidegger'in onun fenomenolojisine meydan okuma ve onu radikalleştirme çabasından bahsetmeliyiz.

Genç Heidegger, Bretano'nun, Aristoteles'te "varlığın" farklı anlamları üzerine erken tezini okuduktan sonra felsefeye çağrıldığını hissetti.[7] Kısa zaman zarfında, Husserl'in Brentano'nun önde gelen çıraklarından biri olarak kabul edildiğini ve düpedüz şans eseri, Husserl'in, hocalık için, Heidegger'in halihazırda kayıt yaptırdığı Almanya'daki Freiburg Üniversitesi'ne davet edildiğini öğrendi. Aralarındaki otuz iki yaş farka rağmen ikisi arasında yakın bir işbirliği oluştu ve Husserl Heidegger'e entelektüel varisi gözüyle bakmaya başladı. Fakat Husserl'in beklentileri hayal kırıklığına uğrayacaktı, zira Heidegger'in fenomenolojiyi bağımsız bir yöne çevirmesi uzun sürmeyecekti. Fenomenolojik yöntemin şeyleri bize göründüğü kadarıyla betimlemeyi, akılsal araçlarla dünyadaki her nesnenin onların duyular tarafından algılanan geçici siluetlerine karşıt olarak özsel özelliklerini keşfedecek şekilde sapla samanı dikkatle ayıklamayı içerdiğini gördük. Fakat Heidegger'in yirmi dokuz yaşında verdiği erken Freiburg dersi *Towards the Definition of Philosophy*'de [Felsefenin Tanımına Doğru], Husserl'den kararlı kopuşu

7. Franz Brentano, *On the Several Senses of Being in Aristotle.*

halihazırda görülebilirdir.[8] Dünyayla iştigalimizin birincil yolu, der Heidegger öğrencilerine, fenomenolojinin kabul ettiği gibi doğrudan bilinç vasıtasıyla değildir. Çoğu zaman, şeylerle *malzeme* olarak iştigal ederiz, yani onlarla duyusal ya da akılsal olarak karşılaşmaktansa onları bilinçsizce kanıksarız. Örneğin sınıftaki podyum hocanın normalde hakkında açık bir şekilde düşünmediği bir şeydir. Aynı noktaya odadaki oksijen hususunda ya da hocanın ve öğrencilerin bedensel organları hususunda da değinebiliriz, bunların tümü normalde bir tür çevre ya da sağlık felaketi bizi onları fark etmeye götürene kadar görünmezdir. Kısacası, Husserl için birincil olan fenomenal dünya, Heidegger için önce görünmez bir arka plan varlıklar sisteminden doğar. Çoğu durumda bunlar zihin tarafından doğrudan gözlenmez; fakat onlara teori öncesi bir şekilde bel bağlanır ya da kullanılır. Yaşam dünyamız malzemeyle doludur, her biri zımnen daha ileri insani amaçlar için kullanışlı olarak anlaşılır. Bu adımla birlikte, fenomenolojinin temel varsayımı reddedilir: Mesele hiç de zihnimizdeki görünüşün dünyayla karşılaşmamızın birincil yolu olması değildir diye iddia eder Heidegger.

Müteakip on yılda Heidegger bu modeli geliştirmeye devam etti, neticesini şaheseri 1927 tarihli *Varlık ve Zaman*'da aldı, ki bu şaheser, ben de dahil çoğu insan için 20. yüzyılın en önemi felsefi eseridir.[9] Burada Heidegger kendi alet analizinin çok daha ayrıntılı bir sürümünü verir. Bir çekiç normalde fark edilmez; fakat ona, birtakım daha bilinçli daha ileri amaçlarımıza erişmemiz için çalıştığı müddetçe sessizce bel bağlanır. Bir ev inşa etmemize yardım eder ve ev de kuru ve sıcak kalma arzumuza yardımcı olur ki bu da daha çapraşık aile yaşamı ile kişisel sağlığa destek sağlar. Çevremizdeki malzemenin tüm unsurları holistik bir sistemde birbirine kilitlidir, öyle ki bir anlamda malzemenin hiçbir münferit parçası yoktur. Bu bilinçsiz holizm durumu bir dizi yolla kesintiye uğrayabilir, bu durumların en meşhurlarından biri malzeme bozulunca ya da akim kalınca meydana gelir. Eğer çekiç parçalara ayrılırsa, çok ağırsa yahut başka bir şekilde etkisizse,

8. Martin Heidegger, *Towards the Definition of Philosophy.*
9. Martin Heidegger, *Being and Time.*

dikkatimiz aniden onun münferit aletliğiyle işgal edilir. Yalnızca bu geç ve türetilmiş aşamada çekiç nihayet, Husserl'in anladığı anlamda doğrudan zihin tarafından görülen münferit bir fenomen haline gelir.

Sonraki yıllar boyunca Heidegger geniş bir etki kazanmıştır ve ağır Franko-Alman kıta geleneğinden olan filozoflara alerjik olma eğilimindeki analitik felsefe çevrelerinde dahi artık ciddiye alınmaktadır. Talihsiz bir şekilde, ana akım Heidegger yorumu onun içgörüsünü önemsiz bir pragmatizm biçimine indirgeyerek önemini sınırlıyor. Heidegger'in ana dersinin yaygın olarak şu olduğu söylenir: Şeylere teorik ve algısal herhangi bir erişimden evvel, onlarla bir dizi bilinçsiz arka plan pratiği vasıtasıyla iştigal ederiz ki bu da bizim bütün toplumsal-çevresel bağlamımızca holistik olarak belirlenir.[10] Fakat bu yorumla alakalı ciddi bir problem bulunur ve NYO 1990'larda ilk kez buna doğrudan bir karşıtlık içinde doğmuştur. Öncelikle, şu açık olmalı ki bizim şeylerle *pratik* temasımız, onlara dair teorik ya da algısal farkındalığımızdan daha tüketici değildir. Heidegger bizim bir çiçeği ya da balığı bilimsel nesne haline getirişimizin, bu şeyleri tam derinlerine kadar tüketmede başarısız olduğu konusunda kesinlikle haklıdır. Bir şeyi doğrudan zihinle algılamak, onun gerçekliğinin tümünün ele geçirilmesi anlamına gelmez: Bir dağa dair tüm görüşlerin toplamı, sözgelimi, asla o dağın varoluşunun yerini alamaz, en az tüm organik kimyasallar kümesinin onların anahtar içeriği olan karbonun varoluşunu tüketememesi gibi. Hatta Tanrı bir dağın tüm yanlarını mümkün her bakış açısından eşzamanlı olarak görebilseydi dahi, bu yeterli olmazdı. Zira dağ, örtük bir şekilde idealist filozof George Berkeley ve açık bir şekilde fenomenolog Maurice Merleau-Ponty'nin iddia ettiğinin aksine, görünümlerin bir toplamı değildir.[11] Tam aksine dağ, tüm görünümleri ilk olarak mümkün kılan gerçekliktir. Heideggerce'de, kimyasalın ya da dağın *varlığının* ona dair herhangi bir bilgi ya da algıyla ortak bir ölçüye sahip

10. Bu türden en yaygın okunan açıklama şudur: Hubert Dreyfus, *Being-in-the-World.*

11. George Berkeley, *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*; Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, s. 79 (Berkeley'in asıl örneği evdir, dağ değil).

olmadığını [*commensurate*] söyleyebilirdik; dağ daima onun hasletlerini kavramaya dönük tüm çabalarımızın hâkim olamadığı bir artıktır. Hal böyleyken, aynısı bir nesneyle *pratik* iştigallerimiz için de doğru değil midir? Bir kimyasalı ilaç ya da zehir hazırlarken kullandığımızda yahut macera ruhuyla bir dağa tırmandığımızda, bu durumlarda da belli özellikleri bu nesnelerden *soyutlarız* ki bu nesneler, onlarla teorik, algısal ya da pratik karşılaşmalarımızdan epey ayrı, kendi tam ve tüketilmemiş tamlıklarında var olurlar.

Bunu ortaya koymanın bir diğer, daha sert yolu, bir şeyin bilinçli teorisi ya da algısı ile onun bilinçsiz kullanımı arasındaki yaygın olarak benimsenen farkın has bir felsefi içgörü sayılamayacak kadar yüzeysel olmasıdır. Çok daha önemli olan şey, bir varlığın *varlığı* ile onunla ister teorik *ister* pratik herhangi bir insani iştigal arasındaki köprülenemez boşluktur. Meseleye bakmanın başka bir yolu, Heidegger'in, Husserl'in aksine, farkında olmadan bir Kantçı kendinde şey duyusunu canlandırmasıdır. Heidegger'in bunu genelde bu şekilde ortaya koymadığı doğru olsa da bu yorumu davet ettiği ve sıklıkla görmezden gelinen bir pasaj vardır. *Varlık ve Zaman*'dan kısa bir süre sonra yayımlanan önemli kitabı *Kant and the Problem of Metaphysics*'de [*Kant ve Metafizik Problemi*], şöyle yazar: "Alman İdealizminde, Kant'ın kazanmış olduğu şeye, yani insan sonluluğu problemine dair kökensel gelişmeye ve araştırma çalışmasına dair büyüyen bir unutkanlık bir yana, 'kendinde şeye' karşı başlatılan mücadelenin ehemmiyeti nedir?"[12]

Nihayetinde, bizi Heidegger'in alet analizini Kantçı numene doğru geri gidiyor olarak yorumlamada yetkilendiren kendi ifadeleri değildir. Fakat deneyler genelde asıl yazarlarındansa sonraki figürlerce daha iyi anlaşılır, tıpkı bilim tarihinde olduğu gibi: Akla derhal Einstein'ın, esir direnci üzerine Michelson/Morley deneyine dair dahice yorumu geliyor.* Bilinçsiz pratiklerin şeylerin gerçekliğini kavramada

12. Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, s. 251-252.

* Tıpkı ses dalgalarının su gibi bir mecrada yayılmasında olduğu gibi, ışığın yayıldığı mecra olarak öne sürülegelmiş olan "esir"in varlığını ispatlamaya çalışan mevzubahis deney, ışığın yayılım mecrası olarak düşünülebilecek esir benzeri hiçbir "madde"nin bulunmadığını ispatlamakla kalmamış, nihayetin-

en az teori ve algı kadar başarısız olduğunu fark ettiğimiz anda, Heidegger'in alet analizinin sadece yeni bir pratik akıl teorisi olmadığını; fakat en az tüm teori kadar tüm praksisin de ötesindeki numenal bir artığın gösterimi olduğunu görmeye başlarız. Üstelik, Heidegger'in aletler sisteminin *holistik* olduğu iddiasını, tüm malzemenin bir şekilde insan amaçlarınca belirlenen bir bütünlükte bağlı olduğu iddiasıyla birlikte reddetmeliyiz. Zira Heidegger için malzemenin temel özelliklerinden birinin *bozulabilirliği* olduğunu ve kendi mecrasındaki diğer malzemelere sorunsuz bir şekilde atansaydı hiçbir şeyin bozulmayacağını asla unutmamalıyız. Bir çekiç sadece, mevcut pratik sistemin hesaba kattığı zayıflık ya da kırılganlık gibi özelliklerden daha çok özelliğe sahip olduğu için bozulabilir. Kant numenleri insanın günlük yaşamından uzak bir başka dünyaya yerleştirmiş görünürken, Heidegger kendinde şeyin bu dünyadaki tüm düşünce ve eyleme dahil olup kesintiye uğrattığını gösterir. Özetlersek, Heidegger'in felsefeye miras bıraktığı şey, insan duyuları ve aklı için nüfuz edilemez; fakat eşit bir şekilde gündelik insani kullanım için de geçirimsiz bir münferit varlıklar modelidir. Kendisi içsel insan dramasına kendi alet analizini pek de bu şekilde okuyamayacak kadar odaklanmış olsa da eğer hâlâ yaşasaydı onu bu yoruma ikna etmenin mümkün olacağına inanıyorum.

Bu içgörü, NYO'nun 1990'ların başına tarihlenen asıl harekete geçirici içgörüsüydü. Sıradaki, bir beş yıl sonra gelen, Heidegger'i ikna etme konusunda hiç de umut vermeyen bir noktayı alakadar ediyor.[13] Zira eğer nesnelerle hiçbir insani teorik, algısal ya da pratik karşılaşma şeylerin artık gerçekliğini asla tüketemiyorsa, aynısı gayri insani nesnelerin birbirleriyle ilişkileri için de doğrudur. Nihayetinde, şeyler ile onlarla karşılaşmamız arasındaki yarık, bir insan, uzaylı ya da hayvan "zihninin" olumsal bir ürünü değildir; fakat herhangi bir ilişkide otomatik olarak vuku bulur. Bir göletin yüzeyine çarpan bir taş durumunda, taş gerçektir ve gölet de

---

de Newton'un mekanik hareket yasalarının ışık üzerinde etkisi olmadığını, yani ışığın ölçülen hızı üzerinde gözlemcinin hızının bir etkisinin bulunmadığını da ispatlamıştır. Einstein'ın teorik atılımında, bu deneyin özellikle bu son sonuçları ve yorumlanması büyük bir önem arz etmiştir. (ç.n.)

13. Graham Harman, *Tool-Being, Heidegger Explained.*

gerçektir. Onların etkileşimi vasıtasıyla, birbirleri üzerinde ya tek yönlü ya da iki yönlü etkilere sahip olurlar. Fakat açık ki taş göletin gerçekliğini tüketmez ve ne de gölet taşın tüm gerçekliğiyle karşılaşır. Eş deyişle, sonlu olanlar sadece insanlar değildir fakat daha genel olarak nesnelerdir. Taş göletle, bilinç gibi herhangi bir şeyin izine sahip olmasa dahi "taşça" bir şekilde karşılaşır ve benzer şekilde, gölet taşla "göletce" bir şekilde karşılaşır. Aynısı herhangi bir ilişki için de doğrudur. NYO'nun eleştirmenlerinin genellikle bu nokta yüzünden canları sıkılır; çünkü burası bizim modern felsefenin Kantçı çerçevesiyle yollarımızı ayırdığımız ve ayrıca eleştirmenlerimizin –yanlış bir şekilde– kendimizi muteber olmayan bir panpsişizm [*panpsychism*] biçiminin içinde bulduğumuzu düşündüğü yerdir. Zira bu düzeyde, biz yalnızca tüm ilişkilerin sonluluğundan bahsediyoruz, bunun zihinsel yaşam denmeye değer herhangi bir şey gerektirdiği iddiasında bulunmuyoruz.

Her halükârda, NYO'nun Kantçılık sonrası manzaranın büyük oranda unutulan bir boyutundan kaynaklanan belli bir ahlaki otoritesi var. Alman İdealizmi kendinde şeyi imha ettiği için müsrif bir övgü almaya devam ediyor ancak numenin Kant'ın yegâne büyük ilkesi olmadığı ve bu yüzden, tersine dönmüş olabilecek tek ilke de olmadığına nadiren dikkat ediliyor. Diğeri, Kant'ın düşüncesinin daha klostrofobik unsuru, bahsedebileceğimiz yegâne ilişkilerin, bir insanı içermek zorunda olduğu varsayımıdır. Yani tıpkı takipçileri gibi Kant için de, ateş ile pamuk arasındaki ilişkiden bahsetmenin, insanın birincisi ikincisini yakarken ikisini bilmesi dışında, hiçbir yolu yoktur. Bu önyargı, Alman İdealizminin, numeni öldürmede kendi kendini kutlamasına rağmen bilmeden muhafaza ettiği Kantçı önyargıdır. NYO ise aksine, Alman İdealizminin Kant'ı radikalleştirmesinin sadece olumsal değil fakat hatalı da olduğunu öne sürer. Bunun yerine, 1790'lardan bugüne olmuş olması gereken şey, Kant'ın sonluluk ve kendinde şey mefhumlarının sürdürülürken, bunların sadece insanların dahil olduğu durumlarla sınırlanmasının kaldırılmasıydı. Zira aslına bakılırsa, bütün kozmos nesneler ile ilişkileri arasındaki bir dramatik çekişmedir. NYO'nun ilk ilkesi,

çoğu eleştirmenin hesaba katarken canını sıkan tek ilke artık masadadır: Gerçek nesnelerin tüm ilişkilerden geri çekilmesi. İkincisini keşfetmek için Heidegger'i terk edip Husserl'e dönmeli, onun yanlış anlaşılan mirasına bu sefer daha adil davranmalıyız.

Husserl'in İçgörüsü: Nesneler ve Nitelikler

Husserl'le son karşılaştığımızda, onun nesnelere dair doğrudan zihinsel farkındalığa vurgusu, Heidegger'in dünyadaki varlıklarla çoğu zaman örtük meşgalelerimize başvurusuyla tahtından edilmişti (ki NYO böylece insanlarla ya da diğer herhangi bir şeyle ilişkilerinden geri çekilen nesnelere dair bir teori geliştirdi). Husserl ile Heidegger arasındaki fark üzerine çoğu argüman, bu tek noktaya takılı kalmış durumda, bir taraf muzaffer bir edayla Heidegger'in manevrasını olumluyor ve diğer tarafsa, Husserl'in şeylerin saklı varlığını zaten bildiğini iddia ediyor. Bu ikinci taraf düpedüz yanılmaktadır; zira Husserl, zihnin doğrudan erişiminin ötesindeki herhangi bir kendinde şeyi reddinde son derece açıktır, yine de bu, eğer onu doğru düzgün okursak, tam olarak Heidegger'in üstün olduğu şeydir. Yine de Husserl'in, Heidegger'in yalnızca belirsiz bir şekilde kavradığı önemli bir yanı vardır: Erişilebilir varlıklar ile onların saklı varlığı arasındaki yarık değil; fakat şeylerin kendileri ile bizzat onların değişen nitelikleri arasındaki yarık.

Dikkatimizi doğrudan deneyimlediğimiz şeyle sınırlamamız konusunda bizi uyaran empirist filozoflar, genellikle, elle tutulur niteliklerinin ötesindeki bir şey olarak herhangi bir "nesne" mefhumu karşısında kuşkucudur. Örneğin Kant'ın takdir ettiği önceli Hume meşhur bir şekilde nesneleri sadece nitelikler demeti olarak ele alır: Sayısız görsel görünüşleri, çıkardığı sesler ve sürüldüğü, evcilleştirildiği ve beslendiği çeşitli yollardan fazlası olan herhangi bir "ata" dair hiçbir kanıt yoktur.[14] Husserl'in felsefeye büyük katkısı, idealizmine rağmen, fenomenal alan *içinde* bir nesne ile nitelikleri arasında halihazırda ne kadar çok gerilimin yürürlükte olduğunu

14. Hume, *A Treatise of Human Nature.*

göstermekti.[15] At örneğiyle devam edelim: Onu akıp geçen, titreşen bir andan daha fazla asla aynı şekilde görmeyiz. Atı şimdi sol taraftan, şimdi arkadan, şimdi eğik bir açıdan ve diğer zamanlarda ise yukarıdan görürüz. Dururken, yürürken ya da koşarken bizden daima özgül bir mesafededir ve her zaman huzurlu, sinirli ya da bir diğer ruh halinde bulunur. Eğer empirist görüşü benimsersek, o zaman bu örneklerin hiçbirinde o asla tam olarak "aynı" at değildir. Her bir özgül andaki atlar arasında sadece bir tür aile benzerliği vardır. Empirist, ne de olsa, her an yalnızca bir nitelikler kümesiyle karşılaştığımızı, asla bu tür niteliklerden fazlası olan, "at" denen kalıcı bir birimle karşılaşmadığımızı kabul eder. Husserl'in görüşü, tıpkı ondan sonraki bütün fenomenolojik gelenek gibi, tam tersidir. At bir andan diğerine her ne yaparsa yapsın, ne kadar uzak ya da yakın olursa olsun ve renkleri güneş ufukta batarken ne kadar farklı hale gelirse gelsin, karşılaştığım şey daima *o at*tır. Değişen tüm nitelikleri özsel olmayan niteliklerdir ve bir andan diğerine sadece kaleydoskopik bir anlamda geçer. Empirizm için, önemli olan tek şey niteliklerdir ve onlardan ayrı bir kalıcı at-birim yoktur; fenomenoloji için yalnızca at-birim vardır ve onun tüm değişen nitelikleri (ki Husserl "anıştırmalar", *Abschattungen* der) sadece onun yüzeyinin üstünde geçmekte olan süslemelerdir. Özetlersek, Husserl bize, yönelimsel nesne ile onun değişen, ilineksel nitelikleri arasında –Heidegger'de birkaç önemli erken izi dışında pek de olmayan– yeni bir yarık verir.

Lâkin bundan daha fazlası olup bitmektedir; çünkü Husserl aslında yönelimsel nesnenin *iki* tür niteliğe sahip olduğunu keşfetmiştir. Bir andan diğerine hızlıca geçen niteliklerin yanı sıra, atın, onun gerçekten başka bir şey olduğuna karar vermek yerine o at olduğunu düşünmeye devam etmemizi sağlamak için ihtiyaç duyduğu özsel nitelikler de vardır. Aslında, Husserl'e göre fenomenolojinin ana görevi budur: Çeşitlenen düşüncelerimiz ve algılarımızla, eninde sonunda atın hangi özelliklerinin ilineksel değil de özsel olduğunun farkına varır hale gelmeliyiz. Ne yazık ki Husserl, *akıl* bir nesnenin özsel niteliklerini kavrarken, *duyuların* ilineksel olanları kavradı-

15. Edmund Husserl, *Logical Investigations*.

ğını kabul eder. Fakat Heidegger daha sonra, akıl ve duyular arasındaki farkın, ikisinin de zihnin önünde varlıkları mevcudiyete indirgediği düşünüldüğünde, düpedüz o kadar da önemli olmadığını gösterir. Ancak Husserl'in keşfettiği şeyin karmaşıklığını hafife almamalıyız. Husserl'in nesneleri bilinç sahasıyla sınırlamasını her ne kadar kendinde şeyi ele almak için fazla idealist bularak reddetmemiz gerekse de, burada salt idealizmden fazlası olup bitmektedir. Husserl'de doğan şey, yönelimsel nesnelerin, onlardan farklı olmalarına rağmen *ilineksel* niteliklere ve ayrıca yine onlardan farklı olmalarına rağmen *özsel* niteliklere sahip olduğu bir çifte gerilimdir, diyelim ki bir nesne en az ilineksel özellikleri kadar özsel özelliklerinden de fazlası olan bir birimdir.

Bu kitapta zaman zaman kullanılacak, standart NYO terminolojisindeki her şeyi yeniden ifade etmenin zamanı geldi. Nesneler ve nitelikler için, basit Ne ve Ni kısaltmalarını kullanıyoruz. Heidegger'in tüm ilişkilerden geri çekilen ve nihayetinde Kant'ın numenlerinden türeyen gerçek nesneler alanı için G'yi kullanıyoruz. Husserl'in geri çekilmek yerine daima doğrudan mevcut olan görünüşler alanı için, çirkin ve müphem terim "yönelimseli" kullanmayıp, ona bunun yerine "duyusal" diyor ve D olarak kısaltıyoruz; duyusallık duyular yerine akıl aracığıyla şeylere erişilen durumları da içerse bile. Tıpkı genetik biliminin DNA'yı kimyasal kısaltmalar G, C, A ve T bakımından analiz etmesi gibi, NYO da Ne, Ni, G ve D'den müteşekkil bir temel alfabeye sahiptir, iki tür nesne (G ve D) ve iki tür nitelik (yine G ve D) bulunur. Fark şu ki hem G'nin hem de D'nin Ne ve Ni ile eşleşmesine izin veriyoruz, bu da bizim genetikte bulunan olasılıkların sayısını ikiye katlamamızı sağlıyor. Nesneler ya mevcut (Husserl'den yola çıkarak DNe) ya da namevcuttur (nesnelerin en az bizden saklanabildikleri kadar birbirlerinden de saklanması şartıyla Heidegger'den yola çıkarak GNe). Aynısı nesnelerin nitelikleri için de kabul edilir, onlar da ya duyular için mevcuttur (DNi, Husserl'in "anıştırmaları") ya da doğrudan erişimden ebediyen geri çekilirler (Husserl'in aklın onları doğrudan kavrayabileceği hususunda yanıldığı şartıyla Husserl'in "özsel nitelikleri" gibi GNi).

Üstelik, nitelikler olmadan çıplak hiçbir nesne ya da nesneler olmadan yüzer gezer nitelikler olmadığından, bu dört kısaltmanın hiçbiri yalıtık biçimde var olamaz; fakat karşıt türde bir kısaltmayla çiftlenmelidir. Böylece toplam dört mümkün çiftlenme oluşur. Husserl'i bir kez daha ele alalım. Şeylerin gerçek niteliklerinin akıl tarafından bilinebileceği fikrini reddetsek de, gerçek niteliklerin varlığı konusunda onunla hemfikiriz: Husserl'in analizi, (at gibi) herhangi bir duyusal nesnenin özsel olmayan nitelikler kadar özsel niteliklere de sahip olduğunu gösterdiğinde gayet ikna edicidir. NYO terminolojisinde, Husserl, duyusal nesnelerle iştigal ettiğimizde, elimizde hem DNe-DNi (özsel olmayan nitelikler) hem de DNe-GNi (özsel nitelikler) olduğunu gösterir. Bozulan aletin, ebediyen geri çekilmiş kalırken niteliklerini sergilediği Heidegger vakasına dönersek, elimizde, sanat için dört gerilimin en önemlisi olduğunu ispatlayan ilgi çekici GNe-DNi melez biçimi bulunur. Üç yerine dört diyorum zira ayrıca GNe-GNi geriliminden de bahsetmeliyiz, bu gerilim kabul edelim ki hakkında konuşması en zor olandır çünkü terimlerinin ikisi de doğrudan ele alınmaktan geri çekilmektedir. Fakat GNe-GNi olmadan, geri çekilen nesneler tümüyle aynı olacaktır: Yalnızca her biri, birtakım gözlemcilere farklı zamanlarda farklı duyusal niteliklerini gösterdiği kadarıyla değişecek birbirleriyle yer değiştirebilir dayanaklar. Bu durum, bir kendinde çekiç, kendinde at ve kendinde gezegen arasındaki herhangi bir doğa farkını imkânsızlaştıracağından, her bir geri çekilen nesnenin özel karakterini açıklamanın hiçbir yolu olmayacaktır. Bu yüzden bir GNe-GNi gerilimin varlığı olumlanmalıdır. Leibniz bunu *Monadoloji*'nin sekizinci bölümünde zaten görmüştü ki orada monadlarının her birinin bir olduğu; fakat ayrıca her birinin bir özellikler çoğulluğuna sahip olması gerektiği konusunda ısrarcıdır.[16]

Metafor ve İçerimleri

Şimdi sanata dönmeye hazırız. Bu kitap öncelikle görsel sanatlarla iştigal etse de, metaforu tartışarak başlamak için iyi

16. G.W. Leibniz, "Principles of Philosophy, or, the Monadology", 8. Bölüm, s. 214.

sebepler var ki bu tartışma bize sanatın işleyişlerini daha genel olarak açık seçik biçimde gösterir. Peki nasıl? Çünkü metaforu açık bir şekilde *literal* dille karşı karşıya koymak kolaydır ve sanat ne olursa olsun, onun herhangi bir literalizm biçimiyle alışverişi olamaz. Burası NYO'nun sanat teorisi ile Freid'ınki arasındaki en yakın yaklaşım noktası olup, 3. Bölüm'de tartışılacaktır. Bu fikir, diyelim ki Marcel Duchamp'ın hazır yapımlarının [*ready-made*] sanat olarak ele alınışını bertaraf etmez; fakat sadece, bu nesneler sanat olarak nitelenecekse onlarda literal olmayan bir unsur bulmamızı gerektirir.

Estetik ile NYO, nesnelerin kendi niteliklerinden ne şekilde farklılaştıklarının genel teorisini kasteder. İki tür nesne ve iki tür nitelik olduğu düşünüldüğünde, dört ayrı estetik fenomen sınıfı vardır: GNe-GNi, GNe-DNi, DNe-DNi ve DNe-GNi. Genel konuşursak, GNe-GNi her türden nedensellikte mevzubahis olan gerilimdir; felsefenin eski neden ve etki konusu bu yüzden ilk defa estetiğin bayrağı altına getirilir ki haklı olarak da buraya aittir.[17] DNe-DNi daha az şaşırtıcı bir estetik gerilimdir, bu gerilim, Husserl'in anıştırmalardan bahsettiği her seferinde kastettiği türden sürekli değişen görünüşler ve koşullar altında nesnelere dair algımızla ilgilidir; yakında, bu gerilimin *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde Kant tarafından da "cazibe" [*charm*] ismi altında fark edildiğini göreceğiz. DNe-GNi ki yine Husserl'e çok şey borçludur, bize görünen nesneler ile onları ne iseler o yapan gerçek nitelikler arasındaki gerilimle ilgidir; bilişsel anlama anlamında "teoriyi" işte burada buluruz. Yalnızca GNe-DNi gerilimiyle *güzelliği* buluruz ki bugün çoğu sanatçının güzellikle işi olmayıp, bunun yerine, özgürleşmeci politikanın çağımızın büyük entelektüel dindarlığı olduğu düşünüldüğünde, bir ya da diğer sosyopolitik konu adına bu sorudan yan çizecek olsa da güzelliğin sanatın kaynağı olduğunu vurgulamakta tereddüt etmiyorum. Bu konuda Dave Hickey'in *The Invisible Dragon*'da [Görünmez Ejderha] tasvir ettiği durum, onun yanlış politika bahsine rağmen, önemli bir değişikliğe uğramış değil: "1988'in

17. Nedenselliğin estetiği üzerine bir başka tartışma için, bkz. Timothy Morton, *Realist Magic*.

Amerikan sanat dünyasında güzellik konusunu gündeme getirdiyseniz, retorik –ya da tesir ya da zevk ya da politika– hatta Bellini hakkında bir sohbeti kışkırtamazsınız. Bunun yerine pazarla ilgili bir soruyu ateşlersiniz."[18] NYO için güzelliğin anlamı, kötü tanımlanmış bir estetizme bir tür belirsiz başvuru değildir; fakat bir gerçek nesnenin, duyusal niteliklerinin ardında yitip gidişi olarak açık bir şekilde tanımlanır. Yakında açıklanacak gerekçelerle, bunun daima teatral bir etkisi vardır ve güzellik bu yüzden Fried'ın aksinde anlaşılır bir şekilde ısrar etmesine rağmen teatrallikten ayrılamaz.

Her halükârda, NYO metafor teorisi, varoluşçuluğun altın çağında bugün olduğundan daha geniş bir şekilde okunmuş olan İspanyol filozof José Ortega y Gasset'in konu üzerine önemli ama ihmal edilen denemesine çok şey borçludur.[19] Ortega'nın denemesi üzerine yorumumu burada yinelemeyeceğim; fakat NYO'nun ondan zuhur eden gözden geçirilmiş teorisini basitçe sunacağım.[20] Geçmişte, daima meşhur şairlerden gelen metaforları kullandım; bu defa, rastgele bir Google aramasında bulunan sade bir anonim örneği seçeceğim. Çoğu entelektüelin duygusal tebrik kartı dizesi bularak küçümseyeceği bir şiirden geliyor; fakat bizim amaçlarımız açısında gayet iyi işliyor:

> Bir mum bir öğretmen gibidir
> Önce kıvılcım saçan
> Şu öğrenme aşkı alevlerine
> Çocukların zihin ve kalplerindeki.[21]

Eğer okura bu şiiri daha ciddiye almasında yardımı olacaksa, bu sanki Avusturyalı dışavurumcu Georg Trakl'ın marazi bir şiirinin, hani o kısa sürede kokaine, enseste ve yokoluşa doğru daha karanlık bir yön kazanan şiirlerden birinin ilk kıtasıymış gibi davranabiliriz. Bu egzersizi ayrıca

18. Dave Hickey, *The Invisible Dragon*, Kindle baskısı, konum 163/1418.
19. José Ortega y Gasset, "An Essay in Esthetics by Way of a Preface".
20. Bkz. Graham Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 102-110; Graham Harman, *Object-Oriented Ontology*, 2. Bölüm.
21. Yazarı "bilinmiyor" olarak listelenmiş şiir, popüler Pinterest websitesinde bulunabilir: https://www.pinterest.com/pin/507992032940257456/?lp=true

kendimizi ilk dizeyle sınırlayarak basitleştirelim: "Bir mum bir öğretmen gibidir". Şimdi, bu ifadeyi mumun sözlük anlamıyla karşı karşıya koymalıyız. Google'a "mumun tanımı" diye girdiğimde, işte ilk sırada çıkan: "Yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku". Emin olmak için, Google'ı "öğretmenin" tanımına bakmak için de kullanalım. İşte ilk sonuç: "Bilhassa bir okulda ders veren kişi". Eğer iki tanımı asıl metaforun yerini alacak şekilde bir araya getirirsek sonuç fena halde saçma oluyor. Yani:

Bir mum bir öğretmen gibidir.

şuna dönüşüyor:

Yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan bir balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku bilhassa bir okulda ders veren kişi gibidir.

Bir şekilde eğlenceli de olsa, ikinci ifade yalnızca hantal değil, ayrıca düpedüz saçmadır. Evet, bu dizeyi bir şiire yerleştirebilecek bir Dada şiir ustası hayal edebilirdik ve bu yüzden bunu sanattan ebediyen dışlamakta tereddüt ederiz. Yine de böyle bir ustanın nadir ortaya çıkışı hariç, "yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan bir balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku bilhassa bir okulda ders veren kişi gibidir" dizesini okuduğumuzda salt literallikten başka hiçbir şey yoktur. Yalıtık olarak alınan her tanım gibi, bu birleşik tanım literal bir özdeşlik olarak yapılandırılır. Fakat normal şartlarda bileşik özdeşlik açıkça yanlış olduğundan, ifadenin ne yapmak istediğinden emin değiliz. Tüm saçmalıklar bir mesafede tutmamızla aynı şekilde zihinsel olarak ikinci ifadeyi püskürtsek de, aynısını asıl şiire yapmayız, bize bıktırıcı bir zevksizlik gibi gelse de. "Bir mum bir öğretmen gibidir" bir şekilde bizi onu en azından eğreti bir ciddiyetle ele almaya yetecek kadar atmosferine çekmeye muktedirdir. Bu dizenin bilimsel ya da diğer bilgiden beklediğimiz türde literal bir ifade olmadığını hemen anlarız. Fakat bu iki durumu farklı kılan nedir?

Literal bir ifade nesnelere, açıkça ya da değil, sahip oldukları niteliklerin listesiyle değiştirilebilirmiş gibi muamele eder.[22] Ömrü boyunca, görece büyük kapsamlı İngilizce sözcük dağarcığına rağmen bir şekilde "mum" sözcüğünü asla duymamayı başarmış biriyle konuştuğunuzu hayal edin. Böyle bir durumda, sözlük tanımını tekrar edebilir ve bu kişiye, bir mumun, yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku olduğunu öğretebilirdik. Bu tanım bir mumun ne olduğu konusunda *bilgi* verir. Bunu, dikkatimizi mumun kendinden iki karşıt yöne doğru dağıtarak yapar. Önce, mumum altını bize onun neyden yapıldığını söyleyerek kazar: "Merkezi fitili olan balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku". Sonra, mumun üstünü onun ne yaptığını söyleyerek kazar: "Yandıkça ışık üretmesi için yakı[lır]". Cahil tanışımıza öğretme çabamızda mum, fiziksel bileşimi ile daha geniş olarak dünyadaki dışsal etiklerinin toplamına saf olarak eşdeğermiş gibi ele alınır. Aynısı bir öğretmenin tanımı için de geçerlidir. Eğer bir şekilde dostumuz "öğretmenin" de ne anlama geldiğini bilmiyorsa, ona bu bilgiyi aynı iki yönde hareket ederek verebiliriz. Aşağı doğru bakarak (altını kazma) bir öğretmenin "bir kişi" olduğunu buluruz; zira insanlar şimdiye dek tüm öğretmenlerin kendilerinden yapıldıkları ham maddelerdir. Keza, öğretmenin "bilhassa okulda ders veren" biri olduğunu öğrenmek için üste doğru bakabiliriz (üstünü kazma). Burada bir kez daha bilgi ediniriz ve bilgi daima, bir nesnenin yerini, onun bileşenlerinin, açık hasletlerinin veya ilişkilerinin doğru bir tasvirinin almasını kapsar. Hiçbir estetik çaba vuku bulmaz ve bu yüzden hiçbir güzellik de yoktur. İzahtan başka hiçbir şeye sahip değiliz: *Literalizm*den başka hiçbir şeye. Mumda ya da öğretmende, onların upuygun tanımlarından edindiğimiz şeyin ötesine geçen hiçbir artık duyusu yoktur. Bu tanımlar mumlar ile öğretmenler konusundaki sayısız ek ayrıntıyı dışarıda bıraksa bile, halihazırda doğru izin peşindeyizdir ve kişinin ne demek istediğimizi anlaması için yeterli bilgiyi

22. Bu fikir, Kripte'nin (literalist olmayan) isim teorisiyle, Frege, Russell ve diğerlerinin (literalist) isim teorileri arasındaki farkı açıklamanın başka bir yoludur. Bkz. Saul Kripke, *Naming and Necessity*.

zaten aktardığımızdan onları daha fazla tanımlamayı bırakırız.

Literal tasvirler bazen başarısız olur elbette. Bir mumu ya da bir öğretmeni yanlış bir şekilde tanımlamak mümkündür, bu türden geniş oranda aşina nesnelerle ne kadar nadir olsa da. Yine de gençliğimden, birinin bana "odacı"nın anlamını sorduğu, benim de yanlış bir tanım verdiğim bir an hatırlıyorum: İğrenç bir şaka olarak değil fakat o yaşta kelimenin ne anlama geldiğini yanlış anladığımdan. Bu meydana geldiğinde, adlandırılan nesneye basitçe yanlış nitelikleri atfetmiş oluruz. Bunun daha önce, mum ve öğretmen tanımlarının saçma bir şekilde bir araya geldiği zaman daha tuhaf bir biçimde vuku bulduğunu gördük: "Yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan bir balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku bilhassa bir okulda ders veren kişi gibidir." Yanlışlık ayrıca, tanımlardan birini yer değiştirip ya "bir mum bilhassa bir okulda ders veren kişi gibidir" ya da "yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan bir balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku bir öğretmen gibidir" dediğimizde de vuku bulur. Bu tür kombinasyonlar başarısız olur zira mumların öğretmenlere literal benzerliği hiç de ikna edici değildir. Fakat bu tam da onların *metaforik* birliğini mümkün kılan şeydir ki bu da birtakım önemli içgörülere götürür.

Şu üç ifadeyi ele alalım: (1) "Bir üniversite hocası bir öğretmen gibidir." (2) "Bir mum bir öğretmen gibidir." (3) "Los Angeles'in 2010 nüfus sayımı sırasındaki demografik yapısı bir öğretmen gibidir" Bunlardan hangisi bir metafor olarak işlemek için iyi bir adaydır? 1 numaralı aday çoğu durumda söz konusu olamaz, zira bu yalnızca öğretmeler ile üniversite hocaları tarafından ortak olarak paylaşılan sayısız basmakalıp haslete işaret eden literal bir ifadedir. 3 numaralı adayda tam tersi bir sorunumuz var. İki terim öyle ilişkisiz görünür ki cümleyi duyduğumuzda hiçbir estetik etki vuku bulmaz. Ancak yine, deha sahibi bir şair ya da komedyen onun işlemesini sağlayabilir, doğru mecra olduğunda. 2 numaralı aday, mum ve öğretmenin biraz bağlantılı olduğu mutlu bir mecraya daha yakın duruyor, her ne kadar bunun ne olabileceği o kadar net

olmasa da. Belki de ikisinin terimin farklı anlamlarında "ışık getirme" biçimiyle alakalı bir şeydir. Fakat bir kez bu fazla açık edildiğinde, tekrar literal nitelikler kıyaslaması alanına girmiş oluruz ve metafor parçalanır. Şu dizelerin, yolun başındayken bırakması gereken bir şair tarafından yazıldığını hayal edin: "Bir mum bir öğretmen gibidir; çünkü mumlar literal olarak bir odaya ışık getirir ve öğretmenler mecazen öğrencilerin zihinlerine ışık getirir." Şimdi elimizde hepi topu sinir bozucu bir yavanlık var. Metaforun vuku bulması için, iki terim arasında bir bağlantı olmalı fakat bu bağlantı literal olmamalı ve fazla açık edilmemelidir.

Metaforun bir başka mühim hasletini öğrenmek için, bir önceki paragraftaki üç ifadenin her birini *ters çevirebilir* ve ne olduğunu görebiliriz. (1) "Bir öğretmen bir üniversite hocası gibidir." (2) "Bir öğretmen bir mum gibidir." (3) "Bir öğretmen Los Angeles'ın 2010 nüfus sayımı sırasındaki demografik yapısı gibidir." İlkinde, ilk sürümüne nazaran gerçekten hiçbir değişiklik yok. Bir üniversite hocası bir öğretmen gibidir ve bir öğretmen bir üniversite hocası gibidir; terimlerin düzenini tersine çevirmek, ifadenin sıkıcı olsa da elle tutulur doğruluğunu değiştirmez. Zira iki nesne benzer hasletler paylaşır, hangisinden önce bahsedildiği pek de mesele değildir. Üçüncüde de terimler ters çevrildiğinde hiçbir gerçek fark yoktur: Zaten epey mantıksız bir tasvir yüz seksen derece dönmüştür ve asıl biçiminden daha az veya çok makul değildir. Bir öğretmen ile Los Angeles'ın 2010 nüfus sayımı sırasındaki demografik yapısı arasında herhangi bir bağlantıyı görmek hâlâ zor; bu sadece iki terimin hasletlerinin eşleşmediği başarısız bir literal tasvir olarak ortaya çıkıyor. Fakat ikinciyle her şeyin nasıl da farklı olduğuna dikkat edin: "Bir mum bir öğretmen gibidir" ve "bir öğretmen bir mum gibidir" ifadelerinin ikisi de metafor olarak işler, pek de zekice metaforlar olmasalar da. Yine de mühim nokta şu ki iki durumdaki metaforlar tümden farklıdır. Birincide, gece boyunca onunla uyanık bir şekilde otururken bize bir tür öğretmen benzeri bilgelik ve sağduyu katan bir mumumuz var veya bunun gibi bir şey. İkincide, elimizde genç zihinleri bir şekilde aydınlatan veya ateşleyen bir öğretmene benzer bir şey var, hiçbir literal türde izah, bir

kürenin iki boyutlu bir haritaya belli bozulmalar olmaksızın başarılı biçimde indirgenememesi gibi, asla metaforu tüketemese de. İlk durumda, mum öznedir ve bir şekilde belirsiz öğretmen-yüklemleri edinir; ikincide, tersi doğrudur. Literal tasvir ya da izah, hangi iki nesne tartışılıyorsa onları basitçe yan yana kıyaslar ve bu yüzden düzen kolaylıkla ters çevrilebilirdir. Lâkin metaforda, mesele nitelikleri bir nesneden diğerine tercüme etmektir ve bu yüzden, ya mum-nitelikleri olan bir öğretmen söz konusudur ya da öğretmen-nitelikleri olan bir mum söz konusudur, ikisi de birbirinden tümüyle farklıdır.

Bunun felsefi bir önemi bulunmaktadır. Şu türden bir literal ifade hayal edelim: "Bir öğretmen sınıfı yönlendirir, her gün için ders planları hazırlar, ev ödevleri verir, öğrenci performansını puanlar ve ebeveynlerin, çocuklarının akademik olarak nasıl ilerlediklerini bilmelerini sağlar." Bu ifadeyi empirist tarzda sadece bir nitelikler demeti olarak yorumlamamız gerekmez. Belki Husserl gibi, öğretmenleri bunların yanı sıra çok sayıda başka şey de yaptıklarının ve öğretmenin, tam da şu anda hangi sınırlı şeyleri yaparsa yapsın bir öğretmen kaldığının epey farkında olabiliriz. Mesele buysa, o halde öğretmen ile onun şu anda açığa çıkan nitelikleri arasındaki belli bir gerilimin zaten farkındayızdır. NYO terimleriyle, öğretmenle DNe-DNi olarak, sayısız değişen duyusal nitelikleri olan erişilebilir bir duyusal nesne olarak iştigal etmekteyiz. Ancak "bir öğretmen bir mum gibidir" ifadesiyle farklı bir şey olur. Burada öğretmen, beklenen öğretmen-niteliklerinden ziyade mum-nitelikleri üstlenir. Mum-nitelikleri olan bir öğretmenin neye benzeyeceğine dair açık bir fikrimiz yok ve bu sebeple, öğretmen artık doğrudan zihinlerimize sunulan bir DNe öğretmen değildir; fakat bir GNe öğretmendir: Geri çekilen bir nesne, etrafında mum-niteliklerin gizemli bir şekilde yörüngede dolandığı bir tür kara delik. Burada elimizde, sanatın zemini olan (Heideggerci) GNe-DNi gerilimi var. Duyusal öğretmenin kendi duyusal niteliklerinden farklı olduğunu bilsek bile, ilkece öğretmen daima doğru bir niteliksel tasvirle betimlenebilir. Fakat bu türden hiçbir izah öğretmen bir gerçek nesne, yani şimdi sahip olduğu söylenen duyusal

mum-nitelikleri ardına geri çekilen bir nesne haline geldiğinde mümkün değildir. Elaine Scarry, bize metafordan şu şekilde bahsettiğinde aynı içgörünün üzerindedir: [metafor] "bir terim (ya mevcut olmadığı ya da duyusal sahamızın ötesine kaçtığı için) görünür olmayı bıraktığı, ardından analoji durgun olmayı bıraktığı zaman" [meydana gelir]: "mevcut olan terim baskın, etkin, direngen hale gelir, dikkatimizi eksik olana çağırır, ona yönlendirir" (*BBJ* 96).

Fakat bu aynı zamanda mühim bir problem doğurur: Dikkatimizi metaforda eksik olana hangi anlamda yönlendiririz? Eksik olanın, bir Kantçı kendinde şey ya da Heideggerci aletvarlık gibi, insanın bilgi yetisi için herhangi bir doğrudan şekilde erişilemez olduğu söylenir. Yine de, nesneler ile niteliklerinin daima bir çift halinde geldiğine dair fenomenolojik aksiyomu kabulümüz düşünüldüğünde, bir nesnenin geri çekilip ardından saf olarak ayrışmış nitelikleri bırakabileceğini düşünmek hiç de anlamlı gelmez. "Bir öğretmen bir mum gibidir" metaforunda, öğretmen ardında direngen mum-nitelikler bırakan bir GNe geri çekilen nesne haline gelir. Bu mum-nitelikler kendilerini geri çekilen bir öğretmene iliştiremediklerinden ve kendilerini asıl muma, salt bir literal ifadeye çökmeksizin yeniden iliştiremediklerinden, geriye yalnız bir seçenek kalır. Yani, mum-nitelikler alışıldık mum-nesnelerinden soyulduklarında onları icra eden ve böylece onları sürdüren *ben okur*dur. Kulağa ne kadar tuhaf gelse de, gerçekte sadece, okur şiire gerçekten dalmazsa, literalleştirici sıkıcılığın ortasında hiçbir estetik etkinin vuku bulamayacağı aşikâr gerçeğini ifade eder. Farklı şekilde söylersek, 3. Bölüm'de, Fried ile kısmen aynı fikirde olmadığımızda tekrar göreceğimiz üzere, *tüm estetik teatraldir*. Her halükârda, geri çekilen öğretmen metafordaki *her* rolü kaybetmez, zira ardında bıraktığı mum-nitelikleri icra etme şeklimize rehberlik eder veya onu yönlendirir. Eğer "bir polis bir mum gibidir" ya da "bir yargıç bir mum gibidir" gibi alternatif metaforları düşünürsek bu açık hale gelir. Eğer mesele sadece okurun mum-nitelikleri kayıp özne terimin yerine icra etmesi meselesi olsaydı, bu "mum gibi" metaforlarının tümü aynı olurdu fakat açık ki bunlar aynı değiller. Bir metafor mum-nitelikleri

bir öğretmen tarzında, bir diğeri polis tarzında ve üçüncüsü bir yargıç tarzında icra etmemizi istiyor. Bu tam olarak ne anlama geliyor? Bu tür durumlarda, eksik nesnenin, resimler, şiirler ya da müzik parçaları durumundaki *başlık* gibi aynı rehberlik rolünü icra ettiğini öne süreceğim. Fakat bunu başka bir vesileye bırakıyorum.

Her halükârda, NYO karşıtlarının genelde "olumsuz teoloji"den şikâyet ettikleri nokta budur, bununla kendilerine hiçbir erişimin mümkün olmadığı gizemli saklı nesnelerin haksız bir şekilde konulmasını kastederler. Fakat bizim iddiamız, mum-nitelikleri haiz gölgemsi öğretmene *hiçbir* erişimin mümkün olmadığı değildir. Aksine bu şahsiyetten *üstü kapalı biçimde bahsedilebileceğinde* ısrarcıyız: Ondan nitelikleri bakımından literal bir izah aracılığıyla değil, doğrudan olmayan veya dolaylı yoldan bahsetmek. Mum-gibi öğretmenin *bilgisini* asla elde edemeyeceğimiz doğrudur, zira bilgi daima bir şeyin neyden yapıldığının ya da ne yaptığının literal hâkimiyetidir ve bir mum-öğretmeni nasıl izah edeceğimize dair hiçbir fikrimiz yok; aslında, isminden başka hiçbir şeyi gerçekten bilmiyoruz. Burada vurgumuzu metaforun ötesine yayalım ve herhangi bir sanatı kapsayacak şekilde genişletelim. Bir şeyin bir sanat eseri sayılmasının minimum olumsuz koşulu, onun *öncelikle* bir bilgi biçimi olamamasıdır, ister altını kazma ister üstünü kazma biçiminde olsun. Bu sanat eserlerinin ayrıca belli literal hakikatler iletebilme imkânını dışlamaz; fakat salt bu tür hakikatleri ileten herhangi bir şeyin bir sanat eseri olmamasını gerektirir. Bir sanat eserinin fiziksel olarak neyden yapıldığını tasvir etmekten (altını kazma) çok az şey elde ederiz ve eserin sosyopolitik bağlamını nasıl etkilediğinin ya da ondan nasıl etkilendiğinin tasvirini kötü bir şekilde sanat eserinin yerine koyarak (üstünü kazma) da meseleyi ıskalarız. Zira o hakikaten bir sanat eseriyse, o halde birçok başka mümkün etkiye muktedir olan veya hatta hiçbir etkiye muktedir olmayan bir artık olmalıdır. Bir sanat eseri, hangi türde olduğu bir yana, izah edilemezdir.

Sanat o halde, bir bilgi biçimi olmaksızın bilişsel bir etkinliktir ki tekrar edersek bu, sanatçıların ve seyircilerin sanat eserlerinden ayrıca bir tür yan etki olarak bilgi edinebilmesi

imkânını dışlamaz.[23] Aynısının felsefe için de doğru olması belki daha şaşırtıcıdır. Sokrates ya da belki birkaç erken Pythagorasçı figür *philosophia*'dan ya da bilgelik sevgisinden bahsettiğinde, gerçek bilginin bir insan tarafından değil sadece bir tanrı tarafından elde edilebilir olduğunu kastederler. Platon'un *Diyaloglar*'ında, Sokrates'in bilgi elde etmiş olduğunu iddia ettiği hiçbir pasaj yoktur; fakat açıkça hiçbir şey bilmediğini beyan ettiği birçok pasaj vardır. Adaletin, sevginin, dostluğun ve erdemin tanımlarına dair meşhur arayışı daima arzulanan tanımları elde etmede başarısız olur. Sokrates asla kimsenin öğretmeni olmamış olduğunu yahut bildiği tek şeyin hiçbir şey bilmediği olduğunu söylediğinde sadece ironik olmakla kalmaz. Bu nokta, felsefenin matematiksel fiziğe, bugünün *par excellence** bilgi modeline modern, kıskanç öykünmesi nedeniyle büyük oranda unutulmuştur. Felsefe bilgi elde etmede, bu kendi misyonunun tam tersi olmasına rağmen, bilim veya tümdengelimli geometri gibi olmayı arzulamıştır. Ne de olsa bilgi bir şeyin nitelikleriyle literal izahı anlamına gelir ve felsefenin nesnelerle, onların nitelikleriyle olduğundan daha fazla işi vardır. Felsefenin sanatlara bilimlerden çok daha yakın olması ve karşıt varsayımın, tüm açıklığı ve titizliğine karşın analitik felsefenin kusurlu merkezi ilkesi olması işte bu baki anlamdadır.

Estetik ilk felsefedir; çünkü estetik nesnelerin literal olmayan karakterine –bununla nitelikleri bakımından izah edilemez olmalarını kastediyorum– sadık kalır. Bilgi daima aşağı ya da yukarı yönlü bir izah anlamına gelir fakat sanat, Sokratik felsefe gibi, bir bilgi biçimi değildir. Tam da bu yüzden NYO ile sanatlar arasındaki ilişki bu kadar güçlüdür ve muhtemelen bu durum, sanatçılar ile mimarların NYO'ya diğer disiplinlerden niçin daha sıcak bir şekilde yanıt verdiğini de açıklar. Zira iki durumda da mesele, bodoslama değil yandan yaklaşılması gereken geri çekilen veya esrarengiz nesneler meselesidir. Okur artık nesne yönelimli felsefede onun sanat teorisini takip edebilecek kadar arka plan edinmiştir. Bizim

23. Sanat ile bilgi arasındaki boşluk üzerine nadiren musallat olan bir tefekkür için bkz. Emmanuel Levinas, "Reality and its Shadow".

* (Lat.) Mükemmel, kusursuz, eksiksiz. (ç.n.)

için biçimcilik ile biçimcilik karşıtlığı arasındaki tartışmanın önemi düşünüldüğünde, estetikteki ve başka her yerdeki biçimciliğin vaftiz babasına geri dönüyoruz: Immanuel Kant.

2
Biçimcilik ve Kusurları

NYO, nesnelerin tüm ilişkilerden özerkliğini vurguladığı göz önüne alındığında, estetik biçimcilik denen şeyle aşikâr bir hısımlığa sahip olur, her ne kadar göründüğünden daha karmaşık olsa da. "Biçimciliğin", farklı entelektüel bağlamlarda farklı ve hatta karşıt anlamları olabildiğinden, burada biçimcilikle ne kastettiğimiz açıklamaya değer. Biçimcilik bazen "içerik" aleyhine "biçimin" vurgulanmasına atıfta bulunur. Mesele bu olduğunda, biçimcilik bir sistem ya da durumun bu biçimlerin herhangi bir anda içerebileceği içerik ne olursa olsun geçerli olan yapılarını "biçimselleştirmeye" çalışan bir teoriye atıfta bulunur; yapısalcılık olarak bilinen teorik akım iyi bir örnek olacaktır. Mimaride, "biçim" genellikle "işlev" ya

da "programa" karşıttır, öyle ki mimari biçimcilik sıklıkla, Peter Eisenman'ın yazıları ve tasarımlarında olduğu üzere, bir binanın toplumsal amaçlarının önemini azaltırken görünüşünü öncelikli kılar.[1] Fakat sanatlarda biçimcilik daima, asgari düzeyde, sanat eserinin biyografik, ekonomik, kültürel ve sosyopolitik bağlamından büyük oranda özerk, bağımsız ve müstakil bir birim olarak ele alınması anlamına gelir. Biçimciliğin çoğu eleştirmeninin politik bir temeli olmasının ve genellikle, estetik ile kuşkusuz tüm kültürü sözde daha temel bir toplumsal antagonizmaya yerleştirmeyi seven sol'dan gelmesinin nedeni budur. Sözgelimi genellikle, toplumda yalnızca güvenceli veya ayrıcalıklı konumlara sahip olanların sanatlarla biçimci oyunlar oynamaya gücü yettiği iddia edilir; diğerleri, daha tehdit altındakiler, toplumsal adalet çağrısı yapan yahut toplumun demografik uçlarındakiler tarafından yaratılmış olan sanat eserlerine özel bir önem vermelidir. Bir NYO bakış açısından, sanat eserlerinden toplumsal veya politik içeriği *apriori* dışlamak için hiçbir sebep yoktur ve bu bakımdan bu öğreti, geleneksel anlamda bir biçimci öğreti değildir. Biçimciliğin görüşüyle hemfikir olduğumuz yer, herhangi bir nesne gibi sanat eserine de büyük oranda, onu çevreleyen şeylerle ilişkisini kesen özerk bir nesne muamelesi yapılmak zorunda olmasıdır. Sanat eseri bağlamının *tüm* yönleriyle yaygın bir temas kurmaz ancak diğerlerini katı bir şekilde dışlayarak bazılarının içeri girmesine izin verir. Durum böyle olmasaydı, her şeyin her şeyi yansıttığı ve her şeyin her şeyle iç içe geçtiği holistik bir kozmosta ikamet ederdik. Daha somut olarak, sanat eserlerinin farklı ülkelere, uluslara ya da galerilere seyahati yahut hatta, büsbütün çekirdeklerine kadar sarsılmaksızın bir dakikadan diğerine geçmeleri imkânsız olurdu. Bu türden felaketvari bir ontolojinin politik içerimleri günümüzde ve yanlış bir biçimde ne kadar haklı görülürse görülsün, onu benimsemek için hiçbir gerekçe görmüyorum.

NYO'nun biçimcilikte karşı olduğu şey, Kant'ın ve onun ardından Greenberg ile Fried'ın üstlendiği tek bir *özgül* boyuttur. Biçimciliğin bilhassa tek bir türden özerklik vurgusuna atıfta bulunuyorum: İnsanların dünyadan yahut dünyanın

1. Peter Eisenman, *Eisenman Inside Out, Written Into the Void.*

insanlardan özerkliği. NYO bu noktada, birçok nesnenin aslında saf olmayan insan-dünya melezleri olduğunu öne sürerek Latourcu fail-ağ teorisini (FAT) takip ediyor. Ozon deliğini, takip aygıtlarıyla donatılan hayvanları yahut –tarandığında ve bütün uzunluğu boyunca ticarete açıldığında– Missisippi Nehrini ya doğal ya da kültürel olarak sınıflaması tümüyle güçtür. FAT'tan kayda değer farkımız, onun örtük bir şekilde tüm nesnelerin melez olduğunu, bu yüzden unsurlarından biri olarak bir insanı *gerektirdiğini* varsayma eğilimiyle ilgilidir. Bu zaman zaman FAT'ı desteksiz gerçekçilik karşıtı sonuçlara götürür: Antik Mısır'da hastalığın henüz keşfedilmediği için Firavun II. Ramses'in veremden ölmediği yolundaki kötü şöhretli iddiasında olduğu gibi.[2] Yine de Latour, tüm nesneler bu tasvire uymasa da dünyada sayısız melez nesnenin var olduğu konusunda haklıdır; fakat bizzat sanatın daima böyle bir melez olduğunu iddia edeceğim. Daha sonra, Kant'ın estetiğinin, felsefesinin geri kalanı gibi, insanlar ve nesneler arasındaki yapay bir ayrımı nasıl gerektiğini ve bu önyargının yüksek modernist eleştirinin estetik biçimciliğini bozma biçimini ele aldığımızda bu mesele geri dönecek.

Güzellik

Bugünlerde güzellikten bahseden sanatçıları işitmek nadir, ki bu nokta biçimciliğin içgörülerinin aşırılıklarıyla birlikte unutulmuş olduğunu gösteriyor. Aynı isimli kitabından filozof George Santayana'nın isimlendirdiği şekliyle "güzellik duyusunu" yitirmek, sanat ve başka şeyler arasındaki sınırlara dair bir kafa karışıklığı üretmektir: Genellikle ya politik özgürleşme ya da çarpık entelektüel marifetlerle.[3] Scarry haklı olarak, güzelliğin son on yıllarda beşeri bilimlerden neredeyse sürgün edilmesinden yakınıyor (*BBJ* 57). Žižek, daha ferasetli kültürel değinilerinin birinde, sanat ve bilimin geleneksel rollerinin tersine döndüğünü gözlemliyor:

2. Bruno Latour, "On the Partial Existence of Existing and Non-existing Objects".
3. George Santayana, *The Sense of Beauty*.

> Zevksizliğe neden olan modern sanata karşıt olarak, geleneksel sanattan keyif alınacağı varsayılır, estetik zevk üretmesi beklenir; modern sanat, tanımı gereği, *acıtır* Aksine, güzellik, uyumlu denge, giderek daha çok bilimlerin alanı oluyor görünüyor: Einstein'ın görelilik teorisi, modern bilimin bu paradigması, zaten sade zarafeti nedeniyle yüceltiliyor. Brian Greene'nin çok satan sicim teorisi giriş kitabının başlığının *Evrenin Zarafeti* olması boşuna değil.[4]

Geleneksel biçimciliğin aksine NYO'nun durduğu noktadan, tüm sosyopolitik mülahazaları, şakaları yahut gerçekle yabani karşılaşmaları sanat alanından dışlamaya gerek yok. Yine de bunlar sanat eserlerine girmeyi başardıkları oranda, politik broşürlere, stand-up komediye ya da sadece şok ile tiksinti senaryolarına değil sanat dünyasına ait olmaları için belli bir engeli aşmaları gerekir. Bu engele, eski fakat hâlâ ışıltılı bir terimle "güzellik" demekten utanç duymayalım. Güzelliğin anlamı sıklıkla umutsuz derecede belirsiz bırakılsa da NYO onu son derece kesin bir şekilde tanımlar: Bir GNe-DNi ayrışması, bir gerçek şey ile onun duyusal nitelikleri arasında bir çatlağın açılması olarak. Bu özel yarık NYO'nun sanattaki tüm yazılarının merkezi konusu olduğundan, okur kitabın geri kalanında tekrar ortaya çıkmasını bekleyebilir.

Şimdi Kant'a dönüyoruz. Asıl etik eserleri (*Pratik Aklın Eleştirisi* ile *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*) özerklik vurguları vasıtasıyla açıkça biçimci eserlerdir. Etik bir bağlamda, bunun anlamı şudur: Bir eylem öncelikle, ödüller, cezalar ya da diğer sonuçlar gibi etik olmayan kaygılarca yönlendirilmemelidir, bunların tümü etiği özerkten ziyade yaderk kılar. Görmüş olduğumuz gibi, ölümden sonra Cehennemden kaçınma isteği dini yaşamda takdire şayan sayılabilir ve olumlu medeni sonuçlara götürebilir; fakat tam manasıyla etik bir güdü değildir. "Özerklik" Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde anahtar bir terim olsa da bu *magnum opus*'ta* da insanın kendinde şeyden özerkliği ya da tersi olarak açıkça iş başındadır. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne gelince, onun konusu sade-

4. Slavoj Žižek, "Burned by the Sun", s. 217.

*(Lat.) Baş eser, şaheser. (ç.n.)

ce sanat değil; fakat daha genel olarak dünyadaki amaçlılığı yargılayabilme kabiliyetimizdir. Bu nedenle iki kısma bölünür, ilki *estetik* yargıyla (ve böylece sanatlarla) meşgulken, ikincisi *teleolojik* yargıyla (ve böylece öncelikle biyolojiyle) meşguldür. Kant'ın kendi sözleriyle: "[Estetik yargıyla] (bazen öznel amaçlılık da denen) biçimsel amaçlılığı zevk ya da zevksizlik hissiyle yargılama kudretimizi kastediyorum; ikinciyle ise, doğanın gerçek (nesnel) amaçlılığını anlama yetisi ve akılla yargılama kudretini kastediyorum" (*CJ* 33). Fakat Kant için sanat eserleri gerçekte amaçsızdır ve bize sadece amaçlılığın bir *biçimini* sunar. Mevcut kitap biyolojiye değil de sanata odaklandığından, Kant'ın öznel ve nesnel amaç ayrımıyla ilgilenmeyeceğim. Ancak bizzat estetikte yaptığı bir diğer, daha meşhur ayrıma kayda değer bir mesai harcayacağız: güzel ve yüce arasındaki ayrım. Kant için yücenin, güzelin aksine, "mutlak olarak büyük" (matematiksel yüce) ya da "mutlak olarak kudretli" (dinamik yüce) olana dair bir mesele olduğu iyi bilinir. Şimdilik sadece, "tüm estetik yargıların, bizatihi güzele atıfta bulunan beğeni yargıları olmadığının; fakat bazılarının akılsal histen doğduğunu ve bizatihi *yüce*ye atıfta bulunduğunun" (*CJ* 32) farkında olmamız gerek.

Kant'ın sanat teorisinin en iyi bilinen boyutlarından biri, kayıtsız temaşaya bahşettiği güçlü roldür ki estetik deneyimin özerkliğini ikincil şahsi güdülerden tek başına muhafaza eder. Mesele verili bir sanat eserinin içeriğinin şahsen bizim için hoşlanılabilir olup olmaması değildir. Aksine, güzellik sorularında yalnızca "ona dair salt temaşamızda onu yargılama biçimimiz" (*CJ* 46) ile ilgiliyizdir. Bana belli bir sarayın güzel olup olmadığı sorulur ve "[Jean-Jacques] *Rousseau*'nun yapacağı gibi, insanların terini bu kadar gereksiz şeylere harcayan büyüklerin kibrini azarlayarak" (*CJ* 46) yanıt verirsem, o halde meseleyi tümüyle ıskalamış olurum. Zira mesele beğeni yargıları üretmek olduğunda, "şeyin varoluşu lehine en az yanlı değil, ona tümüyle kayıtsız olmalıyız" (*CJ* 46). Belki de Kant beğeniyi en iyi şöyle diyerek özetler: "*Beğeni* bir nesneyi, *tüm ilgiden* yoksun* bir beğenme veya beğenmeme yoluy-

* Kant'ın kullandığı "interesse" kelimesini "çıkar", "fayda", "yarar" gibi kelimelerle de karşılamak mümkün. Kant bunların hepsini birden kastediyor olsa da, bu diğer kelime grubu estetik bağlamında kulağa biraz zorlama geliyor. Bu

la yargılama kabiliyeti yahut onu sunmanın bir yoludur. Böyle bir beğenmenin nesnesine *güzel* denir" (*CJ* 53). NYO Kant'la, her türden şahsi ilginin estetik yargından dışlanmak zorunda olduğu konusunda hemfikir olsa da yine de bir önde gelen ilginin gerekli olduğu ortaya çıkar: Estetik nesne ile onun duyusal nitelikleri arasındaki GNe-DNi yarığına yönelik bir ilgi, bu ilgi, kayıtsız temaşanın *par excellence* estetik tutum sayılmasını imkânsız kılar. Bu, bir önceki bölümde metaforla ilgilenirken kısaca gördüğümüz şeyden dolayıdır: Sahneye girip yitip giden gerçek nesnenin yerini alacak estetik seyirciye duyulan ihtiyaç. Lâkin bir başka anlamda, Kant'la hemfikir olabiliriz: "Tüm ilgiler bir beğeni yargısını mahveder, onu tüm tarafsızlığından mahrum eder..." (*CJ* 68).

Hepsinin ötesinde, beğeniyi, "duyumsamada duyuların hoşlandığı şey" anlamına gelen, Kant'ın hoş [*agreeable*] dediği şeyden ayırt etmek önemlidir. Bunun iyiden ayırt edilme ihtiyacına zaten aşinayız. Örneğin "bir [mutfak] yemeği, baharatları ve diğer çeşnileriyle beğenmemizi tetiklediğinde, onun aynı zamanda [sağlığımız için] iyi olmadığını teslim ederken ona hoş demekte tereddüt etmeyeceğiz" (*CJ* 50). Zaten bu türden ayrımlar yapabildiğimizden, hoş ile güzel arasındaki farkı kavrayacak bir konumdayız. Kant'ın birtakım muazzam açık örneklerde gösterdiği gibi: "Bir kişiye göre menekşe rengi yumuşak ve latif, diğerine göre cansız ve soluktur. Biri üflemeli çalgıların sesini, bir diğeri telli çalgıların sesini sever" (*CJ* 55). Sadece dogmatik bir hödük, arkadaşlarını menekşe rengine veya üflemeli çalgılara meftun olmakla suçlayabilir; zira hoş olan söz konusu olduğunda, tümüyle kendi adımıza konuşuruz. Ancak güzellik meselelerinde o kadar hoşgörülü değilizdir: "[güzellikle ilgili] yargımızı kavramlardan ziyade yalnızca duygularımıza dayandırsak bile hiç kimsenin farklı bir görüşe sahip olmasına izin vermeyiz; bu nedenle, bu temel duyguyu özel bir duygu değil, ortak bir duygu olarak görüyoruz" (*CJ* 89). Yeşil bir çimenlik ya da kemanların sesi (*CJ* 70) hoş sayılabilir ve bu yüzden sadece

yüzden kitap boyunca, ilgiyi "şahsi ilgi" olarak kavramak kaydıyla, bu kavramı "ilgi" kelimesiyle karşılamayı tercih ettim. Yani ilgiyi burada eserle salt şahsi ve duyusal bir doyum ilişkisi, yani "araçsal bir ilişki" tesis etmek olarak düşünmeliyiz. (ç.n.)

şahsi türden bir tercihe ait görülebilirken, güzel beğenisi tüm böylesi ilgileri dışlar ve bu yüzden "herkes için geçerli olma iddiası ... bir öznel evrensellik iddiası içermelidir" (*CJ* 54). Kant şunu diyecek kadar ileri gider: "Beğenisiyle övünen biri [bunu] haklı çıkarmak için şunu deseydi saçma olurdu: 'Bu nesne (baktığımız bina, birinin giydiği giysi, dinlemekte olduğumuz konser, yargılanmak için ortaya konan şiir) *benim için* güzeldir' " (*CJ* 55). Hoş özel bir meseleyken, güzel evrenseldir ve o halde doğası gereği kamusaldır (*CJ* 57-58).

Şimdi NYO'nun Kant'la terminolojide farklılaşırken, altta yatan içgörüsünü kabul ettiği bir noktaya geliyoruz: "Bir beğeni yargısı, bir bilişsel yargı değildir" (*CJ* 44). Kant'ın kastettiği şey, güzelin zihinsel yaşamın diğer önde gelen sahalarına hükmeden herhangi bir kural ya da kritere göre belirlenebilen bir şey olmadığıdır. Kant "bilişsel" kelimesini salt bilgi ve kavramsal rasyonalite prosedürlerine atıfta bulunmak için kullanırken, NYO kelimeyi hem estetiği hem de sanatların kuzeni olarak ele aldığımız şeyi, yani bizzat *philosophia*'yı içerecek şekilde daha geniş olarak kullanır. Her halükârda, NYO Kant ile estetiğin, daima literal ve böylece doğrudan erişilebilir anlamına gelen bir kavramsallık meselesi olmadığında hemfikirdir. Estetik ve kavramsal olan arasındaki farklılıklar, hem sayısız hem de önemlidir ve –bugün hâlâ bizimle olan– fanatik rasyonalistlerin, estetiğin felsefenin merkezi bir teması olmaktan çıkarmayı isteme girişimlerine engel olur. Sözgelimi, Kant güzelin yalnızca bir *his* olabileceğini söyler (*CJ* 48). Saf olarak şahsi olan hoşun hiçbir kavramı olmadığı açıkken, güzel evrenseldir fakat *yine de* kavramsızdır (*CJ* 56). Güzel için hiçbir tanım, kriter, kural yoktur: "Kimse bizi bir giysinin, evin ya da çiçeğin güzel olup olmadığına ikna etmek üzere gerekçeler ya da ilkeler kullanamaz. Nesneyi bizzat kendi gözlerimize sunmak isteriz..." (*CJ* 59). Açık mantıksal yargılar bir çırpıda üretilebilirken, "güzeli temaşamızda *oyalanırız*, zira bu temaşa kendini dayatır ve yeniden üretir" Herhangi bir verili konuyu "bilim yapmanın" onu geliştirmek olduğuna dair sık robotik varsayımın aksine, Kant haklı olarak "güzelin hiçbir bilimi yoktur ... hiçbir güzel bilim yoktur, sadece güzel sanat vardır" diye kaydeder (*CJ* 172). İlk *Eleştiri*'nin

Kant'ı örnek ihtiyacıyla zayıf bir teorik zihnin göstergesi diyerek alay ederken, konu estetiğe geldiğinde onların önemini vurgular: "Tüm kabiliyetlerimiz ile yeteneklerimiz arasında, beğeni, kültürel ilerleme sürecinde, tekrar hoyrat hale gelmesin ve ilk girişimlerinin kabalığına gerilemesin diye en uzun süreli onaya sahip olan şeylerle ilgili örneklere tam olarak en çok ihtiyaç duyan şeydir..." (*CJ* 147). Sanat ve bilimin ayrı ayrı erdemleri ve erdemsizlikleri hakkında da bir şeyler söyleyebiliriz. Bilimlerin kesinliği ve güvenilirliğine karşı sanatın bulanık kendine düşkünlüğüne ilişkin kendini beğenmiş bir zafercilikle sık karşılaşılır. Kant, mantıksal yargıların en az estetik yargılar kadar yanlış gidebileceğini belirterek bu duyguyu önceden yanıtlar (*CJ* 156).

Kant'ın güzeli, salt hoşun aksine, evrensel olarak bağlayıcı saydığını halihazırda gördük. Fakat bu onu, sanki güzellik temaşa ettiğimiz nesnelerin bir hasletiymiş gibi "nesnel" yapmaz. İnsanlar "güzelden sanki güzel nesnenin bir karakteriymiş ve yargı mantıksalmış gibi konuşur"; fakat buna karşın, "yargı sadece estetiktir ve nesnenin sadece özneye sunulmasına atıfta bulunur" (*CJ* 54). Eş deyişle, güzellik hem evrensel *hem de* özneldir. (NYO için olmasa da) Kant için nesnelerle iştigal eden alan *mantık*tır (*CJ* 45). Tersine, estetik "güzel yüklemini *nesne*nin kavramıyla bağlamaz; ancak yüklemi *yargılayan şahısların* tüm sahası boyunca genişletir" (*CJ* 59). Bunu, güzelliğin seyredenin gözlerinde olduğu hakkındaki kadim bayat lafla ifade edebiliriz, yeter ki Kant'ın tüm seyircilerin ilkece hemfikir olması gerektiğini düşündüğünü ekleyelim. Ayrıca Kant'ın bir *insan* seyirciden bahsettiğini kaydetmeliyiz. Zira, modern Avrupa felsefesinin hayvanlarla baş etmedeki genel beceri eksikliğini sürdüren Kant, kuşların, hayvanların ve böceklerin estetik maharetini ilgilendiren devasa sayıdaki anekdota dayalı ve empirik kanıtı görmezden gelir: "Hoşluk rasyonel olmayan hayvanlar için de geçerlidir; güzellik sadece insanlar, yani hayvan olmakla birlikte rasyonel olan varlıklar için geçerlidir..." (*CJ* 52). Güzelliğin tüm rasyonel hayvanlara ve *sadece* tüm rasyonel hayvanlara ait olduğunu beyan etmiş olan Kant yine de her birinin kendi beğeni yargısından sorumlu olmasını gerekli kılar: "Beğeni sadece

özerklik talep eder fakat diğer insanların yargılarını birinin kendi yargılarını belirleme zemini kılması yaderklik olacaktır" (*CJ* 146).

Güzellik hakkında, onu kati surette kavramsal herhangi bir şeyden ayıran ek bir Kantçı nokta var: Yani, güzellik, bir deneyimler sınıfından ziyade, daima tek bir deneyime aittir. Gezegende yeterince yıl geçirdikten sonra çoğumuz tüm güllerin güzel olduğu neticesine varırız. Fakat yine de: "Eğer çok sayıda tekil gülü kıyaslar ve böylece yargıya varırsam, Güller genel olarak güzeldir, bu yüzden yargım artık sadece estetik değil, estetik bir yargıya dayanan mantıksal bir yargıdır" (*CJ* 59). Kant bu noktaya daha sonra yalnızca gül seçimini değiştirerek geri döner: "Yalnızca, verili bir tekil laleyi güzel bularak [vardığım] yargı ... bir beğeni yargısıdır" (*CJ* 148).

Başka bir tamamlanmamış iş, Kant'ın *özgür* ve salt *tali* güzellik arasındaki fark olarak adlandırdığı şeye dair şaşırtıcı tartışmadır. Özgür güzellik, herhangi bir amaç kavramıyla bağıntısızdır. Çiçekler, papağanlar, sinek kuşları, kabuklular, duvar kâğıdı süsü ve müzikal fanteziler (*CJ* 76-77) gibi birtakım yatıştırıcı örnekler verir. Ancak diğer önemli şeylerin güzelliği, ilginç bir sebeple özgür değildir: "Bir insanın güzelliği... ya da bir atın veya binanın güzelliği... bir şeyin ne olduğunun [ne işe yaradığının/ne anlama geldiğinin] belirlenmesi, amaç kavramını ve bu yüzden kendi mükemmelliğinin bir kavramını gerektirir ki bu yüzden o yalnızca [tali] güzelliktir" (*CJ* 77). NYO'nun son yıllarda bilhassa mimarlıkla iç içe geçmiş olması düşünüldüğünde, binalar meselesine özel bir dikkat çekiyorum.[5] Kant'ın bu alana hak ettiği saygıyı gösterdiğini hayal etmek zor. O, mimari işlevi, estetiğin daha öte güdülerle kirlenmesi olarak yorumluyor görünüyor. Şöyle ortaya koyduğu gibi: "*Mimarlık, sadece sanat vasıtasıyla* mümkün olan şeylerin, biçimleri, belirleyici zeminleri olarak doğaya sahip olmayan fakat bunun yerine seçilmiş bir amaca sahip olan, bu hedefi gerçekleştirmek üzere ve yine de estetik amaçlılıkla böyle yapılan şeylerin kavramlarını sergileme sanatıdır." (*CJ* 191). Kant,

5. Şimdiye dek ortaya çıkan NYO esinli mimari teori çalışmaları arasında en ayrıntılı ikisi şunlardır: Mark Foster Gage, "Killing Simplicity" ve Tom Wiscombe, "Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture".

herhangi bir mimarlık tarzına açıkça bağlılık ilan etmese de, beğenisine dair belli sayıda ipucu bırakır. En büyük endişesi, mimarların aşırı düzen ve düzensizliğin iki ucundan kaçınmaları gerektiği gibi görünüyor. İlkiyle ilgili olarak, Kant düzenli geometrik şekillerin doğaları gereği güzel oldukları yaygın inancını reddeder (*CJ* 92). Aslında: "(Matematiksel düzenliliğe yakın bir) katı düzenlilik [gösteren] her şey, beğeniye aykırıdır; çünkü onun temaşasıyla uzun süre eğleşmemize izin vermez; aksine sıkar bizi..." (*CJ* 93). İkinciye gelince, İngiliz bahçelerinin ve barok mobilyaların sergilediği daha büyük özgürlüğü tercih etse de, bu türlerin "hayal gücünün özgürlüğünü çok uzağa, hatta groteskin kıyısına [taşıdığını]" kabul eder (*CJ* 93).

Bu bahsi kapatırken Kant'ın *cazibe* mefhumundan bahsedelim, bu mefhum, terimin, kitabım *Guerilla Metaphysics*'te [Gerilla Metafizik] tasvir edildiği haliyle NYO anlamından son derece farklıdır, orada bu mefhum, daha da önemli terim "albeni"ye [*allure*] yakın bir komşu olarak ele alınır.[6] Kant'ın kendi cazibe mefhumunun bizimle büyük bir ilgisi vardır, hem duyusal dünyanın hazlarına şaşırtıcı derecede keskin bakışını gösterdiği hem de NYO için doğrudan önemi haiz bir felsefi temaya temas ettiği için. Kant, cazibenin, sözgelimi ne zaman güzel nesneler yerine sadece onların güzel *görünümler*iyle ilgilensek risk altında olduğunu söyler. Nesneler ile onların çeşitli profilleri arasındaki bu ayrımla daha önce, Husserl tarafından kuramsallaştırıldığı kadarıyla duyusal dünyaya dikkat çekerken karşılaştığımızı hatırlayalım. Bu kavramın Kantçı biçimi şöyle işler:

> Nesnelerin güzel görünümlerinde, beğeni, hayal gücünün o alanda *kavradıklarından* çok, *kurmacaya* bağlanmasını sağlamak için ona temin ettiklerine, yani, göze çarpan çeşitlilik tarafından sürekli uyandırıldığı kadarıyla zihnin kendisini eğleştirdiği gerçek fantezilere tutunur. *Bu durum, diyelim ki bir şöminedeki alevlerin veya dalgalanan bir derenin şekillerini izlediğimizde meydana gelen şeye benzer*: Bunlardan hiçbiri güzellikler değillerdir; fakat yine de hayal gücünü cezbederler çünkü özgür oyunlarını sürdürürler. (*CJ* 95; vurgular bana ait.)

6. Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 134-141.

Burada Kant, NYO tarafından duyusal bir nesne ile onun duyusal nitelikleri arasındaki DNe-DNi gerilimi olarak tanımlanan, Husserl'in yönelimsel nesneler ile onların değişen anıştırmaları arasındaki ayrımını önceden keşfeder. Kant bunu yapmaya *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki, kendinde şeyden ayrı olarak "transandantal nesne=x" tartışmasıyla zaten yaklaşmıştı, yine de "transandantal nesne"si nihayetinde Hume'un "demet"ine, NYO'daki anlamıyla duyusal nesne sayılacak kadar yakındır. Fakat az önce atıfta bulunulan blok alıntı pasajda, Kant tam da doğru yerdedir; fenomenal nesne ile nitelikleri arasında bir ayrımın sürekli uyarılması, engeli tam aşmasa da güzelliğe epey yakındır. Hatta bu noktadaki çizgiyi biraz ısrarla tutar: "Biçiminden dolayı bir nesneye güzellik atfettiğimiz görünüm, has, bozulmamış, tam beğeni için epey önyargılı olan kaba bir hatadır" (*CJ* 71). Artık elimizde Kant'ın güzellikle kastettiği şeye dair epey açık bir anlam olduğundan, Kant'ın, son yıllarda ilgiden payına düşenden fazlasını alan yüce teorisine kısaca dönelim.

Yüce

Kant'ın, cazibe ile güzellik arasındaki fark üzerine içgörülü şerhlerinden demin bahsetmişken, şimdi açık olduğu takdirde güçlü olan, cazibenin yüceyle hiçbir işinin olmadığı meselesine dönelim. Şu şekilde ortaya koyduğu gibi: "[Yüceden] hoşlanma, cazibeyle bağdaşmaz ve ...yüceden hoşlanma takdir ve saygıya nazaran pek az olumlu zevk barındırır, bu yüzden de ona olumsuz zevk denmelidir" (*CJ* 98). Cazibe saf olarak bir DNe-DNi duyusal fenomeniyken, yüce, gerçeğin kavranamaz derinliğiyle kesin bir bağıntıya sahip olduğundan, NYO bakımından yeniden ifade edildiğinde, cazibenin dalgalanan zevkleri ile yücenin meşum sis düdüğü en ufak bir bağıntıya sahip olamaz. Gerçekten de, ayrı ve güvenli görüş noktalarından izlenen bir tornadonun ya da heyelanın farklılaşan cazibelerini hayal etmeyi denemek neredeyse komiktir.

Şimdi yüceyi daha genel bakımdan tartışıyoruz. Kant bize, "güzel ile yücenin belli bakımlardan benzer" olduğunu söyleyerek başlar (*CJ*) 97). İkisi de herhangi bir ilgi biçimiyle

bağıntısızdır ve bu yüzden ikisinden de "kendileri adına" hoşlanılır (*CJ* 97). Ayrıca ikisi de tekil olmalıdır, şu anlamda, "yıldızlı gökler daima yücedir" salt bir mantıksal yargı olacaktır, tıpkı "tüm güller/laleler güzeldir"in de öyle olduğunun ortaya çıkması gibi. Yüce, yalnızca özgül bir yıldızlı gök deneyimi bakımından deneyimlenebilir, *apriori* tüm bir yıldızları gözleme deneyimleri sınıfı bakımından değil. Şu da aşikâr olmalıdır ki hiçbir yüce deneyimi, literal tasviriyle değiştirilemez, en az güzelliğin de bu şekilde yer değiştirilemez olduğu kadar. Ancak ikisi arasında farklılıklar da bulunur. Bizim için en önemlisi: "Doğadaki güzel bir nesnenin biçimidir ki [nesnenin] sınırlanmış olmasından müteşekkildir. Fakat yüce ayrıca, biz *sınırlanmamışlığı* sunduğumuz kadarıyla biçimsiz bir nesnede bulunabilir..." (*CJ* 98). Kant'ın, yücenin "ayrıca" biçimsiz bir nesnede bulunabileceğini söylemesi tuhaftır, sanki biçimsiz nesneyi herhangi bir yerde bulabilmek mümkünmüş gibi. Zira "güzelin durumunda hoşlanmamız *niteliğin* sunumuyla bağıntılıyken ... yücenin durumunda *niceliğin* sunumuyla [bağıntılıdır]" (*CJ* 98). Kant için yüce daima bizi mutlak ve ölçülemez şekilde aşan, bu yüzden de derhal yüce olmayı bırakmaksızın sınırlanamayandır. Dediği gibi: "Doğadaki yüce tümüyle biçimsiz ya da şekilsiz olarak düşünülebilir" (*CJ* 142). Aslında, bu şekilde düşünülmek *zorundadır*.

Bir başka mühim fark, güzelin olumluyken, yücenin daima olumsuz olmasıdır, zira yüce bize bir ezilme hissi vererek özgürlüğümüzü sınırlar:

> Böylelikle, gökyüzüne doğru tırmanan devasa dağlara, içlerinde şiddetli akarsular bulunan derin boğazlara, derin gölgelerde yatan ve derin, melankolik düşünceleri davet eden çorak arazilere vb bakan herhangi bir seyirci, dehşete komşu bir *hayretle*, korku ve kutsal bir heyecanla işgal edilir; fakat güvende olduğunu bildiğinden, bu gerçek bir korku değildir... (*CJ* 129).

Yüceden çıkan hayretin bir neticesi, güzel huzurlu temaşaya yönlendirirken yüceye tedirgin bir zihnin eşlik etmesidir (*CJ* 101). "Bu tedirginlik (her şeyden evvel başlangıcında), bir titreşimle, yani bir ve aynı nesnenin itme ve çekmesinin ivedi dönüşümüyle kıyaslanabilir" (*CJ* 115). Kant, yüce olanın ge-

tirdiği değişken zevk ve zevksizliğin her ikisinin de aynı nedenden kaynaklandığını savunur. Zira zevksizlik "hayal gücünün" yüceyle iştigal etme "yetersizliğinden kaynaklanırken" (*CJ* 114), zevk "duyarlığın her ölçütünün aklın ideleri için yetersiz olduğu" gerçeğinin eşzamanlı farkındalığından doğar (*CJ* 115). Başka bir önemli fark, yüce deneyimimizin, güzellik gibi ötekilere evrensel olarak bağlı olmamasıdır. Kant'ın sözleriyle: "Güzel doğa herkesin yargısının bizimkiyle hemfikir olmasını şart koşmakta tereddüt etmediğimiz sayısız şey içerir... Ama aynı gönüllülükle başkalarının doğadaki yüce hakkındaki yargımızı kabul etmesine güvenemeyiz" (*CJ* 124). Tuhaf sonuçlardan biri, yüceye yanıt verme kabiliyetimizin, güzel duyumuzdan bile fazla kültürel eğitimimize bağımlı olmasıdır. Genel olarak konuşursak, kültürsüz biri doğada yüceyle karşı karşıya kaldığında, "sadece böyle bir yerde yaşamaya zorlanan herkesin karşılaşacağı zorlukları, tehlikeleri ve sefaleti görecektir. Bu yüzden... iyi ve ayrıca duyarlı Savoyard köylüsü, buzlanmış dağları hayal eden birine aptal demekte çekinmemiştir" (*CJ* 124). O halde paradoksal bir şekilde, yüce, devasa ya da kudretli ve insan ölçütünün tümüyle ötesinde bir şey gibi görünürken, yüce sayılan durumlara dair duyumuz Kant için büyük oranda bir toplumsal inşa eseridir.

Nihayet Kant'ın matematiksel ve dinamik yüce arasındaki meşhur ayrımına geliyoruz. Matematiksel çeşitlilik, bize tamamen üstün gelen muazzam boyutla ilgilidir: "*Mutlak olarak büyük her tür mukayesenin ötesinde büyük olana yüce* diyoruz" (*CJ* 103). Bunu söylemenin başka bir yolu da vardır: "*Küçük olan başka her şeyle kıyaslandığında yüce budur*" (*CJ* 105). Yücenin birkaç açıdan güzellikten farklılaştığını gördük fakat burada muhtemelen şaşırtıcı bir ortak noktayla karşılaşıyoruz. Kant'ın yüceyi şekilsiz ve ezici, tümüyle kavrama kabiliyetimizin ötesinde bir şey olarak ele aldığı düşünüldüğünde, onun güzelliğin *öznel* olarak sunulduğu yerde yüceyi *nesnel* olarak ele almasını bekleyebiliriz. Fakat en az güzelle olduğu kadar yüceyle de keşfederiz ki nesne hiç rol oynamamaktadır. Kant'ın turistler buzlu dağlara taparken, Savoy'un köylülerinin onlardan sadece ikrah

ettiği vurgusundan zaten tahmin etmiş olabileceğimiz gibi. "Yüce denen şey nesne değildir fakat aklın refleksif yargıyı işgal eden belli bir sunum vesilesiyle [edindiği] uyumdur" (*CJ* 106). Ve yine: "Hakiki yücelik, yalnızca yargıda bulunan birinin zihninde görülmelidir, bu zihinsel uyumlanmayı harekete geçiren yargıda bulunulan doğal nesnede değil" (*CJ* 113). Bu durum, "buz piramitleri ya da kasvetli, öfkeli denizle vahşi bir kargaşa içinde birbiri üzerine yığılmış şekilsiz dağ kütleleri" (*CJ* 113) gibi "korkunç derecede büyük" veya "devasa" nesnelerle karşı karşıya kaldığımızda dahi doğrudur (*CJ* 109). Ancak sonsuz boyunca ne kadar yolculuk edersek edelim, Kant bize, sonsuzun gerçekte ona işaret etme konusunda kendi zihinsel gücümüze dair bir mesele olduğunu garanti eder. Kant bu şekilde kendini, Morton'un büyük sonlu sayıların aslında sonsuz sayılardan daha tehdit edici olduğu gözleminin eleştirel kuvvetine maruz bırakır. Morton'un dediği gibi: " 'Sonsuza dek'i çok büyükten daha kolay tasavvur etmenin çok daha kolay olmasında gerçek bir makullük bulunur. Sonsuza dek sizi önemli hissettirir. Yüz bin yıl sizin, yüz bin tane herhangi bir şeyi hayal edip edemeyeceğinizi merak etmenize yol açar."[7]

Dinamik yüceyle, mutlak boyuttan mutlak kudrete geçeriz. Doğal olarak, eğer mutlak kudret şu anda bizi tehdit eden bir kudretse bunu deneyimleyemeyiz; bu durumda dikkatimiz kişisel güvenliğimize dönük dehşete düşmüş ilgimize çekilir, yüceliğe hiçbir yer kalmaz. Kant'ın sözleriyle: "Bir estetik yargıda, doğayı üzerimizde hiçbir egemenliği olmayan bir güç olarak düşündüğümüzde, bu durumda o *dinamik olarak yücedir*" (*CJ* 119). Ve dahası: "Bir nesneyi *ondan* korku duymaksızın, yani bir duruma karşı direnişe geçmeyi düşünebileceğimiz ve bu durumda ona karşı herhangi bir direnişin tümüyle gereksiz olacağı şekilde *düşünürsek, korkutucu* ... bulabiliriz" (*CJ* 119-120). Fakat bir şeyi ciddi bir tehlike kabul ettiğimiz andan itibaren, yücenin alanını terk etmiş oluruz. Tıpkı güzelliğin tüm şahsi ilgiyi dışlamak zorunda olması gibi, yüce de tüm şahsi korkuyu dışlamalıdır (*CJ* 120).

---

7. Timothy Morton, *Hyperobjects*, s. 60.

NYO ve Kantçı Biçimcilik

Bu bölümü kapatmak için, NYO ile Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, yani estetik biçimciliğin temel eseri arasındaki ana uyuşma ve uyuşmazlık noktalarını özetleyelim. İlk uyuşma noktası, her ne kadar kayda değer bir yeterlilikle işaret etmiş olsak da güzelliğin şahsi ilgiyle işinin olmamasıdır. Yani, niteliğe dair yargımız bizim için salt neyin hoş olduğuna dair mülahazalardan etkilenmemelidir. İlişkili bir noktada da NYO Kantçı iddia ile hemfikirdir; Rousseau'nun bir sarayı politik olarak reddetmesini kabul etmemesinde görüldüğü üzere, sanat eserleri ilk olarak iyicil ya da kötücül sosyopolitik etkileri bakımından yargılanamaz. Sayısız önemli sanatçı, gerici, ırkçı ya da kriminal düşünce tarzına sahip olagelmiştir. Bazı durumlarda, bu durum miraslarına kalıcı hasar vermişken, diğer durumlarda şöhretlerine olan zararı daha kısıtlı olmuştur. Biçimcilik, eserlerin ve yazarlarının ahlaki veya politik kimlik bilgilerini her zaman küçümseme eğiliminde olacaktır. NYO'daki ilk fark, politik ya da diğer dışsal etkenleri bir sanat eserine dair yargıdan *apriori* dışlamaması ve yalnızca eserin kendisinin çeşitli türlerdeki dışsal kuvvetleri kabul edecek veya dışlayacak şekilde davrandığını savunmasıdır.

NYO Kant'la ayrıca, estetik yargıların karakterleri gereği öncelikle akılsal olmadıkları konusunda da hemfikirdir. Bu noktadaki yegâne fark terminolojiktir: Kant, estetik yargıların "bilişsel" olmadıklarını söylerken, NYO sanatın kavramsal olmaksızın bilişsel olduğunu söyleyecektir. Terimlerdeki farka rağmen, aynı şey kastedilmektedir: Güzelliğin bilimi olamaz. Eş deyişle, güzelliğin açık literal terimlerle ifade edilebilecek ilkeleri yoktur; eğer olsalardı, bu ilkeleri seçkin sanat eserlerini yaratmak üzere onları özen ve sebatla izleyerek kullanmak mümkün olurdu ki bu, tüm deneyim tarafından reddedilen saçma bir beklentidir. Eğer mesele bu olsaydı, öğrencileri istediği zaman sanatsal devlere dönüştürebilen şaşmaz estetik öğretmenleri olurdu: Sokrates'in Platon'un *Menon* eserinde erdemin öğretmenlerinin varlığını reddetmesiyle aynı gerekçelerle reddedilen bir nokta.[8] Örneğin kimse, büyük sanatın simetrik olması ya da olmaması gerektiğini

8. Platon, *Meno*.

yahut bir şekilde ikisinin mükemmel karışımı olması gerektiğini söyleyemez. Aristoteles'in büyük dramanın eylem, zaman ve yer açısından birleştirilmesi gerektiği hükmünü bile onaylayamayız, zira bizzat bu kurallara riayet etmeyen çok sayıda büyük karşı örnekler vardır.[9] Ne de büyük sanatın ahlaki erdemleri örneklemesi gerektiğini söyleyebiliriz, bizzat Kant'ın böyle bir iddia ile Üçüncü Eleştirisi'nde karşı karşıya geldiği görülse de (*CJ* 232). Sade'ın yazılarında veya hatta Picasso'nun resimlerinde ahlaki olan en ufak bir şey dahi yoktur. Pek çok kişi Lovecraft'ı hilekâr bir korku yazarı olarak görmeye devam ederse, bu onun iğrenç ırkçı görüşlerini dikkate almaktan ziyade doğal estetik değer sorunu üzerinde yaşar veya ölür.[10]

Kantçı biçimcilikten ana kopuşumuz şöyledir. Kant açıkça güzelliğin nesneyle hiçbir işinin olmadığını, onun işinin yalnızca tüm insanlarca paylaşılan transandantal yargı yetisiyle olduğunu beyan eder. Burada dünyanın "özne" tarafı temiz bir şekilde "nesne"den, modern felsefenin bu ikisine ortak olarak asla aynı kafese yerleştirilmemesi gereken tehlikeli hayvanlar olarak muamele eden temel taksonomik ayrımıyla uyumlu bir şekilde ayrılır. Bir anlamda Kant'ın, dünya olmadan insanlardan veya insanlar olmadan dünyada asla konuşamayacağımızı kabul eden, şayet Meillassoux'un terimini kullanırsak, bir "korelasyonist" olduğu doğrudur; fakat yalnızca ikisi arasında öncel bir korelasyon anlamında.[11] Bu varsayımın felsefi ilerleme için bir engel olduğuyla hemfikirim. Yine de korelasyonizmin problemi, Meillassoux'un kabul ettiğinin aksine, iki şeye asla saf biçimleri içinde sahip olamayacağımız şekilde birleştirilmesi değildir. Aksine, problem felsefenin zeminindeki ilk korelasyonun, *iki* ve *yalnızca iki* varlıktan müteşekkil kabul edilmesidir, onlardan biri zihin ve diğeri dünyadır. İkinci kategori, trilyonlarca türden insan olmayan varlıkları içermektedir. Burada tek başına hiçbir birleşime izin verilmemesi ne kadar saçmadır: Sanki insan artı dünya doğası gereği diğer herhangi bir birleşimden tü-

9. Aristoteles, *Poetics*.
10. Bkz. Graham Harman, *Weird Realism*, s. 59-63.
11. Meillassoux, *After Finitude*.

müyle farklıymış gibi, ister hidrojen artı oksijen olsun ister Avrupa ve Kuzey Amerika tektonik levhalarının kavuşması olsun. Burası Latour'un Kant'ı haklı olarak karşıt bir sebeple eleştirdiği noktadır: Düşüncenin dünyadan aşırı derecede *arındırılması*, kabul edilemez bir şekilde karıştırılması değil.[12]

Problemin yalnızca Kant'ın estetiği "nesnel" değil de "öznel" görmesi olmadığına lütfen dikkat, sanki şeyleri yoluna koymak için tek gereksinimiz kutbu ters çevirmekmiş gibi. Zira ortaya çıkıyor ki Fried ile Greenberg bu ters çevrimi problemin kökünü ele almaksızın zaten icra ederler: Hume'un "empirik" yaklaşımını Kant'ın "transandantal" yaklaşımının üzerinde tutarak Greenberg tarafından ve insan teatralliğinin mümkün olduğunca sanattan defedilmesini talep ederek Fried tarafından. Burada aynı güçlük devam eder: Öznel ve nesnel kutupların bu tekil karışımının hâlâ estetik deneyimi mahvetmeye yeteceği varsayılmaktadır. NYO'nun epey farklı yaklaşımı, sanat eserini bir *bileşim*, daima özsel bir bileşen olarak insanı içeren bir bileşim olarak ele almaktır. Öyleyse nasıl olur da NYO her şey bir yana biçimci olduğunu iddia edebilir, velev ki sanat eserinin insanlardan özerk olamayacağında ısrar ediyorsak?[13] Bu bizi öylece, Nicolas Bourriaud tarafından savunulduğu şekliyle bir başka biçimcilik sonrası *ilişkisel* sanat teorisi ile bırakmayacak mıdır?[14] Yanıt şudur: Sanat eserinin bir *bileşeni* olarak insanlarla onun ayrıcalıklı *seyircisi* olarak insanlar arasında mühim bir ayrım çiziyoruz. Sanat eserlerinin özerkliği, tüm insanlar tükense bile onların sanat eseri kalacağı anlamına gelmez, tüm oksijen kozmosa çekilseydi hidrojenin tek başına hâlâ su sayılacak olmasından daha çok değil. O şu anlama gelir ki her sanat eserinin zorunlu bir bileşeni olmasına rağmen, insan seyirci, bileşeni olduğu sanat eserini sonuna kadar kavrayamaz. Moran tarafından ifade edilen şu endişeyi ele alalım:

> Matematik ya da ahlakın aksine, sanat eseri, kendileri bir tür seyirciyle bir ilişkiyi içeren içsel gerekliliklerce tanımlanır... [ve] bu

12. Latour, *We Have Never Been Modern.*
13. Aynı soru Manuel DeLanda tarafından sorulur ve başarılı bir şekilde yanıtlanır, bkz. Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society*, s. 1.
14. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics.*

içerme tam da estetik özerklik fikrine gölge düşürmekle tehdit eder, sanki estetik özerklik ve bağımsızlığın kendisi ölümcül bir bağımlılık içeriyormuş ve sanatın bizzat içsel gereklilikleri onun dışındaki bir şeyle zorunlu bir ilişki halindeymiş gibi.[15]

Yanıtım, ortak duyunun sanat eserinin olduğunu düşündüğü gibi, sanat eserinin sahiden de kendimle birlikte dışımdaki bağımsız nesneden mürekkep bir bileşim olduğu. Bu bileşim, hem münferit parçalarını aşar hem de bir parçasını oluşturan insan seyirci tarafından sonuna dek bilinebilir değildir. Rembrant'ın *Gece Devriyesi*, eğer kimse onu deneyimlemiyorsa bir resim değildir; ancak bundan, *Gece Devriyesi*'nin benim ya da başka birinin ondan yapabileceği şeyden öte bir hiç olduğu çıkmaz; bu, eserin özerkliğini güvenceye almak için kâfidir, onun bir seyirciye ihtiyaç duymasına rağmen. Sanatta insan bileşenin içerimlerinden biri, teatralliğin estetikten dışlanmaması gerektiği; fakat bunun estetiğin zorunlu koşullarından biri olduğudur. Diğer şeylerin yanı sıra, bu fikir NYO'nun performans sanatına, kavramsal sanata, arazi sanatına, "olaylara", etkileşimli yerleştirmelere ya da 1960'lardan beri daha geleneksel mecraların hilafına gelişen diğer melez türlere yönelik genel *apriori* düşmanlığı paylaşmamasına yol açar. Tıpkı *kitsch* (kiç) resim ve heykel olduğu gibi, kesinlikle çöp performans ve bayağı kavramsal sanat ya da arazi sanatı olabilir. Fakat bu, Greenberg ile Fried'ın, her zaman eleştirel pratikte olmasa bile, bizzat ilkesel olarak vurguladığı gibi, vaka temelinde belirlenmelidir, asla tüm bir türün reddiyle değil.

Geriye Kant'ın güzel ve yüce arasındaki ayrımıyla ne yapılacağını ele almak kalıyor. NYO'ya bu noktadaki mühim bir itiraz, nesne yönelimli düşüncenin en adil fikirli ve kışkırtıcı eleştirmeni olan Steven Shaviro tarafından kaleme alınmıştır. Bunu "The Actual Volcano" [Edimsel Volkan] başlıklı mükemmel bir makalesinde yapar ki burada favori filozofu Whitehead'i NYO karşısında savunmaktadır; o zamanki suçlamalarına eşlik eden bir yazıda cevap verdim.[16] İki felsefe

15. Moran, "Formalism and the Appearance of Nature", s. 126-127.
16. Steven Shaviro, "The Actual Volcano"; Graham Harman, "Response to Shaviro".

arasındaki karşıtlık noktası daha aşikâr olamazdı. NYO nesnelere dair bir ilişkisel olmayan modeli savunurken, Whitehead ilişkisel olmayan bir nesnenin salt bir "boş edimsellik" olacağını iddia eder.[17] Edimsel varlıklar, onun "kavramalar" [*prehension*] dediği şekilde ilişkilerine doğru analiz edilmelidir. Anlaşmazlığın çoğu sanattan ziyade ontolojiye dayanır ve şimdilik kenara bırakılabilir. Shaviro'nun tartışmasını sanatla alakalı kılan şey, NYO'nun yüceye takıntısı olarak kabul ettiği şeye karşı Whitehead'in güzelliğe vurgusunu savunmasıdır. İlk olarak, Whitehead'in güzellik açıklamasını kendi adına yetersiz buluyorum. Yani, Whitehead güzelliği bir "örüntülü karşıtlıklar" meselesi olarak tanımlıyor: Gece arzulanan ve arzulanmayan hedefleri vuran bir atış. Örüntülü-karşıtlıklar-olarak-güzellik teorisi anında güçlüklerle karşı karşıya kalır; zira yetersiz bir şekilde (a) *tüm* örüntülü karşıtlıkların güzel olduğunu ve (b) *yalnızca* örüntülü karşıtlıkların güzel olduğunu ima eder. İlk iddia açık ki yanlıştır; zira büyük bir kentsel alandaki zengin ve yoksul mahallelerin ya da savaşan bir ülkedeki bomba hasarının haritasının örüntülü karşıtlığında doğası gereği güzel olan hiçbir şey yoktur. Whitehead'in bize tam olarak *hangi* örüntülü karşıtlıkların güzelliğe yol açtığını söyleyen yeterli bir koşul eklemesi gerekecektir. Fakat şahsen, sonraki *yalnızca* örüntülü karşıtlıkların güzel olabileceği iddiasından da eşit derecede kuşkuluyum, zira bu iddia, minimalist heykel ya da Ad Reinhart siyah karesi (ki Kasimir Malevich'in daha meşhur siyah karesi, kare ile onun beyaz sınırları arasında minimal bir karşıtlık gösterir) olarak sanatı *apriori* dışlar. Elbette bu tür eserleri içsel çeşitlilik yoksunlukları nedeniyle eleştirmek mümkün olsa da ne örüntü ne de karşıtlık yoksunlukları vesilesiyle başarısız oldukları (velev ki başarısızlarsa) açık değildir.

Bizim için daha da ilginci, Shaviro'nun, Whitehead'in teorisini güzellikle ilişkilendirirken NYO'yu yüceyle özdeşleştirmesidir. Shaviro'nun anahtar pasajını uzunca alıntılamaya değer:

> Whitehead ile Harman arasındaki fark, kanımca, en iyi güzel estetiği ile yüce estetiği arasındaki bir fark olarak anlaşılır. Whitehead

17. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, s. 29.

güzeli, "yoğun deneyim" üretmek üzere uzlaştırılan, birbirine uyumlu kılınan ve "örüntülü karşıtlıklarda birbirine dikilen" farklar meselesi olarak tanımlar. Harman, kendi adına, yücenin mefhumlarına başvurur: Her ne kadar bu kelimeyi hiç kullanmayıp, bunun yerine albeni dediği şeye başvursa da. Bu, kendi derinliklerine çekilmiş bir şeyin çekiciliğidir. Bir nesne, sadece tikel nitelikler göstermeyip ayrıca daha derin bir şeyin, saklı ve erişilemez bir şeyin, aslında gösterilemez bir şeyin varlığını anıştırıyorsa albenisi vardır. Abeni, tam bir yüce deneyimidir; çünkü gözlemciyi kendi kudretinin sınırlarına eriştiği ya da kavrayışlarının çöktüğü yere taşır.

Güzelliğin, varlıkların sürekli birbirine etkide bulunduğu, temas ettiği ve birbirinin içine geçtiği bir ilişkiler dünyasına uygun olduğu ve yüceliğin ise, varlıkların birbirine muazzam mesafelerden seslendikleri, sadece vekaleten etkileştikleri bir tözler dünyasına uygun olduğu açık olmalıdır.[18]

Shaviro, yücenin estetik Modernizm tarafından tümüyle sömürüldüğünü ve 21. yüzyılın yeni manzarasının bunun yerine güzelliğin estetik bir geri dönüşünden istifade edeceğini iddia ederek devam eder. İlk yakınmam şu: Yüce ile Modernizm arasındaki sözde bağlantıya dair hiçbir gösterim sağlamıyor ve bu yüzden NYO'nun zaten tükenmiş bir madende çalıştığını ispatlayamıyor. Fakat bu, başka bir mülahazaya nazaran daha az önemlidir. Yani Shaviro'nun Modernizmin ziyadesiyle yüce ile ilgili olduğu vurgusunu kabul etseydik bile, onu NYO'nun bizzat onunla ilişkili olduğuna bu derece emin kılan nedir? NYO için albeninin bir nesne "sadece tikel nitelikler göstermeyip ayrıca daha derin bir şeyin, saklı ve erişilemez bir şeyin, aslında gösterilemez bir şeyin varlığını anıştırdığında" ortaya çıktığı kesinlikle doğru. Bu ayrıca, Kantçı yüce için, yani mutlak büyüklüğü veya kudreti tikel nitelikler göstermeyen ve doğrudan erişilemeyen bir biçimsizlik gerektiren yüce için de doğru gibi görünebilir. Yine de Shaviro'nun açıklaması, iki felsefe arasındaki kritik bir farkı ihmal eder. NYO için nesne derin, saklı ve gösterilemez olsa da Morton'la hipernesnelerin sonluluğunun mutlaklardan daha geçerli olduğu hususunda hemfikir olmamdan da görüleceği

18. Shaviro, "The Actual Volcano", s. 288-289. İkinci paragraftaki atıf şurayadır: Graham Harman, "On Vicarious Causation".

üzere, hiçbir şekilde niteliksel ya da niceliksel olarak "mutlak" değildir.

NYO aslında güzel ile yüce arasında ayrım dahi yapmaz. Aksine, albenili gerçek nesnenin ikisinin de özelliklerine sahip olduğu söylenebilirdi. Kant için olduğu gibi NYO için de güzellik daima *özgül* bir şey durumunda belirir, Kant'ın sonraki, –şahsen reddettiğim– güzelliğin nesnenin kendisindense bizim yargı yetimizde yattığı argümanına rağmen. Ayrıca Kant için olduğu gibi NYO için de dünyanın asla tümüyle elle tutulur bir biçim almayan tüketilemez bir derinliği vardır. Bizim reddettiğimiz şey, biri güzelin deneyimi, diğeri yücenin deneyimi olmak üzere iki farklı deneyim *türü* olduğudur. Nesne yönelimli bakış açısından, estetik durgun bir yaşamın elmalarını ve bir tsunaminin muazzam kudretini aynı şekilde ele almalıdır.

3
Literal Değil Teatral

Greenberg'e dair umumi retleri duymak hâlâ yaygın ki Friend onun hakkında haklı olarak şöyle demiştir: "Onu 20. yüzyılın en önde gelen sanat eleştirmeni olarak görmekte yalnız değilim" (*AO* xvii). Biri eğer, sanat tarihindeki en olaylı yüzyıllardan birinde makul bir önde gelen eleştirmen adayıysa ve yine de o yüzyıl sona ermeden çok önce mesleki dışlanmaya maruz kaldıysa, entelektüel bir bulmacayla yüz yüzeyiz demektir. İlgili bir bulmaca da bizzat Fried tarafından sunulur. Greenberg'le yakın entelektüel ve –bir seferlik– şahsi bağlantısına ve 1960'lar sonrası modayla neredeyse eşit ölçüde uyumsuz bir sanat kavrayışına dair sadık savunusuna rağmen, Fried asla merhum Greeberg'in hâlâ sahnede yuha-

landığı alaycılığın aşırılıklarıyla pek de karşılaşmamıştır. Bunun neden böyle olduğundan çok da emin değilim ancak bunun nedeni, Fried'ın itibarının yalnızca kısmen, Greenberg'e birkaç nesil sanatsal düşman kazandıran Yüksek Modernist eleştiriye dayanması olabilir. Fried eleştirel görüşlerini ifade etmede kendi zirvesindeki Greenberg'ten daha az açık sözlü olmasa da aynı zamanda saygın bir sanat tarihi üçlemesinin ve fikirlerini zaman içinde Caravaggio'ya ve okuluna kadar genişleten sonraki kitapların da yazarıdır.[1] Ve bu tarih kitapları, daha iğneleyici erken eleştirel çalışmalarıyla ilişkili temaları kapsasa da Modernizmin tarih öncesi ile meşguldür; bu da onu, genellikle yaban dikkatini uzak tarihsel figürlerden ziyade yaşayan duyarlı sanatçıların en son sergilerine odaklayan Greenberg'e nazaran şimdiden daha güvenli bir mesafeye yerleştirir. Ayrıca, Fried'ın dikkatini bir kez daha fotoğrafçılar dahil mühim çağdaş sanatçılara, öncekinden daha iyimser bir ruhla odakladığı gerçeği de var. Çağdaş sanata bu son selam, bazı muhaliflerin gözünde onu kısmen kurtarabilir.[2] Sebepleri ne olursa olsun, Fried'ın ismini insanların arasında anarken protesto ıslıkları duymadım ancak "Clement Greenberg" ismini bir konferansta dile getirdiğimde bir kez ıslıklandım.[3]

Şimdi kendi adına Fried'a dönersek, onun "kapılma" ve "teatrallik" çifte temalarıyla kariyeri boyunca ilgilenmesinin sadece sanat tarihi için değil, felsefe için de en büyük önemi haizdir. Kapılma ile teatralliği karşıt terimler olarak ifade etse de, tarih çalışmaları bu kavramları bazen anlaşılması zor olan şekillerde iç içe geçirmiş durumdadır. Her durumda, bu iki kavramın derin önemi Fried'ın toplu eserlerini son on yılların en mühim entelektüel kaynakları arasına katmaktadır. Fakat Fried'a, ona "biçimci" diyenlere tahammülsüzlüğüne rağmen böyle dediğim için, bu konuyu doğrudan ele alarak başlayalım.

1. Michael Fried, *Absorption and Theatricality, Courbet's Realism, Manet's Modernism, The Moment of Caravaggio, After Caravaggio.*
2. Michael Fried, *Four Honest Outlaws, Why Photography Matters as Art as Never Before.*
3. Bu olay, 2 Şubat 2012'de Berlin'de, Haus der Kulturen der Welt'deki Transmediale Festival'inde yaptığım açılış konuşmamda meydana geldi. Bkz. 8. Bölüm, "Everything is Not Connected", Graham Harman, *Bells and Whistles*, s. 100-127.

Bu etikete dair en açık reddiyelerinden biri, *Courbet's Realism* [Courbet'in Gerçekçiliği] kitabında, geniş bir okur kitlesine ulaşan Diderot-Courbet-Manet üçlemesinin ikinci kitabında gelir:

> Bu kitaptaki (ya da *Absorption and Theatricality*'deki) yaklaşımımın herhangi bir anlamda "biçimci" olduğunu düşünmüyorum ki biçimcilik, 1960'lardan, yakın tarihli soyut resim ile heykel hakkında, soyutlamanın yakın geçmişin soyut resim ve heykellerinde ön plana çıkan kaçınılmaz sorunları olan belli sorunları bakımından yazdığımdan beri çalışmama mekanik bir şekilde yapıştırılan bir sıfat olma eğiliminde olmuştur. Temelde, sanat tarihindeki ya da sanat eleştirisindeki biçimciliğin şöyle bir yaklaşım içerdiğini düşünüyorum: (1) Konuya dair mülahazaların sistematik olarak "biçim"e dair mülahazalara tabi kılınması ve (2) ikincisinin, önemi bakımından değişmez veya tarih-aşırı olarak anlaşılması (bu noktalardan ikincisi genellikle örtük bırakılır). (*CR* 37)

Bu pasajın alt metni, burada listelenen kriterler vasıtasıyla, Greenberg'in bir biçimci *olması* ve bu yüzden, Fried'ın eski yakın ortağına mesafe almasıdır. Bu tavrı ikincisinden ziyade ilk noktada daha gerekçelendirilmiş buluyorum. Zira birinci nokta ele alındığında, Fried'ın konuyla iştigal etmede üstün bir kapasitesi olduğu açıktır. Greenberg sanat eserlerinin içeriğini, onlara dair nadiren aydınlatıcı bir şeye sahip olacak noktaya kadar tümüyle bastırma eğilimindeyken, Fried bize, giysinin inceliklerinden, çay bardağı kulplarının tam konumuna ve bir domuzun sarkık kulaklarının gözlerini kapatmasına kadar değişen resimsel ayrıntıların harika yorumlarını verir. İlgili bir kayda göre, Greenberg, ona göre modernist sanatın kabaca başlangıcını ve geçici sonunu işaretleyen Manet'den önceki veya Jules Olitski'den sonraki herhangi bir sanatı tartışırken görece yararsızdır. Tersine, Fried'ın düzlükten ziyade kapılmaya odaklanması, Caravaggio'ya kadar geriye ve Arnavut video sanatçısı Anri Sala'ya (d. 1974) kadar geç döneme odaklanmasına izin veriyor ve insan, Fried'ın her iki zamansal yönde daha da ilerlemeyi planladığı duygusuna sahip oluyor. Fakat Fried'ın ikinci noktasına gelince, her ne kadar sıklıkla Greenberg'in yanlış bir şekilde sanatta tarih-aşırı bir düzlük ilkesine bağlı olduğunu iddia etse de ve bu

kavrayış iyi bilinen Hegel uzmanı Pippin gibi Fried'ın birtakım hayranlarını esinlemiş olsa da bu yorumun aşağıda tartışılacak sebeplerle yanıltıcı olduğunu düşünüyorum.[4]

Kısacası, memnuniyetle kabul etmeliyim ki terime kendisinin verdiği anlamda bir biçimci değildir; zira kendisi konuyla iştigal etmede büyük bir ustadır ve ayrıca sanatın gelişme biçimine dair keskin bir tarihsel duyuya sahiptir. Ancak biçimciliğin Fried'a tamamıyla uyan çok daha aşikâr bir anlamı daha var. *Absorption and Theatricality* [Kapılma ve Teatrallik] kitabının girişinde, 18. yüzyıl Fransa'sında resmi, düşüşe geçen *Ancien Régime* ve yükselen burjuvazi ile ilişkiler aracılığıyla görenleri ele alan Fried, aşina değilse de zarif bir konum alır: "Ayrıca söylemeliyim ki [resim ile seyirci] arasındaki ilişkiyi ve [resim sanatının "içsel" gelişimini] özünde baştan, resmin gereklerinin olmadığı şekillerde temel olarak tanımlanan toplumsal, ekonomik ve politik kuvvetlerin ürünleri olarak temsil etmeye dönük herhangi bir girişimden peşinen kuşkuluyum" (*AT* 5). Bu Fried'ın tam aksini istediğini ve politikanın tamamını estetik altında topladığını söylemek anlamına gelmez: Courbet kitabında bize, böyle bir iddianın "parçası olmak istemediğini" söyler (*CR* 255). Fakat Fried, resmin içsel gelişiminin sosyopolitik etkenlerden göreli özerkliğinde ısrar ederek, beşeri bilimleri dolduran ve sanatın politikadan özerk olduğu iddialarını insan yükümlülüğünün vahim bir başarısızlığı olarak kati surette reddeden tam zamanlı politik ahlakçıların öfkesini davet eder. Bu kapsamda, Fried'ı yararlı anlamda bir biçimci olarak selamlıyorum. Fakat bu kitabın amaçları açısından, onun bir biçimci olduğu ve NYO'nun zararlı olarak gördüğü daha da önemli bir anlam var. Tekrar, iki terimi ve yalnızca iki terimi ayırmakta ısrar eden Kantçı biçimciliğe atıfta bulunuyorum: (1) insanlar ve (2) geri kalan her şey. Yalnızca Freid'ın, kapılma ile teatrallik arasındaki anahtar karşıtlığını düşünmemiz yeter, ilki genelde iyi olarak ele alınırken, ikincisi de kötü olarak ele alınır. Zira, eğer Fried onları, tarih çalışması verili bir resmin teatral

4. Knox Peden de Pippin'in Fried'a dair Hegelci yorumunu reddeder; ancak hem Merleau-Ponty'nin Fried üzerindeki etkisi hem de Peden'in Rancière'den kendi büyülenmesiyle ilişkili farklı gerekçelerle. Bkz. Knox Peden, "Grace and Equality, Fried and Rancière (and Kant)", s. 192.

olup olmadığını bilmenin ne kadar zor olduğunu gösterse bile Kantçı biçimcilik aracılığıyla ayırmazsa, kapılma ile teatralliğin bir ve aynı olduğu ortaya çıkacaktır.

Fakat Freid'ın, genç sanatçılar arasında az sayıda ateşli savunucusu olsa bile dikkat çekmeye devam eden, meşhur 1967 tarihli "Art and Objecthood" denemesine birkaç adım geri dönelim. Denemenin anahtar terimleri olan "literalizm" ile "teatrallik", artık estetik tartışmanın aşikâr merkezinde değildir; ancak ben onları felsefenin merkezinin yakınına yerleştirmeyi deneyeceğim. Denemenin Minimalist sanata saldırısı da hâlâ çağdaşmış gibi gelmeyi başarıyor ancak Modernizm ile erken bir Postmodernizm tarzı arasındaki yüzleşme aşamaları onun şimdiden bir dönem eseri gibi görünmesine neden olmuş olabilir. "Art and Objecthood" denemesinin bugün hâlâ canlı görünmesinin muhtemel sebebi, argümanlarının üstesinden gelinmek yerine sadece bir yana bırakılmış olmasıdır. Bu makaleye yaklaşık otuz yıllık bir mesafeden bakan Fried, 1996'da, "eleştirmenlerim argümanımın *terimlerini* dokunmadan bıraktı, 'Art and Objecthood'un kışkırttığı karşıtlık ışığında alışıldık olmayan bir durum" (43). Bunu takiben, ben de Fried'ın terimlerini kabul edeceğim; ancak onları pek de dokunmadan bırakacak değilim. Okur benden Fried'ın "nesne" terimini kullanımına odaklanmamı bekleyebilir; fakat Fried'ın (Heidegger gibi) basitçe bu kelimeyi NYO'nun kullanımından karşıt bir anlamda kullandığı düşünülürse, bu noktanın aslında pek önemi yok. Bu, "literalizm" ve "teatrallik" ile, yani Fried'ın makalesi sayesinde Nesne Yönelimli Ontoloji için merkezi hale gelen iki terimle ilgili farklı bir meseledir. Fakat Fried için bu ikisi aynı anlama sahipken, NYO onları karşıtlar olarak yahut hatta belki bir masalda karşılaşacağımız –biri iyi diğeri kötü– ikiz kardeşler olarak görür.

Sanat ve Nesnelik

Fried, Greenberg dahil çoğu insanın "Minimalist" dediği sanat türünü tanımlamak için genellikle "literalist" terimini kullanır. Ben burada ana akım terminolojiyi takip ederek Minimalizmden bahsedeceğim: Sadece bu kullanım daha

yaygın bilindiğinden değil, ayrıca "liţeralist"in Fried için bizim de işe koşmak için nedene sahip olacağımız bir başka daha sınırlı anlamı olduğundan. "Art and Objethood" *Artforum*'da 1967'da belirdi. Bu tarih, Yüksek Modernizm için geç bir tarih gibi geldiğinden, Fried'ın Minimalizme artçı bir eylem ruhuyla saldırdığı düşünülebilir. Durumun böyle olmadığı konusunda bizi temin eder: "Bugün, aslında orada bulunmayan yazarlar tarafından genellikle, 1960'ların ortalarında Minimalizmin ortaya çıkmasıyla birlikte, yüksek modernist grubun savunmaya geçtiği varsayılmaktadır. Aslında 'Art and Objecthood' bazen bu ışıkta okunur. Ancak 1967-68'deki ruh hali, sanatsal anlamda [modernistler için] belirgin bir şekilde iyimserdi" (13). Bunun kanıtı olarak Fried, aynı yıl Kenneth Noland'ın ilk yatay şerit resimlerini görmeye gittiğinden, bunun yanı sıra Anthony Caro'nun modernist şaheseri *Prairie* ve gelişen yeni masa heykelleri türü kadar Olitski'nin o zamanki sprey resimlerinin de genel olarak farkında olduğundan bahsediyor. Noland, Caro ve Olitski'nin ayrıca Greenberg'in de büyük gözdeleri olduğunu biliyoruz; Fried, burada Greenberg'le en çok fikir ayrılığına düştüğü çağdaş sanatçı, Princeton lisans döneminden arkadaşı Frank Stella'dan bahsetmeyi ihmal ediyor. Fakat 1967-68'de Fried'ın Modernist çevrelerindeki ruh hali hâlâ iyimserdiyse, Fried durumun yakında daha kötüye gittiğini, kısa sürede sanat tarihi lehine eleştirinin terkine götürdüğünü kabul eder. Zira göreceğiz ki Fried teatrallik karşıtı değilse hiçtir ve "yakın tarihin en kabataslak farkındalığına sahip olan birine bile, 'teatralliğin', sadece Minimalizm biçiminde de değil, erime benim verdiğim anlamda soyutlamanın giderek daha fazla kuşatılmış hale gelirken, muhteşem bir şekilde gelişmeye devam ettiğinin anlatılmasına gerek yoktur" (*AO* 14). Burada bilhassa 1970'lere ve 1980'lere atıfta bulunur ancak 2019'da bile nefret ettiği tiyatro ruhu sanata nüfuz etmiş kalır.

Fried'ın gördüğü kadarıyla, Minimalizm gelişmiş sanatın dışında vuku bulmuş rastgele bir kaza değildir; Yüksek Modernizme, bir otoimmün hastalık* gibi içeriden gelir. Pop ya

* Vücutta bağışıklık sisteminin yanlışlıkla normal dokulara saldırması sonucunda ortaya çıkan hastalıklar. (y.h.n.)

da Op* sanatın aksine, bu fikri geliştirmeden, "[Minimalizmin] ciddiyeti, literalist sanatın işgal etmeye can attığı konum olarak tanımladığı ya da belirlediği modernist resim ve modernist heykelle ilişki halinde olduğu gerçeği tarafından teyit edilir" der (*AO* 149). Bu durum Minimalizmi, Fried'den gelen bir övgü olmaktan uzak bir "ideoloji" biçimi kılar. Ancak Minimalistler ne kadar "ideolojik" olabilsinler ya da olamasınlar, Fried onların Modernizmle bazı mühim noktalarda üst üste bindikleri konusunda haklıdır. Sözgelimi, Greenberg'in, Batı resmine Cimabue ile Giotto'dan en azından Manet'e kadar hâkim olan üç boyutlu mekâna dair resimsel yanılsama hakkındaki ilgilerini paylaşırlar. Fried, önde gelen Minimalist Judd, "Batı sanatının göze çarpan ve en sakıncalı kalıntılarından birinden kurtulmak anlamına gelecek şekilde ... yanılsamacılık ve literal mekân probleminden kurtulmak" isteğini ifade ettiğinde, onun gayretli bir Greenbergci gibi görünmesine yol açan alıntılar yapar (*AO* 150). Aradaki fark, Judd'un, Morris Louis, Noland ve Olitski gibi ressamların devam eden iyi şansına yoğun bir şekilde bağlı olan Greenberg ile Fried'ın düşünmedikleri şekilde resmin *per se*** yanılsamacı kirlenmeden suçlu olduğunu düşünüyor gibi görünmesidir.

Fakat buradaki çok daha ilginç konu, sadece Minimalistler için değil, Kant, Greenberg ve (bu terimden istifade etmeyen) Fried için ve daha açık bir şekilde de NYO için merkezi bir konu olan *ilişkiselcilik*tir. Bir önceki bölümde, Kantçı biçimciliğin, en az etik ve metafizik kadar estetikte de *özerklik* mefhumunda merkezileştiğini gördük. "Yaderk" etik ya da estetik, bu alanları birtakım dışsal işlevlerle (etik için kurallar, ödüller ve cezalarla, estetik için hoş duyumsamalarla) ilişkilendirirken özerklik karşıt prosedürü gerektirir. Kant'ın durumunda estetiğin, nesnenin kendisinden epey uzak bir şekilde, tüm insanlarca paylaşılan yargı yetisinde konumlandırıldığını gördük. Greenberg ve Fried bu konumu ters çevirir ve Kant'ın özne tarafının nesne tarafından özerklik talebini yadsımadan, nesne tarafını özne tarafı üzerinde ön-

* Op ya da "optik" sanat, çeşitli görsel yanılsamalara ve çoğunluk siyah beyaz renklerin kullanıldığı matematiksel şekillere dayanan, 60'larda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. (ç.n.)

** (Lat.) Kendiliğinden. (ç.n.)

celikli kılar. Nihayet, özerklikten bahsetmek, ilişkilerinden gerçekten ayrı bir şeyden bahsetmektir, tıpkı Kant'ın rağbet görmeyen kendinde şey ya da NYO'nun geri çekilen nesneler modelinde olduğu gibi. İlk bakışta, Minimalistler ayrıca ilişkiselcilik karşıtları gibi görünüyorlar, zira Judd resmin yanılsamacılığı kadar içsel ilişkiselliğinden de şikâyet eder. Fakat bu yanıltıcıdır. Minimalistler, bir sanat eserinin ayrı kısımları arasındaki herhangi bir ilişkiyi dışlamak isteseler de, bu yalnızca dikkatlerini *bizimle*, özgül bir durumda karşılaşılan ilişkilerine daha iyi odaklayabilsinler diyedir. Bu ayrıca kesinlikle, Fried Minimalistlerin teatralliğini kınadığında yakındığı şeydir. Yalnızca seyredenin bir tepkisini kışkırtmayı hedefleyen teatrallik, sanat eserinin içsel karmaşıklığını terk eder ve onun yerine bütün, tekil ve bölünmez bir şeyi ikame eder: yalın beyaz küp ya da tahta çubuk gibi (*AO* 150). Bir seyirciyle ilişki için haykıran bu aşırı içsel yalınlığa karşı Fried, Anthony Caro'nun Modernist heykelini tercih eder ki Fried bunu, münferit bileşenlerinin "çekimleri" ve "yan yana gelmeleri" nedeniyle "sözdizimsel" olarak tanımlar (*AO* 161). Caro'nun heykel unsurlarının ortak bir ilişkide bağladığı sözdizimi, Minimalistlerin varsayılan insan biçimciliği nedeniyle onlara karşıttır: Seyirciyle teatral bir ilişki için aşikâr özlemleri göz önüne alındığında Fried'ın yüzlerine geri vuracağı bir suçlama.

Fried, literalizm problemini Minimalist sanat uygulayıcılarını tasvir etmek için tam da "literalist" ismini kullanarak vurgulasa da makalesinde bu terimden "teatral" terimiyle kıyaslandığında ne kadar nadir bahsettiği dikkat çekicidir. Açık ki bu ikinci düşman onu çok daha fazla kızdırmaktadır. Bir şeyin literal anlamının daima biri ya da bir şey için bir anlam olduğu, bu yüzden şeyin özerkliğini yok ettiği düşünüldüğünde, literal olanın sanata –Kant'ınki gibi– herhangi bir biçimci yaklaşımın ölümcül düşmanı olması gerektiğini ve aslında *ilişkisel olana* denk olduğunu zaten gördük. Fried de Greenberg gibi "biçimci" terimine epey mesafe almakla meşgul olsa da (*AO* 19) iki eleştirmenin külliyatı da yalnızca, estetiğin onu tehdit eden her şeyden özerkliği hususundaki Kantçı vurgunun bir devamı olarak anlam ifade eder: şahsi

ilgi, öznel tercih, durumsal bağlam, kavramsal gerekçelendirme, dilsel izah. Yüzeysel çeşitliliğine rağmen, tüm bu Kantçılık karşıtı estetik ilkeler sanatın ilişkisel kavrayışları olarak özetlenebilir. Daha önceki bir örneğimizi hatırlarsak, bir mum literal bakımdan "Yandıkça ışık üretecek yakılan merkezi bir fitili olan bir balmumu ya da mum yağı silindiri ya da bloku" olarak tanımlandığında, bu bize mumun kendi adına ne olduğunu değil fakat yalnızca onun parçalarıyla ve etkileriyle ilişkilerini verir. Tam aksine, metaforda beliren mum figüratiftir: Ne bileşenlerine ne de kullanımlarına indirgenen bir tür "üçüncü mum". Bu yüzden *literal* olan sanatın hakiki ölümüdür ki Fried bu rolü literal olan yerine, onun daha amansız eşanlamlısı olarak kabul ettiği teatral olana atfedecektir.

Aslına bakılırsa Fried, denemesinde literal olandan neredeyse sadece tek bir konuyla bağlantılı olarak bahseder: *şekil* konusu. Tema onun için büyük önem taşıyor, bilhassa çünkü "şekil", onu aynı derecede vurgulamayan yaşlı Greenberg'den bağımsız bir şekilde bir eleştirmen olarak kendi temelini ilk bulduğu noktadır. Bu en kolay dostu Stella'nın eserine duyduğu daha büyük takdirde görülebilir ki Stella Greenberg'in durduğu yerden pek de büyük bir yenilikçi gibi görünmemiştir. Fried'ın 1996'da ortaya koyacağı gibi: "['Shape as Form: Frank Stella's New Paintings' {Biçim olarak Şekil: Frank Stella'nın Yeni Resimleri}] benim için mühim bir çalışmaydı çünkü onda ilk defa Greenberg'in modernizm teorileştirmesine karşı çıktım..." (*AO* 11). Greenberg için, göreceğimiz üzere, modern resmin anahtarı, onun tuval mecrasının içsel düzlüğünün tanınması ve Avrupa resminde yüzyıllarca hâkim olan üç boyutlu yanılsamacılığın mütekabil yadsınmasıdır. Fakat Greenberg ile Fried, Noland ve Olitski'nin ressamlar olarak öneminde hemfikir olsalar da Fried, düzensiz çokgen çerçeveleme şekillerini kullanması, Fried'ın son modernist resmi Greenberg'in deneyemeyeceği bir şekilde okumasına izin veren Stella'yı ekleyerek Greenbergçi kanonu derinden sarsar. Freid'ın 1996'dan geriye bakarak yaptığı sonraki yorumlarda şunu işitiriz: "[Barnett Newman ve Stella'nın resimde çerçeveleme ucuna dikkatini yöneltmesini] yeni bir gelişme olarak gördüm ve onu, Stella'nın (bir doku özelliği

olan) düzlük üzerinde vurguyu azaltırken, resmin desteklediği diğer baskın fiziksel ya da literal bir karakteristik olan şekil üzerine vurgu yapmasına dayanarak, onu optikliğe yönelik yakın zamanlı eğilimle ilişkilendirdim" (*AO* 23). Zira Fried'ın "Art and Objecthood" metninde kaydettiği üzere, yaklaşık 1960'lardan itibaren literal nesnelerden başka hiçbir şey üretmeme tehlikesini sezmeye başladı. Kendi sözleriyle: "modernist resim, kendi nesneliğini alt etmeyi ya da yürürlükten kaldırmayı ve bu anlayışta kritik etkenin şekil olduğunu; fakat *resme* ait olan, –resimsel olması gereken, literal olmaması ya da yalnızca literal olmaması gereken– şekil olduğunu zaruri bulmaya başlamıştır" (*AO* 151). Resimsel içeriği ya çerçevesinin şekline dahil olan ya da ona karşı koyan Stella'nın aksine, Minimalist sanat "her şeyi nesnelerin literal bir hasleti olarak şekle bağlar" (*AO* 151). İşte bu yüzden Fried, Minimalizmin ortaya çıkışında böyle uğursuz riskler görür: "[zira] modernizmin kendine dayattığı, kendi nesneliğini şekil mecrasıyla alt etme ya da yürürlükten kaldırma zaruretine [karşıt olarak]... literalist konum sadece yabancı değil ... sanki aykırı bir duyarlılık gösterir, o perspektiften, sanatın talepleri ve nesneliğin koşulu doğrudan bir ihtilaf halindeydi" (AO 153). Bu, Fried'ı gerçek düşmanı olarak gördüğü şeyle çatışmaya sokar:

> Literalistler tarafından yansıtılan ve var kabul edilen nesneliğe gelince, onu, sırf son modernist resmin perspektifinden, sanata aykırı kılan nedir? Öne sürdüğüm yanıt şu: Nesneliğe dair literalist destek yeni bir tiyatro türünün bir savunmasından ibarettir ve tiyatro artık sanatın olumsuzlanmasıdır. (*AO* 153)

Fried'ın gözlerinde, sanatlardaki "tiyatro"nun sorunu tam olarak nedir? Fried burada yine, bizim birini hasım diğerini hısım olarak ayırmak istediğimiz düşmanlar olarak iki özelliği bir araya getirir. Zira tıpkı NYO'nun, teatral olanı Fried'ın saldırılarına karşı savunurken literal olanı kınamasına katılmak istemesi gibi, biz de onun teatral kavramında biri sansürü hak eden ama diğeri korunmaya değer *iki ayrı yarı* buluyoruz. Okur yakın bir dikkat gösterirse, ayrı yarılar müteakip pasajda halihazırda görülebiliyor: "Literalist duyarlılık teatraldir

çünkü öncelikle, seyircinin literalist eserle karşılaşmasının gerçek şartlarıyla ilgilidir" (*AO* 153).

Mevzubahis iki yarılar, "gerçek şartlar" ve "seyircidir" ki Fried bunları özdeşleştirirken NYO bunların tümüyle farklı olduklarını iddia etmektedir. Fried şöyle devam eder: "[Minimalist sanatçı Robert] Morris bunu açık kılar. Önceki sanatta 'eserden elde edilecek olan kesinlikle [onun] içinde yer alırken', literalist sanatın deneyimi bir *durum*daki bir nesneye dairdir. Neredeyse tanım gereği, *seyirciyi içeren* bir durumdaki..." (*AO* 153). Bir seyircinin ne olduğunu biliyoruz. Fakat bir sanat eserinin "durumu"nun parçası sayılan nedir? Fried eseri bütüncül bağlamına ayrıştıracak şahlanmış bir holizmden korkuyor görünmektedir: "Her şey, nesnenin parçası değil, onun nesneliğinin tesis edildiği ve nesneliğin en azından kısmen bağımlı olduğu durumun parçası sayılır" (*AO* 155). *İlişkisel Estetik* başlığı, Bourriaud'un ünlü kısa eseri tarafından çoktan alınmıştır; ancak Bourriaud, terimin tam anlamıyla "ilişkiseli" kastetmez. Öncelikle, başka türlü suskun galeri ziyaretçileri arasında, örneğin onları birlikte yemek hazırlamaya teşvik eden işler aracılığıyla konuşmaları ateşleyen sanat eserleriyle ilgilenir. Keşke birileri, her sanat eserinin tüm çevresi tarafından tamamen yutulduğunu iddia eden *İlişkisel Estetik* adlı daha kapsamlı, aşırı holistik bir çalışma yazmış olsaydı. Nesnelerin bağlamlarından özerkliğini savunan bir nesne yönelimli teorisyen olarak, böyle bir çalışma Fried'ın kendisi gibi beni de dehşete düşürürdü; yine de bu türden bir kitap, yinelenen çarpışmaya dahil edilmeye değer güçlü bir karşı-büyücü olurdu.

Fried her halükârda yüksek nitelikli çağdaş sanat alanından iki farklı şeyi dışlamak ister: (a) Eserin bütüncül durumu ve (b) eserin seyircisi, eserle karşılaşan izleyici. Fakat Fried hiçbir zaman bunu böyle açıklamaz; çünkü durum ile seyirciyi temelde aynı şey görür. Nefret ettiği Minimalist ya da literalist görüşü özetlerken değindiği gibi: "Seyirci değil, nesne durumun merkezi ya da odağı kalmalıdır fakat bizzat durum seyirciye *aittir*; bu, *onun* durumudur Fakat literalist sanat eserleri, bir şekilde seyirciyle *karşı karşıya gelmesi* gereken şeylerdir; neredeyse denebileceği gibi, sadece seyircinin uza-

mına değil fakat ayrıca onun *yoluna* yerleştirilmelidir" (*AO* 154).

Fried'ın "biçimcilik" terimiyle ilgili hazımsızlığına rağmen, sanata bakmanın bu temelde Kantçı biçiminin hem merkezi içgörüsünü hem de merkezi dogmasını kabul ettiğini gördük. Mevzubahis içgörü, sanatta *özerklik* üstündeki biçimci vurguyu alakadar eder ki özerklik nihayetinde sanatın literal olmayan ve bu yüzden ilişkisel olmayan derinliği anlamına gelir. NYO burada, yanlış yöne sapmış, her şeyin ilişki halinde olduğunu, her şeyin her şeyi etkilediğini ya da her şeyin sanat olduğunu söyleme girişimlerine karşı, Kant'ın, Greenberg'in ve Fried'ın konumlarını onaylar. Hatta Freid'ın takdir edebileceği terimlerle sınır çizebiliriz: Literal olan asla estetik olamaz çünkü literal olan nesneleri nitelikler demetine indirgeyen şeydir, –literal olanın daha geniş bir biçimi olan– ilişkisel olan da bundan ibarettir. Ana fark, Fried'ın NYO için merkezi olan kavranamaz kendinde şey türünden herhangi bir şeyi öne sürmemesidir. Fakat *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni tartışırken gördüğümüz gibi, Kant basitçe, insanlar ile dünya arasında bir karşılıklı kirlenmeye sahip olduğumuz an özerkliğin tahrip edildiğini varsayar. Kimse suyun, sırf hem hidrojen hem de oksijenden oluştuğu için özerk olmadığını söylemez, yine de bir şekilde düşüncelerin ve cansız nesnelerin karışımının özerk gayri ilişkisellik için tahrip edici olduğu varsayılır. Bunun böyle olmadığı sayısız örnekten dolayı açıktır. Çin ulusu sayısız bireyden, kurumdan, coğrafi özellikten, tarım mevsimlerinden, flora ve faunadan vb müteşekkildir. Yine de Çin'i oluşturan değişen heterojen parçaların sayısı yüzünden birleşik bir şey olarak "Çin"den bahsetme kabiliyetimizi yalnızca bir nominalist ukala inkâr eder. Açık ki Çin'den ve karakteristik özelliklerinden, tıpkı sudan ve onun tipik hasletlerinden bahsedebildiğimiz gibi bahsedebiliriz, ilki ikincisinden mekanik olarak daha az öngörülebilir görünse bile.

Aynı şekilde, sanat eserinin neden sadece hem eserin durumu *hem de* seyirci dışlandığında özerkliğe sahip olduğu da açık değildir. Eğer holistik atalet ufkuna kapılırsak ve Osborne'un Frankfurtlu Hegelciliğinde ima edildiği gibi hiç-

bir şeyin herhangi bir şeyden ayrılamayacağını iddia edersek her şeyin yiteceği konusunda Fried kesinlikle haklıdır ve NYO biçimciliğe bu yüzden bayılıyor. Karşılıklı bağlantılı olduğu en çok varsayılan yerleştirme işi ya da mimari tasarım bile, kendi çevresinin *tümüne* bağlı olarak var olmaz. En azından, bir galerideki veya müzedeki toz taneciklerinin kesin örüntüsünün bir sanat eserini etkilemesine gerek yoktur. Doğru, tozun hassas konfigürasyonuyla yakından etkileşime girecek şekilde inşa edilmiş bir yerleştirme hayal edebiliriz; yine de bu yerleştirme, çok fazla kavramsal ve mekanik çalışma gerektirir, ayrıca bu durumda bile daha fazlası hariç tutulacaktır. Kısacası, herhangi bir durumun varsayılan holizmi genellikle sadece *sonlu* sayıda geri bildirim mekanizmasının abartılmasıdır, hatta bazen bu mekanizmalar tam ve ayrıntılı olarak sayılabilir. Sözgelimi, sıklıkla yeryüzünün ikliminin kırılganlığının artık *her şeyin başka her şeyi* etkilediği anlamına geldiği, her şeyin her şeyle ilişkili olduğu, tek tek her insanın her küçük hıçkırığının bir şekilde gezegenin bozulmasına katkıda bulunduğu varsayılır. Bu konunun Fried'ın makalesiyle alakası, onun bir eserin durumu bir kez düşünüldüğünde, onu çevreleyen *her şeyi* kesinlikle içereceğinden, böylece sanat eserinin, bir odada öylece duran gündelik nesnelerin literal durumuna dönüşmesini gerektirmesinden derhal endişe etmesidir. Yine de bundan endişe etmek –ve burada Fried'ın büyük bir hayranı olarak konuşuyorum–, iki ayrı yanılgıya varmaktır.

Yanılgıların ilki, mesele bir sanat eserinin ilişkileri olduğunda elimizde bir ya hep ya hiç sorusu olduğu varsayımıdır ancak bir sanat eseri sıklıkla zihinde birkaç ilişkiyle inşa edilir: Sıfır değil ve sonsuzca çok değil. Fried –ve bu meselede Greenberg– bile, "esinlenme kaygısı" teorisiyle, eserlerin hiçten doğmak yerine güçlü öncüllerin kasıtlı "yanlış okumaları" olarak üretildiğini ileri süren Harold Bloom'un edebi eserlerinde değinilen mühim bir biçimcilik karşıtı noktayla muhtemelen hemfikir olacaktır.[5] Gerçekten de Freid'in Minimalistlere saldırısının bir kısmı, yaygın etkisine rağmen, Minimalistlerin Nolan ile Stella'nın resimlerinin

5. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence.*

"meşru halefleri" olmamalarıdır, hiçbir eserin tarihsel bir vakumda var olmamasını gerektiren bir iddia (*AO* 19). Fried ile hiçbir sanat eserinin kendi durumunun tümünü içerdiği düşünülmemesi gerektiği konusunda hemfikir olsam da bu, herhangi bir sanat eseri ile onu çevreleyen *her şey* arasında endişeli bir ayrım yapmanın bir gerekçesi değildir. Sanat eseri, önemli güvenlik duvarlarına sahip olmasına ve çok fazla emek harcamadan bağlantı kuramamasına rağmen, dış dünya geçirmez değildir. Diğer türlü, çevreleyen dünya sınırlı bir ölçekte bile olsa ne zaman değişse eser yok olacaktır; sanat tarihinin veya başka herhangi bir şeyin doğrulamadığı bir tahmin. Edebiyat teorisyeni Rita Felski'nin unutulmaz sözleriyle: "Bağlam leş gibi kokuyor!"[6]

İkinci zorluk, Fried'ın *seyirci*yi sanat eserinden dışlama isteği, çok daha zarar verici, Fried'ın kendi tarih çalışmasında kayda değer bir nüans eklediği bir Kantçı önyargıdır. Kant'ın, seyircinin yargı yetisini sanatın tam merkezi kılarken nesnenin kendisini dışlayarak tam tersini yapmış gibi göründüğü doğrudur. Fakat daha evvel de bahsedildiği üzere, Greenberg ile Fried Kant'ın öznelci estetiğini nesneye odaklanmak adına ters çevirmiş görünseler de üçü de özne ve nesnenin karışmaması gerektiği fikrini paylaşır: Latour tarafından modernliğin her alandaki merkezi önyargısı olarak tanılanan bir iddia.[7] Fakat benim Fried'a itirazım burada, "durumlar" hususunda olduğundan daha güçlüdür. Zira bir sanat eserinin durumunun bir hayli, hatta çoğu yönünün onun iç hududundan yalıtık olduğu ve onda hiçbir iz bırakmadığı doğru olsa da seyirci eserden dışlanamaz bile. Bu nokta kısmen Fried tarafından, *Absorption and Theatricality* kitabında, teatrallik karşıtı resimde seyircinin sözde yokluğunun "azami bir kurmaca" olduğunu kabul ettiğinde teslim edilmiştir (*AT* 2. Bölüm). NYO, bir sanat eserinin seyircinin saklı şahsi ilgilerinden yalıtılması gerektiğine ve eserin seyircinin onu betimleme ve kavramlaştırma girişimleri tarafından tümüyle tüketilemeyeceğine kesinlikle katılıyor. Bundan hiç de seyircinin var olmaması gerektiği çıkmaz, sanki estetiğe kabil ya-

6. Rita Felski, "Context Stinks!"
7. Latour, *We Have Never Been Modern.*

ratıklar bir salgın ya da savaş tarafından yok edildikten sonra hâlâ sanat eserleri olabilirmiş gibi. Aslında, insan esasen sanat eserinin durumunun parçası değildir; fakat eserin, en az boya ya da mermer kadar bileşenidir. "Sanat, insanlar –ya da başka kabil yaratıklar– olmadan neye benzerdi?" diye sormanın, "Su hidrojen olmadan neye benzerdi?" sorusundan daha fazla anlamı yoktur. Hidrojen su için yeterli koşul olmasa da zorunlu koşuldur ve insanlar bir sanat eseri için yeterli koşul olmasa da zorunlu koşuldur. Bundan Fried'ın hor görerek "tiyatro" dediği şeyin sanatlara özsel olduğu çıkar ki bu noktayı daha sonra kısaca tartışacağız. Her halükârda, *literalizm*in estetik alanına girişi soğuk bir şekilde reddedilmelidir, bir tür literal olmayan türden temel gerektiren özel bir durum dışında Dada'yla bağlantılı olarak 6. Bölüm'de göreceğimiz gibi.

Şimdi, Robert Morris ile bağlantılı olarak Fried tarafından dile getirilen ilgi çekici bir noktayı tartışmak üzere kısa bir inceleme yapmama izin verin. Yani "Morris, [minimalist sanat eseriyle kendi fiziksel ilişkimize dair] farkındalığı[mızı]n, parçanın farklı bakış açılarından görünüşünün sürekli olarak karşılaştırıldığı 'sabit, bilinen şeklin, gestaltın gücüyle yükseltildiğine' inanıyor" (*AO* 153). Bunu ilginç kılan şey, Morris'in Husserl'in "nesneyle" kastettiği şeyi kastetmek üzere "gestalt" terimini kullanmasıdır: Seyircinin herhangi bir anda karşılaşabileceği algısal ayrıntılar ne olursa olsun kalıcı olan sabit bir şekil. Bu bizim DNe-DNi gerilimi dediğimiz ve Kant'ın "cazibe" dediği şeydir: Bir sanat eserini, kendileri sanat düzeyine yükselmeden geliştiren dalgalanan varyasyonlar. Minimalizm eğer, Fried'ın iddia ettiği gibi, saf olarak literal, sathi nesneliğe adanmışsa, o halde bu tür bir cazibe Minimalizmin sunmak üzere elinde olanın tümü olacaktır. Yine de Fried, en azından minimalistlerin bazılarının bundan fazlasını sunma iddiasında olduklarının farkındadır, zira Tony Smith'ten şunu dediği bir alıntı yapıyor: "Şeyin esrarengizliği ve gizemliliğiyle ilgiliyim" (*AO* 156). Ayrıca, NYO'ya yeni gelenlerin genelde, –şeylerin geri çekilen ya da literal olmayan karakterine adanmış– bu felsefe ile Minimalizm arasında bir bağıntı varsaydıklarını belirtmeye değer. Eğer Smith'in şeyin gizemi hakkındaki iddiasını ciddiyetle kabul edersek, o halde belki

Minimalizm "gördüğüm şey aldığın şeydir" mottosundan ziyade, şeyin görece yoksullaşmış yüzeyini aşan içsel bir tinine veya ruhuna odaklanmak üzere nesnenin gereksiz ayrıntılarını ortadan kaldırmakla ilgilidir.

Burada "şeyin tini veya ruhu" ifadesi kasıtlı olarak kışkırtıcı bir anlam ifade etmektedir; çünkü bu formülasyon, Fried'ın Minimalist sanatın "insan biçimciliği" olarak gördüğü şeye temas etmektedir. Yine de bu yakınma, bir tehlike işareti yükseltmelidir, zira insan biçimcilik suçlamasında çoğu zaman her şeyin insanlar ile diğer her şey arasındaki tek bir taksonomik ayrılığa dayanmasını isteyenler bulunur. Bunlar arasında, Kant gibi muteber filozoflar bulunur fakat –"Çin" nesnesi örneğiyle– özerk bir nesnenin insan ve insan olmayan unsurların karışık bir çeşitliliğinden oluşmaması için hiçbir neden olmadığını daha önce görmüştük; gerçekten de Latour, bu tür melez varlıkların düzenli olarak yaygın şekilde üretildiğini göstermektedir. İnsan olmayan nesneleri tanımlamak için insan alanıyla ilgili metaforların yasaklanmasının hiçbir sağlam gerekçesi yoktur: Örneğin Latour, ilişkilerini "müzakere eden" insan olmayan iki failden söz ettiğinde, cansız şeylerin gerçekte müzakere edemeyeceği şikâyetinde bulunmak püriten ve saçma olacaktır. Bu tür bir yakınma, mumların kelimenin tam anlamıyla bir sınıfa girip öğretememesi nedeniyle "bir mum bir öğretmen gibidir" metaforunu reddetmeye benzer. Elbette öğretemezler; bütün mesele literal olmamaktır, bu tam da onu bir metaforik ifade kılan etkendir. Kişi, kozmostaki geri kalan şeyin karşısında insanların kati biricikliğine abartılı bir şekilde kendini adamadıkça, insan biçimci metaforların özel bir entelektüel dehşete neden olması için hiçbir sebep yoktur: İşte bu adanma, modern felsefenin René Descartes'tan beri anahtar dogmasıdır.

Kant ve Greenberg gibi, bakış açısında aşırı derecede taksonomik olan ve insanların insan olmayanlardan mutlak bir şekilde ayrılması gibi bir şeyde ısrar eden Fried'ın, belirsiz bir şekilde dahi olsa insan biçimcilik kokan sanata sempatisi yoktur. Fakat Minimalistler Caro'yu heykellerinin sözde insan biçimciliği nedeniyle reddederken, Fried gerçekte rollerin değiştiğini iddia eder: "Caro'nun dehasının çekirdeği, kaçılmaz

şekilde literal ve bu yüzden umarsız şekilde teatral görünen ki onun üretimi için böyle olan ve olmaya devam edecektir, kavramlar ile deneyimlerin dışında radikal olarak soyut heykeller yapabilmesidir..." (*AO* 180-1). Bu yüzden, insan biçimcilikten suçlu olanlar aslında Minimalistlerdir. Eserleri bize belli bir mesafe hissettirir ve "aslında, bu tür nesnelerle mesafeli olmak, bence, başka bir *kişinin* sessiz varlığıyla mesafeli veya onunla dolu olmaktan pek de farklı değildir" (*AO* 155). Hatta Fried, Minimalist eserin insan biçimciliğini ispatlayan üç özgül etken listeler: "Birincisi, çoğu literalist eserin boyutu ... insan bedeninin boyutuna epeyce yakından benzer" (*AO* 155). Tony Smith bir muhabire, 1,7 metrelik bir küp inşa etmekteki hedefinin, onu ne bir anıt kadar büyük ne de bir nesne kadar küçük kılmak olduğunu söylediğinde, Fried kurnazca "Smith'in yaptığı şey belki de vekil bir kişi gibidir, yani bir tür heykeldir" yorumunda bulunur. Bu bizi Fried'ın Minimalizmdeki ikinci insan biçimci etken dediği şeye getirir: "Literalist ilişkisel olmayan, birlikçi ve holistik ideallerine en yakından yaklaşmaları bakımından gündelik deneyimde karşılaşılan oluşum ya da varlıklar *diğer kişilerdir*" (*AO* 156). Üçüncü ve son olarak, "çoğu literalist eserin aşikâr boşluğu –bir *içeriye* sahip olma niteliği– neredeyse göstere göstere insan biçimcidir. Sayısız yorumcunun beğenerek değindiği gibi, sanki mevzubahis eserin bir iç, hatta gizli yaşamı varmış gibidir..." (*AO* 156). İlginçtir ki burası, Fried'ın Tony Smith'in sözlerinin anlaşılmazlığı ve gizemliliğiyle ilgili sözlerinden alıntı yaptığı yer olmalıdır: Sanki gizlilik aşikâr bir biçimde, insan olmayan şeylere uygunsuz bir şekilde yansıtılan bir insan niteliğidir. NYO'nun her nesneyi geri çekilen bir iç boyuta sahip olarak kavradığı düşünüldüğünde, burada NYO aynı fikirde değildir.

Yine de Fried teatralliğin hastalık, insan biçimciliğin ise sadece bir belirti olduğunu düşünür: "Literalist eserde yanlış olan şey, onun insan biçimci olması değil, onun insan biçimciliğinin anlamı ile eşit bir şekilde saklılığının, amansız bir şekilde teatral olmasıdır" (*AO* 157). 1967'nin Fried'ı için gayri teatralliğe karşı teatrallik, Noland, Olitski ve Stella'nın meşru modernist avangardını Minimalistlerin gayri meşru,

literalist ve insan biçimci tiyatrosundan ayırt eden temel bozuşmadır. Burada, dehşete kapılmış bir Fried, Smith'in 1950'lerin başlarında tamamlanmamış New Jersey Ücretli Yolu'na gizlice girip bildiği haliyle sanatın sonunu sezdiğine dair heyecanlı hatırasını aktarıyor:

> Karanlık bir geceydi ve daireler manzarası boyunca ilerleyen, uzaktaki tepelerle çevrelenmiş; ancak yığınlar, kuleler, dumanlar ve renkli ışıklarla noktalanmış karanlık kaldırım dışında hiçbir ışık ya da güvenlik şeridi, çizgiler, parmaklıklar ya da hiçbir şey yoktu... Yol ve manzaranın çoğu yapaydı ama yine de bir sanat eseri olarak adlandırılamazdı. Öte yandan, bu ücretli yol bana, sanatın hiç yapmadığı bir şeyi yaptı (*AO* 157'de alıntılanmıştır).

Şimdi, bu pasajda Fried'ın kendisi kadar dehşete kapılmayı zor buluyorum. Smith, şaşırtıcı derecede erken bir tarihte, 21. yüzyılın başlarında yaşayan herkesin kolayca aşina olduğu türden bir estetik deneyimi hatırlıyor. Bu estetik deneyim, kentsel altyapıdan, gelişmiş mimariden ve pek çok video oyunundan hepimizin bildiği yarı-yüceliği çağrıştırıyor ve sanal gerçekliğin ilerleyişi aynı şeyi daha da fazla vaat ediyor. Çoğumuz Smith'le, bunlar pek "sanat eserleri" olmasalar da bu türden deneyimlerin, –Jean Baudrillard'ın simulakra ontolojisi için geniş çapta alay edilen çabaları, doğru yönde atılmış bir adım olarak görülmedikçe ki muhtemelen öyle– asla görmediği ciddi bir felsefi ele alışı hak eden estetik bir karaktere sahip olduğu konusunda hemfikir olacaktır.[8] Fakat Fried tüm bunlarda derin bir şey görmüyor, sadece yüksek nitelikli sanata karşı bir savaşa katılan daha fazla tiyatro. Fried'a göre, Smith'in hatırası bize literalizmden başka bir şey vermez: "Smith'in ücretli yoldaki deneyimi neydi? Yahut başka bir şekilde söylersek, ücretli yol, uçak pistleri, [Nuremberg'in] talim sahaları sanat eserleri değilse nelerdir? Gerçekten de, velev ki boş değilse, nedir 'terk edilmiş' *durumlar*?" (*AO* 159). Fried'ın gözden kaçırdığı, çoğu durum estetik bir karaktere hiç sahip değilken, bazı durumların açık bir şekilde sahip olmasıdır. Bu kelimeleri yazarken, eşime, akademik bölümün-

8. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*; Graham Harman, "Object-Oriented Seduction".

de gece geç saatlerde arkadaşlık ediyorum, burası bu tür çoğu yer gibi bayağı bir durum: Kitaplarla, zımbalarla, bir kahve makinesiyle, bir fotokopi makinesiyle ve gürültülü bir basınçlı hava ısıtıcısıyla dolu. Fried ile kesinlikle hemfikirim ki bu durum estetik sayılması gereken her geçerli kriteri geçersiz kılar ancak aynı şeyin Smith'in bitmemiş Ücretli Yol'daki dönüp dolaşması için de geçerli olduğunu sanmıyorum. Zira daha evvel bir sanat eserinin, durumunun *tüm* yanlarını dışlaması gerekmediğini gördük ve üstelik, tüm bir durumun estetik bir karakter üstlendiği vakalar var; bu genelde bir film ya da roman bizi başka bir tarih çağına götürdüğünde meydana gelir.

Smith'in göstermelik sanat sonrası estetik vizyonunun aksine, –literal nesnelik hakkında çok sert konuşan– Fried, yine de *nesnelerin* salt durumlar karşısındaki önemi konusunda ısrar ediyor. Şöyle der: "[Smith'in betimlediği] yukarıdaki vakaların her birinde nesne, eğer böyle dersek, başka bir şey tarafından *yerinden edilmiştir.* Örneğin ücretli yolda, yolun sürekli atağı, yanan farların aydınlattığı karanlık kaldırımın yeni erişim noktalarının eşzamanlı durgunluğu, paralı yolun kendisinin muazzam, terk edilmiş, metruk, yalnızca Smith ve onunla arabada bulunan diğerleri için var olan bir şey olduğu duygusu tarafından.." (*AO* 159). NYO'ya aşina okurlar, Fried'ın "nesne"yi, nesnelik üzerine önceki yorumları saldırgan bir tondayken şimdi ondan olumlu biçimde bahsetse de oldukça sınırlı bir anlamda kullandığını sezecektir. Nesneden deneyime geçişle Fried, değerli bir şeyi yitirdiğimizi düşünür gibiyken, NYO Smith'in gece vakti sürüşünü, *sadece* bir nesneler çokluğundan müteşekkil sayacaktır. Fried'ın olumsuz görüşü şöyle ifade edilir: "Nesnenin yerini alan ... her şeyden önce yaklaşımın, atağın veya perspektifin sonsuzluğu, nesnesizliğidir" (*AO* 159). Ve daha ileride: "Her bir vakada sonsuza dek gidebilmek esastır" (*AO* 159). Sonsuz devamlılığa bu atıf, durduk yereymiş gibi görünebilir; ancak Fried'ın makalesinin sonunda söyleyeceği şeyle yakından bağlantılıdır. Orada, sürenin doğası gereği teatral olduğunu ve has sanatın tümüyle her an seyirciye aşikâr olmasında ısrarcı olmamız gerektiğini iddia edecektir: "Modernist resim

ve heykelin tiyatroyu alt etmesi, onun mevcutluğu ve anındalığı sayesindedir" (*AO* 167). Artık makalenin ünlü son cümlesinin eşiğindeyiz: "Mevcutluk [*presentness*] lütuftur" (*AO* 168).

Fakat birkaç sayfa geriye, Fried'ın sanata yaklaşımını, en azından 1967 itibariyle karakterize eden üç ilkelik önemli bir liste verdiği yere dönüp "Art and Objecthood" metninin bu açıklamasına yaklaşalım. Bu bize Fried ve NYO'nun nerede hemfikir olup nerede ayrıldığına dair daha açık bir algı vermeli. İlkeler aşağıdaki gibi olup, okuma kolaylığı adına italikler kaldırılmıştır:

(1) Sanatların başarısı, hatta hayatta kalması, giderek tiyatroyu alt edebilme kabiliyetlerine bağımlı hale gelmiştir (*AO* 163).
(2) Sanat, tiyatronun koşullarına yaklaştıkça yozlaşır (*AO* 164).
(3) Nitelik ve değer kavramları –ve bunlar sanatta merkezi oldukları ölçüde, bizzat sanat kavramı–, yalnızca tekil sanatlar içinde anlamlı yahut tümüyle anlamlıdır (*AO* 164).

İlk ilkeyle ilgili olarak, candan hemfikir olabileceğimiz bir beyan üretmek adına "tiyatro"nun yerine "literalizmi" koymamız gerekir. Hiçbir literal durum –yani saf olarak bizim şeylerle *ilişkilerimizden* müteşekkil bir durum– daha dar anlamda sanat sayılmak bir yana, estetik sayılamaz. Metafor meselesinde gördüğümüz üzere, literalizmden sakınmanın yegâne yolu oyuna bir gerçek nesne (GNe) sokmaktır. Ancak bir durumda, bir nesnedekine nazaran, *doğası gereği* daha literal olan hiçbir şey yoktur. Durumlar da en az tuvalden ya da mermerden yapılan kalıcı bir nesne kadar estetik, hipernesnel ya da tedirgin edici olabilir. Çok nesneli durumları baştan sanat eseri olmaktan dışlamanın hiçbir gerekçesi yoktur; buna yalnızca vaka temelinde karar verilebilir; Kant'ın söyleyeceği gibi, *beğeniyle*. Yerleştirmelerin, performansların, arazi sanatının, kavramsal sanatın ya da olayların, artık 1950'lerde doğru olmayan bir şekilde türler tesis etmeleri

gerçeği, hiç kuşkusuz, sanatın daha teatral olduğu anlamına gelmektedir; fakat bu durum kendiliğinden, sanatın daha literal hale gelmiş olması felaketine yol açmaz. Fried'ın ikinci ilkesiyle ilgili olarak da ziyadesiyle aynı şeyi söyleyeceğiz: Sanat, teatral olanın koşullarına yaklaştıkça değil *literal* olanın koşullarına yaklaştıkça yozlaşır.

Fried'ın üçüncü ilkesi doğrudan ikincisinden çıkar. Nitelik ve değer kavramlarının, sadece tekil sanatlar içinde bir anlama sahip olduğunu söyler. Bu fikir, farklı sanatların devasa Wagnerci yığışmalarına yönelen 19. yüzyıl eğilimine karşı olup bunun yerine her bir türün kendi donanımına odaklanması modernist eğilimi olarak gördüğü şeyi tercih eden Greenberg'ten gelmektedir: Stéphane Mallarmé ve James Joyce öncelikle dilin içsel kapasiteleriyle iştigal eder, Anton Webern bestecilerin bestecisidir, Antonin Artaud ilkel tiyatro namına öykü anlatıcılığı olarak tiyatroyu reddeder ve benzeri. Fried bu yüzden alaycı biçimde "gerçek ayrımların ... yerini, sanatlar arasındaki bariyerlerin, bir tür son, içe patlayan, epey arzulanır bir senteze doğru çökme sürecinde olduğu yanılsaması almaktadır" fikrinden bahseder (*AO* 164). Artık, tekil bir sanatı neyin kurduğu o kadar da açık değil fakat elbette, Fried da kalıcı bir türler doğal listesinin olmadığını kabul ederdi. Nietzsche'nin operayı Yunan trajedisine doğru izlemedeki başarısız çabasına rağmen, opera bin yaşından az değildir.[9] Caz daha bile gençtir ve belki de katkıda bulunan esinleri ile tipik enstrümanlar listesinde daha da heterojendir. Kabul edilmelidir ki çağımızda, kendi adlarına karışımlar ile melezliklere aşırı değer verme eğilimi bulunmaktadır ve Fried'ın John Cage'in müziği ile Robert Rauschenberg'in sanatına gayri adil davrandığını düşünen okurlar bile, tür bozmanın yoldan çıktığı çok sayıda başka durum olduğunu kabul edeceklerdir. Öyle bile olsa, tür kaynaşmalarını *apriori* dışlamak için hiçbir gerçekçe yoktur. Büyük miktarda eser, boyanmış sahne ile şarkı söyleme yahut herhangi başka önceden var olan türler arasında *makul* kaynaşmalar yapmaya daima ihtiyaç duymuştur. Bu türden çok sayıda çaba gülünç bir şekilde başarısız olur fakat bazen de yeni bir sanat biçiminin

9. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*.

doğduğu bir şekilde hedefi vurur. Fried, ilgili bir notta, Minimalistlerin sanatta "nitelik" mefhumunun yerine, Judd'un sözcüğünü kullanırsak, sanatın yalnızca "ilginç" olması gerektiği fikrini koymak istemelerinden şikâyet eder (*AO* 165). Yine de bu terimlerin karşıt olma gerekliliği açık değildir. Kısaca ileri süreceğim gibi, seyirci ilgilenmediği sürece hiçbir sanat yoktur. Ve sayısız sanat eseri bizim için ilgi çekici olsa bile, bu yalnızca hepsini sanat eserleri olarak kurar; göreli nitelik sorusu hâlâ sürer.

Teatral Estetik

NYO, çeşitli zamanlarda Minimalizm ile hem uyumlu hem de uyumsuz olarak tanımlanmıştır. 2011 Ekim'inde, New York'taki CUNY Mezunlar Merkezi'nde ben, Jane Bennett ve Levi R. Bryant'la aramızdaki bir yuvarlak masa tartışması bağlamında, Katherine Behar ile Emmy Mikelson tarafından "And Another Thing" [Ve Bir Başka Şey] sanat şovu düzenlendi. Şov, Carl André'nin eserini içeriyordu ve diğer taraftan oldukça Minimalist bir his veriyordu. NYO ile Minimalizm arasındaki ima edilen bağlantı canımı sıkmadı, zira Fried'ın Minimalist üslubu telafi edilemez derecede literalist olduğu için reddetmesine tamamen kani değilim. Daha yakınlarda, "Minimalizm, pek de virtüellik sunmadığı için NYO tinine ve atılımına yabancıdır" iddiasında bulunan Patrik Schumacher tarafından Minimalist mimariyi kınamaya davet edildim.[10] Meslektaşım Bryant'ın aksine, Deleuze'ün virtüel kavramına özel bir düşkünlüğüm olmasa da Schumacher'in vurguladığı nokta, Minimalizmin yüzey eklemlenmesinde ve potansiyel programında, NYO'nun gerekli gördüğü geri çekilmiş mimari artığın zengin katmanlarını barındıramayacak denli basit olmasıdır.[11] Ancak Minimalizmin daha olumlu okumaları mevcuttur, aralarında, makul bir şekilde, minimalizmin, bilhassa dikkatimizi her durumdaki "asgari mümkün" ile "asgari zorunluluğa" odaklayarak literalizmden ziyade *gerçekçiliği* –ve ikisi gerçekten karşıttır– cesaretlendirdiğini iddia eden

10. Patrik Schumacher, "A Critique of Object-Oriented Architecture", s. 75.
11. Levi R. Bryant, *Onto-Cartography*.

Marc Botha'nınki de bulunur.[12] Her halükârda, elinizdeki kitap Minimalist sanat ile mimari üzerine nihai yargıya erişmenin yeri değil. Benim buradaki ilgim, literalizm ve teatralliktir ki Fried'ın ikisinin aşağı yukarı ayırt edilemez olacak kadar iç içe geçtiği görüşüne rağmen onların farklı şeyler olduğunu savunmaktayım.

1996'da, "Art and Objecthood" metnine dair yıllar içinde yapılan tüm eleştirilere geri dönüp bakan Fried, "[makaleye] karşı yazılanların hiçbiri, literalist sanatın teatral olmadığını ileri sürmedi; bunun yerine, benim teatralliğe dair olumsuz değerlendirmemin kendisini geri çevirmeye çalıştılar" yorumunda bulunur (*AO* 52). Elinizdeki kitap bu kuralın istisnası olacaktır, zira literalizm ile teatralliği birbirinin karşıtı olarak ele almakta ve tam bu sebeple teatralliği kucaklamaktadır. Teatral olan estetiğe özseldir; çünkü sadece o bizi literal olandan kurtarabilir; yani sahneye adım atıp duyusal nesne DNe'nin yerini alan seyirci GNe'ye sahip olarak, tıpkı metaforda gördüğümüz gibi. Literalizm, Freid ile NYO için, sanat eserinin durumundan daha derin bir özerkliğe ihtiyaç duyması yüzünden ortak bir parya olmaya devam eder, her ne kadar Fried zaman zaman durum-karşıtı görüşlerinden geri adım atsa da. Geri adımlar en az iki defa, daima favori sanatçıları arasında olan Caro'nun heykelleri bağlamında meydana gelir. Daha ılımlı örnek, Caro'nun masaüstü heykelleridir, bu heykeller sadece bir masaya uyacak şekilde ölçeği küçültülmüş normal heykeller olmayıp, *niteliksel* bir şekilde masaüstü-ölçekli heykellerdir: Daima masaüstü-düzeyin altına uzanan bir unsura sahip kılınarak, zeminde asla düz duramamaları garanti altına alınmıştır. İşte bu temelde Fried eleştirmenlere şöyle yanıt verir: "Bazen, Minimalizmin durumsallık ya da sergilenebilirlik denebilecek şeyi ön plana almasını eleştirdiğim .... için, modernist sanat eserlerini bir boşlukta var olduğuna ya da boşlukta var olmayı istediğine inanmış olduğum veya hâlâ inandığım varsayılır. Fakat buna inanmadım ve inanmıyorum" (*AO* 32). Ancak Caro'nun masaüstü heykellerinin durumu, tümüyle nadir değilse bile, özel bir durumdur. Zira bu heykellerle bir bütün olarak durum arasında hiçbir

12. Marc Botha, *A Theory of Minimalism.*

taşkın ilişki yoktur, gözü dönmüş bir holizm de; fakat sadece heykel ile onun çevresinin *tek bir* unsuru arasında içsel bir ilişki vardır: Soyut bir masaüstü, yerleştirilebileceği herhangi bir tikel masaya vekalet eder. Hakkıyla söylersek, bu vakadaki sanat eseri, sadece heykel değil fakat heykel *artı* soyut masaüstüdür (o halde ikisi de seyirci ile bileşir), tıpkı hem hidrojenin hem de oksijenin suyun bileşenleri olması vakasındaki gibi.

Daha endişe verici bir örnek, Fried, Caro'nun heykellerine dair ikna edici sözdizimsel yorumunu Ferdinand de Saussure'ün dilsel yapısalcılığına bağladığında vuku bulur. Sözdizimle ilgilenen Fried, bize, "*gördüğüm* şey, Caro'nun sanatının tüm bir ifade edici ağırlığının, kirişler arasındaki ilişkiler, I- ve T-kiriş bölmeleri tarafından ve heykellerinin yapıldığı şeyler dışındaki benzer unsurlar tarafından taşındığıydı, tekil parçalarının biçimleri tarafından ... değil, ne muhayyel herhangi bir şey tarafından ne de o halde bazen Caro'nun materyallerinin endüstriyel, modern dünya çağrışımları kabul edilmiş olan şeyler tarafından" (*AO* 29). Şimdilik her şey yolunda. Bu yalnızca Caro'nun heykellerine dair güçlü bir okuma olmakla kalmaz; fakat –Caro'nun bir ressamdan ziyade bir heykeltıraş olması gerçeğine ve Greenberg'in Fried'ın "sözdizimsel" yorumuna övgüsüne rağmen– Greenbergci kavramsal cephanelikten daha önemli bir kopuştur. Neticede Greenberg, bir eserin ön planındaki unsurlar arasındaki yatay ilişkilerden daha çok, arka plan ile ön plan arasındaki dikey ilişkiyle ilgilidir. Ancak Fried hatırda kalıcı şekilde, Caro'ya dair sözdizimsel yorumunu "Saussure'ün doğaları gereği anlamsız unsular arasındaki saf diferansiyel ilişkilerin bir işlevi olarak dilbilimsel anlam teorisi" ile ilişkilendirdiğinde (*AO* 29) kaygılanmamız için nedenler var.[13] Zira Caro ve diğer sanatçıları sözdizimsel bakımdan, unsurlar arasındaki ilişkilerden daha yüksek birlikler yaratıyor olarak yorumlamak, daha ileri gidip bu unsurların kendilerinin "doğaları gereği anlamsız" olduğu sonucuna varmadan da epey mümkün –hatta istenir– bir şeydir. Bu adımı atmak, biçimci teorilere kendilerine rağmen daima dadanmış türden bir holizmin içine düşmektir. Sözdi-

13. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics.*

zimselden [*syntactic*] daha iyi bir terim, estetik unsurların karşılıklı göndermelerindense yan yana varoluşlarına atıfta bulunan "parataktik" terimi olabilir. Zira Caro'nun heykellerinin unsurları birbirlerine gerçekten tam da Fried'ın söylediği şekilde atıfta bulunuyor olsa da birbirlerini hiçbir şekilde Saussure'ün teorisinin ileri süreceği biçimde tümüyle tanımlamaz. Caro'nun unsurları doğaları gereği anlamsız olmayıp, yine de tek tek ele alındıklarından kendilerine ait bir estetik yaşama sahiptir. Bu durum, Fried'ın kendi favori Caro eserlerinden biri tarafından gösterilir: Aslında New York'taki Park Avenue'de devasa bir karşılıklı bağlantılı heykel olmasına niyetlenilmiş fakat daha büyük bir eserin fonlanması suya düşünce heykeltıraş tarafından maharetle tekil eserlere bölünmüş olan nefis *Park Avenue* dizisi. Eğer Saussurecü yorum doğru olsaydı, şimdi daha küçük eserleri, daha doğal bir bütünün sakatlanmış anlamsız parçaları olarak deneyimlerdik ki hiç de böyle olmamıştır.

Yine de unsurların kendi bütüncül durumlarıyla ilişkisi üzerine karmaşık mesajlarına rağmen, Fried'ı –Greenberg kadar açık bir şekilde olmasa da–, sanat eserinin çevresindekilerin tümünden değilse bile çoğundan özerk olduğu ve ilkece seyircisinden özerk olduğu Kantçı biçimci nesile ait biri olarak güvenle betimleyebiliriz. Fried'ın NYO ile ilişkisini yazılı olarak –ancak NYO'nun açıkça pro-teatral bir yön almadan önce– üç yıl arayla (2011, 2014) *Speculations* dergisinde yayımlanan bir çift güzel makaleyle ilk keşfeden Lancaster Üniversitesi'nden Robert Jackson'dı.[14] Jackson'un öne sürdüğü gibi: "Fried, biçimci, özerk ve bağımsız sanat eserini; çevreleyen tarihsel ya da politik bağlamdaki değişimlere rağmen bağımsızlığı sürdüren tarifi güç sanat eserini; eleştirel estetik sürece idealleştirilmiş, adanmış bağlılığını sürdüren tarifi güç sanat eserini destekleyen Greenbergci paradigmanın sürdürülmesini [ileri sürdüğü için] özür dilememiştir" (AOA 139). Bu durum, tam da Jackson'ın önerdiği gibi, Fried'ı NYO ile entelektüel ittifak için iyi bir aday yapan şeydir; gerçekten de, Fried'ın yazılarıyla yeniden bağ kurma-

14. Robert Jackson, "The Anxiousness of Objects and Artworks", "The Anxiousness of Objects and Artworks II".

yı bana ilk hatırlatan bizzat Jackson'dı. Biçimcilik sonrası "sanat eserleri, sanatçılar ve seyircilerle derin ilişkilerle; yaratıcı şebekelerin, sergi tarihinin, kanonlaşmış ders kitaplarının, eleştirel eğitmenlerin ve işkence eden varoluşsal ikilemler ve dini hegemonya ile kesişen çatışmalı sanatçıların idealleştirilmiş mitlerinin ilişkileriyle dokunurlar" iddiasında bulunur (AOA 145). Aksine, Fried'ın literalizme saldırısı "seyircinin ve nesnenin bir *bağlamsal sistemde* birbirlerine bağlanması adına [literalizmin nasıl da] sanat eserlerinin birliğini [unuttuğuna] dair yıkıcı bir açıklamadır" (AOA 145), yalnızca seyirci ile nesne arasındaki bağın aslında yeni bir melez nesneden ziyade bir bağlamsal sistem olduğunu varsayarsak anlamlı gelecek bir açıklama. Benim bu noktadaki eğilimim düpedüz Fried'ın aksi olsa ve bağın teatralliğini benimsese de Jackson daha diplomatik bir patikayı takip eder. Fried'ın tarih çalışmalarının derinlerine giren Jackson, Diderot ve Fried'ın ("teatralliğin" karşıtı anlamındaki) "kapılma" kavramını hatırlatır, bir resimdeki figürler dikkatlerini seyirciye değil de ne yaptıklarına verdiklerinde olan bitene atıfta bulunur. Bu şekilde seyirci orada olana rağmen "etkisizleştirilir", bu argüman, Fried'ın uzun süreli dostu ve müttefiki Stanley Cavell'in film söz konusu olduğunda çok fazla zorladığı bir argümandır.[15] Jackson şimdi kapılma temasına ontolojik bir dönemeç verir:

> Seyirci nasıl hesaba katılmayabilir ve yine de vaziyet onların esere yönelik bir ilişkisinin olduğunu dayatabilir? *Kendinde şeyin var olsa da asla mevcut kılınamamasıyla* aynı sebeple. Seyirci samimi bir kurmaca ya da temsili bir etkinlik sahnesi olsa bile bir kurmaca izler... Seyircinin esere kapılmasına neden olan "namevcut" bir şeye bakış atmak imkânsızdır. (AOA 161)

Jackson bu yüzden Fried'ın "kapılması" ile NYO'nun "albenisi" arasında yakın bir bağıntı görür: İki terim de kendinde şeyi *doğrudan* mevcut kılmaksızın mevcut kılmanın bir yoludur. Aynı mesele Jackson'ı şu iddiaya götürür: "Seyirci *The House of Cards* tuvaline [Jean-Baptiste-Siméon Chardin] bir süpürge kafasının süpürgeyle kaynaştığı gibi anında kay-

15. Stanley Cavell, *The World Viewed*.

naşmaz. Seyirciler kapılırlar; ancak kaynaşmazlar" (AOA 161). Ben bunun yerine hem kapılmanın hem de kaynaşmanın vuku bulduğunu söylerdim. Süpürge kafası ile süpürgenin açıkça birbiriyle tümüyle birleşmesinin bir anlamı var; zira onlar tıpkı seyirci ile sanat eseri gibi ayrı ve ayrıştırılabilir kalır. Jackson'ın "kapılma"yı "kaynaşma"nın en az "teatral" kadar karşıt anlamlısı olarak kullanmasını kabul edersek, bu yüzden, kapılma, ayrık varlıklar olarak seyirci ile sanat eserinin ilişkisini kapsamak için iyi bir terim olur, tıpkı Fried'ın bu terimi resmin *içindeki* figürleri kapsamak için kullanması gibi. Ancak bu ilişki yalnızca, daha büyük bir nesnenin içi olarak, *teatral bir şekilde* kurulmuş olarak var olabilir ki içinde seyirci ile sanat eseri hakikaten birbiriyle kaynaşır; metafor meselesinde gördüğümüz üzere.

Her durumda, teatralliğin NYO estetiği için önemi en kolay, 1. Bölüm'deki metafor tartışmasını hatırlarsak görülür. Başarılı bir metafor yeni bir nesne yaratır, her ne kadar nadir GNe-DNi türünde *tuhaf* bir nesne olsa da. Bu sonuç, fenomenolojinin her nesne için daima nesne ile kendi nitelikleri arasında bir gerilimin olduğu içgörüsünden çıkar: "Gerilim", nesnenin hem bu niteliklere sahip olması hem de olmamasıdır; zira müphem şekilde tanımlanmış belli sınırlar içinde nesne mevcut niteliklerini başkalarıyla mübadele edebilir. Normal bir duyusal nesne örneğinde, bir ağacın, onunla hangi açı ve mesafeden karşı karşıya geldiğimize bağlı olarak sayısız farklı hasleti olabilir ve hem duyusal ağaç hem de onun duyusal nitelikleriyle deneyimde doğrudan karşılaşılır. Metafor ve onunla birlikte diğer tüm estetik deneyimler, yarattığı nesnenin duyusal olmaktan çok gerçek olması anlamında tuhaftır. Homerosçu deniz, "şarap-karası" olarak tanımlandığında, şarapla o kadar uygunsuzdur ki artık gündelik deneyimin ve literal dilin duyusal denizi değildir. Deniz artık geri çekilmiş ve gizemlidir, duyusal şarap nitelikleri onun yörüngesine oturmuştur. GNe-DNe'nin köşegen paradoksunun anlamı budur ve onu literal bir tasvire indirgemenin imkânsızlığı onu estetik kılan şeydir; yani doğrudan önermesel nesirden ziyade anıştırmanın hedefini kastediyorum.

Yine de burada bir problem var. Homeros'un metaforik denizi tüm literal erişimden çekildiği ölçüde, şarap-karası

nitelikleri erişilir kalsa da artık erişilebilir değildir. Bu bir problemdir; zira nesnelerin ve niteliklerin kısmen ayrılabilir olsa bile, her zaman bir çift olarak geldiği şeklindeki geçerli fenomenolojik ilkeyi açıkça ihlal eder. Eş deyişle, saklı bir boşluğun etrafında bağımsız olarak dönen şarap-karası niteliklere sahip olamayız. "Şarap-karası deniz" metaforuna *doğrudan* dahil olan bir nesne olmalı. Gördük ki erişimden çekilen deniz olamaz. Metafora, kendi başına bir nesne olarak değil, yalnızca deniz için nitelikler sağlamak için giren şarap da olamaz; bu durumda, metafor "deniz-karası şarap" metaforuna çevrilmelidir. Sahnede sadece bir alternatif, tek bir başka gerçek nesne olduğunu gördük. Bu diğer gerçek nesne, *metaforun seyircisi olan ben*dir. Kara şarabı oynayan denizi oynamaya zorlanan benim. Metaforun, performans sanatının bir çeşidi olduğu ortaya çıkıyor. Diğer her türden sanat da öyle, zira seyircinin dahiliyeti olmadan sanat olmaz: Sanatçının genellikle tek seyirci ya da çok az seyirciden biri olduğu ilk üretim aşamasında bile. Bu tür bir performans, literal bilgi durumunda gerçekleşmez; çünkü burada nesne sahneden kaybolmaz ve dolayısıyla yerinin alınmasına gerek yoktur. Estetik fenomeni diğer deneyimlerden ayıran şey, seyircinin eksik nesnenin yerine geçmesi ve ona yalnızca yarı makul bir şekilde atanan nitelikleri desteklemesi için çağrılmasıdır; çağrıyı duyduğumuzu, sanat eseri tarafından en azından bir şekilde ikna edildiğimizi varsayarsak. Tamamen makul bir atanma, estetikten çok literal karşılaştırmaya yol açar: "Kornet trompet gibidir", "güve kelebeğe benzer".

Bu, daha önce ortaya atılan bir meseleyi hatırlatıyor. Bu adımla, NYO estetiğinin, biz Spekülatif Gerçekçilerin (Meillassoux'u takip ederek) "korelasyonculuk" olarak adlandırdığımız şeye tekrar düştüğünden yakınılabilir.[16] Hume ve Kant'tan köklenen korelasyoncu konum, dünya olmadan düşünceden ya da düşünce olmadan dünyadan söz edemeyeceğimizi, ikisinden yalnızca karşılıklı korelasyon halinde söz edebileceğimizi iddia eder. Bu konum, felsefi gerçekçiliğe açık bir hakarettir; ancak –gerçekçi olduğumu iddia eden– ben, şimdi sanat eserini sanat eseri ile seyirci arasındaki bir kore-

16. Brassier vd, "Speculative Realism".

lasyona indirgemişim gibi görünüyor. Fakat bu şekilde düşünmek, Kant'ın tek başına düşünce ve dünyanın karıştırılmaması gerektiğini varsayan taksonomik hatasını takip etmektir. Ne de olsa, bir çiçeğin tüm parçalarının birleşiminden oluştuğunu ya da günümüz Almanya'sının bir dizi farklı *Länder** veya eyaletten oluştuğunu söyleseydik, kimse buna "korelasyonculuk" demezdi. Hayır, korelasyoncu alarm yalnızca birisi bir kişiyi bir şeyle karıştırdığında duyulur ve biz de seyircinin herhangi bir sanat eserinde, kayıp nesnenin rolünü üstlenmesi gerektiğini söylediğimizde yaptığımız şey tam olarak budur. Meillassoux tarafından haklı biçimde bir korelasyoncunun tipik örneği olarak tasvir edilen Kant'ın, muhtemelen alarmı ilk çeken kişi olması ironiktir; zira onun *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin tamamı, yargıda bulunan insanı, mevzubahis sanat eseri ya da yücelik deneyimi her neyse ondan temizlemek ihtiyacına dayanır. Aksine, burada söylediğimiz şey, sanat eserinin yalnızca eserin ve seyircinin bir melezi olarak var olduğudur. Yine de bu iddiayı korelasyonculuktan ayıran basit ama önemli bir dönemeç var. Yani, korelasyoncu, düşünce-dünya eşlemesinin [*correlate*] iki teriminin yalnızca birbiriyle ilişkili olduğunu ve düşünce ile dünyanın korelasyonunun tür olarak diğer şeylerin kombinasyonlarından kökten farklı olduğunu düşünür. Ancak NYO için, terimlerin her biri diğeriyle olan ilişkisi tarafından tüketilmemiş özerk bir gerçekliğe sahiptir ve düşünce-dünya kombinasyonu ontolojik tür olarak hidrojen ile oksijen veya tekerlekler ile bir araba arasındakinden farklı değildir, bu fikir modern felsefenin insan merkezci temelleri için ne kadar saldırgan olursa olsun.

Daha da önemlisi, düşünce ve dünya sadece eşlenmiş [*correlated*] değildir, bir çiçeğin tüm parçalarının veya sudaki tüm atomların sadece eşlenik olmasından daha fazla eşlenik değildir. Bunun yerine, içlerinde bulundukları yeni bir nesneyi ortaya çıkararak, onların çiçek veya su tarzında temas kurmalarını sağlarlar. Bir örnek vermek gerekirse, Homerosçu metafor "şarap-karası deniz"in seyircisi olarak ben, deniz tarzında performe ettiğim şarap-karası niteliklerin yanı sıra

* (Alm.) Eyalet. (ç.n.)

bir bütün olarak metaforun bir bileşeniyim. Ben bir nesneyim, kayıp deniz bir nesnedir ve metafor bir bütün olarak bir nesnedir. Estetik biçimciliğin hem eser hem de seyirci için karşılıklı özerklik gerektirdiği göz önüne alındığında, NYO en önemli özerkliğin, yeni bileştirilmiş bir melez olarak işleyen seyirci *artı* eserin özerkliği olduğu konusunda ısrar ederken, NYO'nun, yalnızca iki özgül varlık *türü*nü (insan ve dünya) açıkça ayrı tutmaya önem verirken kozmostaki geri kalan her şeyi serbestçe bileşmesine izin veren taksonomik biçimcilikten nasıl kurtulduğu açık olmalıdır.

Çoğu iyi fikirde olduğu gibi, bu da kısmi emsallerden yoksun değildir. Örneğin edebiyat bilginleri, Okur-odaklı eleştiri [*reader-response criticism*] olarak bilinen eğilime uzun zamandır aşinadır. Bu ekol, NYO gibi, tüm ilişkilerin kendi başlarına nesneler olduğu bir ontolojiye bağlı olmayıp, durumlar tarafından üretilen metinler fikrine genelde fazlasıyla bağlıdır; ancak melez bir nesne olarak okuma fenomenine doğrudan yaklaşır. Örneğin Alman eleştirmen Wolfgang Iser, Fried hakkında yaptığımız eleştiride yersiz olmayacak bazı şeyler söylüyor. Iser'in kendi sözleriyle:

> Anlam, açıkça metinsel sinyaller ile okurun kavrama edimleri arasındaki bir etkileşimin ürünü olmalıdır. Ve eşit derecede açık bir şekilde, okur kendini böyle bir etkileşimden ayıramaz; tersine, okurda teşvik edilen etkinlik onu metne bağlayacak ve onu bu metnin tesiri için gerekli koşulları yaratmaya sevk edecektir. Metin ve okur bu şekilde tek bir durumda birleştikçe, özne ile nesne arasındaki ayrım artık geçerli olmaz ve bu nedenle bundan, anlamın artık tanımlanacak bir nesne değil, deneyimlenmesi gereken bir etki olduğu sonucu çıkar.[17]

Metin ve okurun tek bir durumda birleşmesi, tam olarak, Fried'ın görsel sanatlardaki teatrallik karşıtlığına itiraz ederken kastettiğimiz şeydir. Iser'in yanlış yaptığı yer, durumun bir "nesne" yerine bir "etki" olarak anlaşılması gerektiğini iddia etmektir, bu şekilde son on yılların tüm isimleri fiillerle ve tüm tözleri dinamik olaylarla değiştirmeye olan saplantısına çok yakından kulak verir. Zira metin-okurun birleşik durumuna

17. Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, s. 9-10.

bir nesneden çok bir etki veya olay adını verirsek, bu, metin-okur melezinin *ne olduğu* yerine *ne yaptığı* ile bilinmesini gerektirir. Ancak bir şeyi yaptığı şey açısından tanımlamanın ("üstünü kazma") problemi, bize bir şeyin "değiştirdiği, dönüştürdüğü, altüst ettiği ya da yarattığı" her neyse ondan başka bir şey olmadığını söyleyen, dolayısıyla şeyde onun gelecekte farklı bir şekilde değiştirmesini, dönüştürmesini, altüst etmesini ya da yaratmasını mümkün kılacak hiçbir fazlalık bırakmayan fail-ağ teorisinin (FAT) eksikliklerinden açıkça görülebilir.[18] Metin-okur melezini bir *nesne* olarak adlandırmak daha iyidir, zira burada her nesnede olduğu gibi, ona dair belirli bir anlayışla ve hatta okurun ona dair deneyimiyle bile tüketilmeyen bir birleşik gerçekliğe sahibiz. Sonuçta kendi deneyimlerimizi her zaman yanlış anlayabilir ve bunu daha sonra düzeltmeye çalışabiliriz.

Lâkin estetiğin teatral köklerinden bahsettiğimiz için doğrudan tiyatrodan bir örnek almak daha iyi olabilir. Fried, Antonin Artaud ve Bertolt Brecht'e, teatral olanı tiyatronun kendinde sorunsallaştıran anahtar figürler olarak atıfta bulunur. Bununla birlikte, bana öyle geliyor ki bu yazarların tiyatroyu her zamankinden daha abartılı bir şekilde teatral yaptıkları göz önüne alındığında, zıt yönlerden de olsa, her ikisi de Friedçılık *karşıtı* argümanlar için daha kolay kullanılabilir: Brecht seyirciden düşünmesini istiyor, Artaud seyirciye bir düşünceden daha ilkel bir deneyim veriyor. Ama burada biraz daha yaşlı bir figürden, büyük Rus oyun yazarı Konstantin Stanislavski'den bahsetmeyi tercih ederim. Oyunculuk sistemi ya da birçok Hollywood yıldızının takip ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nde bilindiği şekliyle "metot", bir karakterin içsel motivasyonlarıyla özdeşleşmeyi içerir ve bazı oyuncular, o anda canlandırdıkları karakterlerin epey sefil yaşam tarzlarını yaşayacak kadar ileri gider. Stanislavski'nin derslerinden tipik bir pasaj, riskleri aydınlatmaya yardımcı olur:

> "Bakın", diyor [Xenia] Sonova bize, "elimde bir damla cıva var ve şimdi dikkatlice, çok dikkatlice, bak, hemen, sağ elimin işaretparmağına döküyorum. Tam da ucuna." Böyle söyleyerek hayali damlayı parmak ucunun içine motor kaslarına dökmüş gibi yaptı.

18. Bruno Latour, *Pandora's Hope*, s. 122.

"Vücudunuzun her yerine yayılmasına izin verin" diye emretti. "Acele etmeyin! Yavaş yavaş! Çok yavaş!"[19]

Sanat eserlerinin seyircisi, nadiren bu kadar titiz bir eğitime tabi tutulsa da kavrayışımızdan geri çekilen gerçek nesnenin yerine geçmemiz gerektiğinde aynısını yapmamız istenir. Bu, tüm sanatlarda öncel bir teatrallik olduğu anlamına gelir; zira seyircinin bu teatral katılımı olmadan sanat, literal görünümlü ifadeler ve nesnelerden ibaret olurdu. Aslında, tiyatronun her sanatın temelinde yattığı o kadar açık görünüyor ki maskenin insanlık tarihindeki ilk sanat eseri olduğuna ikna oldum. Çünkü bir nesnenin diğerinin niteliklerinin ardında ortadan kaybolduğuna dair daha net bir durum yoktur: Bazen zevke yol açmak ama daha sık olarak ham dehşete yol açmak. Ve maskeyle karşılaştırıldığında, kara büyüsünü çocuklara ve hatta hayvanlara daha derinden uygulayan hiçbir sanat biçimi yoktur: Onun ilkel karakterinin bir başka işareti.

Okur-odaklı teori ve metot oyunculuğu analojileri, insan ve insan olmayanın yeni bir tür melez nesnede kaynaşmasını açıklamak için kullanışlıdır. Yine de burada önemli olan tek nokta kaynaşma değildir. Jackson'ın süpürge ve sapıyla belirttiği gibi, terimlerin hâlâ ayrı kaldığı ve kaynaşma tarafından oluşturulan daha büyük nesnenin *iç kısmında* [*interior*] birbirleriyle karşı karşıya geldiği gerçeği de var. Bir nesnenin yalıtılmış iç kısmı, onun, kökeni fenomenolojide olan ayrık unsurları arasındaki bir karşı karşıya gelişin sahnesi teması, biyoloji, sosyoloji ve felsefe alanlarında içgörü sağlamak için sanat dışındaki yeni yazarlar tarafından araştırılan bir temadır. Biyolojide, hücrenin dış dünyadan kopuk homeostatik* ve kendi kendini kopyalayan bir sistem olarak ele alındığı, Şilili immünologlar Humberto Maturana ve Francisco Varela tarafından meşhur edilen hücrenin otopoietik** modeli

19. Konstantin Stanislavski, *An Actor's Work*, s. 366.

* Homeostaz ya da dengeleşim, ister tek hücreli ister çok hücreli olsun, canlı organizmanın değişen dış koşullar karşısında kendi iç dengelerini etkin bir şekilde düzenleme etkinliğidir. (ç.n.)

* Otopoiesis ya da kendi kendini üretme, (canlı olması şart olmayan) bir varlık ya da sistemin, çeşitli koşullarda çeşitli içsel mekanizmalar yardımıyla kendini üretmesi ve yeniden üretmesidir. Örneğin hücreler, genetik kod, hüc-

vardır.[20] Sosyolojide, kendisi için herhangi bir sistem ile çevresi arasındaki iletişimin son derece zor olduğu müthiş Alman teorisyen Niklas Luhmann vardır: Latour'da bulunan herkese açık iletişimin tam tersi.[21] Ve felsefede, *Spheres* üçlemesi içinde herhangi bir şeyin meydana geldiği çevreleyen baloncukları ele alan bir başka Alman, Peter Sloterdijk var.[22] Şansa bakın ki Leipzig filozofu Andrea Kern'in belirttiği gibi, Fried'ın çalışması üzerine doğrudan bir yorumda benzer bir kavrayış buluyoruz: "Sanat eseri, ilk önce seyirci için tuvale dışsal hiçbir şey yokken ve tuval var olduğu algılanan mekânın tamamı haline geldiğinde bir dünya tasvir eden bir sanat eseri olabilir. Diderot'ya göre kapılmış seyircinin gördüğü şey, *dışarısı olmayan bir bütünlüktür*."[23] Ben Kern'in vurgusuna sadece, kapılan seyircinin yalnızca bütünün bir gözlemcisi olmadığını, aynı zamanda yeni bir melez nesne oluşturmak için ona dahil olduğunu ekleyeceğim.

Iser ve Stanislavski'den farklı olarak, NYO estetiği, ne kadar kısa ömürlü olursa olsun, üçüncü, daha kapsamlı bir varlık yaratma adına, seyirci veya icra edenin başka bir nesneyle kaynaşmasına işaret eder. Ve Maturana/Varela, Luhmann ve Sloterdijk'ten farklı olarak, NYO sadece erişimden neyin çekildiğiyle değil, erişilebilir *olanın* daha büyük bir nesnenin içini nasıl kapladığıyla ilgilenir. Büyük ölçüde unutulmuş bir başka estetik filozofu Theodor Lipps, Ortega'nın yöntemine yönelik eleştirisine rağmen, empatinin sanattaki mühim rolünden bahsetmiştir ve o da bizi bu kitabın öne sürdüğü teatral estetik modelin sınırına getiriyor.[24] Daha önce de belirtildiği gibi, Fried'ın literal olanı kınamasına yakın hissediyoruz; ancak onun teatral olanla ilgili olumsuz görüşüne karşıyız. Bunun içerimlerinden biri, 1970'lerde ve 1980'lerde görsel sanatları batırdığını kabul ettiği teatralliği tamamen

---

re içi mekanizmalar ve hücre dışı koşullar (proteinlerin, karbonhidratların ve diğer kimyasalların varlığı) aracılığıyla kendini üretir (devamını sağlar) ve kopyalar (yeniden-üretir), hücre bu yüzden otopoietiktir. (ç.n.)

20. Humberto Maturana and Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition*.

21. Niklas Luhmann, *Social Systems, Theory of Society* (2 Cilt).

22. Peter Sloterdijk, *Spheres* I, II, III.

23. Andrea Kern, "Aesthetic Subjectivity and the Possibility of Art", s. 218.

24. Theodor Lipps, *Ästhetik*, 2 Cilt; Ortega y Gasset, "An Essay in Esthetics by Way of a Preface", s. 138.

reddetmesini kabul edemeyeceğimizdir. Bunun nedeni, hepsinin iyi olması değil –çoğu gösterişli çöptür– fakat bazılarının önemli olma imkânını dışlamamamız gerekmesidir. Örneğin eserlerinden biri bu kitabın kapağını süsleyen Joseph Beuys'a karşı alelade biçimci soğukluğu paylaşmıyorum.

Kapılma Maceraları

Şimdiye kadar, Fried'ın, teatrallik mefhumunun sanatın tümünün baş düşmanı ve aslında ölümü olarak görüldüğü "Art and Objecthood" metninden bahsettik. Fried'ın tiyatroya karşı tavrını bu şekilde sunmak haksızlık olmasa da –bu, onun beğenisine göre olmayan sanat için tercih ettiği sıfat olmaya devam ediyor– aşırı basitleştirme olur. Zira Fried'ın önem verdiği düşünürlerde en ilginç şey, kendi başlangıç ilkelerinin sınırlarına karşı koştukları ve bunun tersini de açıklama ihtiyacını hissettikleri anlardır. Bu, daha sonraki Heidegger, dikkatini Varlık'tan münferit varlıklara çevirdiğinde gerçekleşir; Latour'da bu, usta ağ düşünürü dikkatini her ağı aşan biçimlendirilmemiş "plazmaya" çevirdiğinde vuku bulur.[25] Resimde düzlüğün en ateşli havarisi olan Greenberg'in nihayetinde "bir yüzey üzerinde yapılan ilk izin, yüzeyin virtüel düzlüğünü yok ettiğini" kabul ettiğini göreceğiz, bu da resmin doğası gereği bir düzlük-*karşıtlığı* meselesi olmasını gerektirir. Greenberg'in kolajı ele alışında da benzer bir şeyle karşılaşacağız.

Fried'ın çalışmasında da bu doğrultuda bir şeyler buluyoruz. Tarihe dönüşü onu başlangıçta Diderot şahsında güçlü bir teatrallik karşıtı müttefik bulduğu 18. yüzyıl Fransa'sına götürür. Bununla birlikte, o dönemde Fransız resminin gelişimi, Fried'ın, belirli bir resmin teatralliği askıya almada başarılı olup olmadığını belirlemenin oldukça zor olabileceğini kaydetmesine neden olur. Üçlemesi boyunca ilerledikçe Fried sonunda teatrallik karşıtı resmin, resmin seyircisi yokmuş gibi davranmanın "yüce kurmacası" ile başladığı sonucuna varır, Manet'de bu durum nihayetinde, merkezi resimsel figürün doğrudan seyircinin bakışına meydan okuduğu özür dilemeyen karşıt bir "yüzleşme" [*facingness*] eğilimine kayar. Fried'ın bu yöndeki

25. Martin Heidegger, "Insight Into That Which Is"; Bruno Latour, *Reassembling the Social*, s. 50 (48. dipnot), 132 (187. dipnot), 243-244.

iddialarının kısa bir özeti, kapılma ve teatralliğin sözde karşıtlığı arasındaki ince çizgiyi göstermeye yardımcı olacaktır.

1960'ların genç Fried'ı bir sanat eleştirmeniydi ve henüz ünlü bir sanat tarihçisi değildi; ancak çok geçmeden zamanının yerleşik Manet uzmanlarına kafa tutacaktı. Erken dönem eleştirel çalışmalarının, Minimalizmde yanlış olan şey için birincil terim olarak "teatrallik" kelimesini belirgin bir şekilde kullandığını gördük. Fried bize eleştiriden tarihe döndüğünü; çünkü savunmaya en değer görünen çağdaş sanatçıları zaten savunduğunu ve sanatın, sahnede kalıcı bir dırdırcı olarak kalmaya ilgi duymadığı kadar teatral bir dönüş yapmaya başladığını söylüyor. Fakat Fried'ın sanat tarihine dönüşü, bazı açılardan sert bir kariyer değişikliğine işaret etse de, teatral olana ilgisi asla azalmadı. Sorulması gereken ilk soru, 1960'ların eleştirisinde ve daha sonraki tarih üçlemesinde "teatral" kelimesinin aynı anlamda kullanılıp kullanılmadığıdır. Fried bu nokrada karışık mesajlar verir. Fried, 1980'de yayınlanan *Absorption and Theatricality* kitabının Giriş Bölümü'nün son sayfasında, eleştirel ve tarihsel çalışmaları arasındaki sürekliliği vurgular:

> 1960'ların ikinci yarısında güncel soyut resim ve heykel üzerine yayımlanan birkaç denemede, o yılların çok zor ve gelişkin görünen ama aslında yaltaklanan ve vasat eserinin, seyirci ile *teatral* bir ilişki dediğim şeyi kurmaya çalıştığını iddia ettim. En iyi güncel eserler ise –Louis, Noland, Olitski ve Stella'nın resimleri ile [David] Smith ve Caro'nun heykelleri– özünde teatral değildi, yani seyirci sanki orada değilmiş gibi davranıyorlardı... [T]eatrallik kavramı, Diderot çağında Fransız resmine ve eleştirisine ilişkin yorumum için çok önemlidir ve genel olarak, soyut sanat üzerine denemelerime aşina olan okur, bu denemeler ile bu kitapta geliştirilen fikirler arasındaki bazı paralelliklerle şaşkına dönecektir. Burada da okuru, resim (veya heykel) ile seyirci arasındaki ilişki meselesinin, günümüzde çoğu zaman üstü örtülmüş olsa da hayati bir mesele olarak kaldığı gerçeğinde temellenen bu paralelliklerin farkında olduğumu temin etmek istiyorum. (*AT* 5)

Fakat 1996'da, Fried tavrını tamamen değiştirir ve eleştirel teatrallik kavramını tarih çalışmasındakine uydurmakta çok hızlı davranan okurları suçlar. *Art and Objecthood* kitabının

"Sanat Eleştirime Bir Giriş" başlıklı uzun açılış bölümünde, Fried 1980'den doğan karşıt bir ders vaaz ediyor: "Bazen karşılaştığım bir başka varsayım, 1750'lerden Manet'in ortaya çıkışına kadarki teatrallik karşıtı gelenek ile 1960'lardaki soyut resim ve heykelde teatralliğe karşı mücadele arasında sadece belirli bir paralel değil, gerçek bir süreklilik olduğunu düşündüğümdür. Fakat elbette böyle düşünmüyorum" (*AO* 52). Fried bunu özensiz okurların yanlış anlamasının sonucu olarak çerçevelese de aslında bu durum, kendi teatrallik kavrayışına içsel olan verimli bir çatışmaya işaret ediyor. Fried, tarih çalışmalarının temel teatrallik karşıtı terimleri olan "kapılma" ve "drama"nın 1967 tarihli Minimalistler eleştirisiyle hiçbir paralelliği olmadığını doğru bir şekilde kaydettikten sonra, sorunun gerçek düğüm noktasına geçer:

> 18. ve 19. yüzyıl Fransız resmiyle ilgili çalışmam, ilk andan itibaren, teatrallik karşıtı geleneğin mutlak bir kriz aşamasına ulaştığı, aslında bir gelenek olarak, Manet'in 1860'ların ilk yarısındaki devrimci tuvalleri tarafından tasfiye edildiği ve en azından o krizden sonra olanları seyretme meselesine gelince, önemli bir anlamda öncekinden kopuk olduğu inancı tarafından yönlendirildi (*AO* 52-43).

Manet'in "yüzleşme ve çarpıcılık lehine kapılmayı reddetmesi ... temelde bir bütün olarak Diderot geleneğinden [kopar]" diye ekler (*AO* 53).

Bunun ötesinde, bize Diderotçu teatrallik karşıtlığı ile ilgili sorunların Manet'den çok önce başladığını öğreten bizzat Fried'dır. *Absorption and Theatricality* kitabının ilgisinin çoğu, Fried'ın 18. yüzyıl teatrallik karşıtı resminin daima belirsizlikler ve karşıt eğilimlerle dolu olduğunu açıkça kabul etmesinden kaynaklanır. Bunlardan en önemlilerini kısaca özetleyeceğim; ancak önce sorunun daha geniş felsefi potlarını hatırlamakta fayda var. "Biçimcilik" terimi, neredeyse kafa karıştırıcı ya da yararsız olan geniş bir anlam yelpazesine sahip gibi görünse de 2. Bölüm'de, *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabı estetik Modernizmin İncil'i olmaya devam eden Kant'ın felsefesinde bu terimin çok kesin bir anlamı olduğunu ileri sürdüm. Kant için, estetik teorisinden daha az olmamak kay-

dıyla, etik ve metafiziğinde de "biçimcilik" her şeyden evvel özerkliğe atıfta bulunur: İnsan anlama yetisinin ve kendinde şeyin birbirlerinden özerkliği, etik eylemin sonuçlarından özerkliği ve güzelin kişisel olarak hoş olandan özerkliği. NYO'nun bakış açısına göre, bu tür bir özerklik takdire şayandır zira hiçbir gerçeklik alanı ilişkisel terimlerle yeterince anlaşılamaz. Ancak Kant'ın, özerkliğin daima insan düşüncesinin dünyadan *özgül* ayrılığı olması gerektiğini varsayan bir başka, pek de takdire şayan olmayan önyargıyı tekrar tekrar benimsediğini gördük.

Daha önce, etik birimin ne dünyadan ayrı düşünülen bireysel bir insan ne de tersi olduğu, bunun yerine kişi-artı-sevilen-nesnenin oluşturduğu melez olduğu zımni anlayışından ötürü Kantçı etiğin en önemli eleştirmeni olan Scheler'e başvurdum. Bu bağlamda ise, Fried'ın teatralliğe kariyeri boyunca duyduğu ilginin Schelerci okumasına girişeceğim. Bir anlamda, Fried, bir tablodaki figürleri, seyircinin tüm farkındalığını dışlamak için çeşitli teknikler kullanarak, yaptıkları şeye tamamen kapılmış olarak tasvir ederek teatralliği bozan 18. yüzyıl eğilimi olarak "kapılmaya" başvurur. Diderot, ikna edici bir şekilde bu eğilimin teorik ustası olarak sunulur. Fried'ın Caro'nun modern heykellerine beslediği takdir, heykellerinin parçaları arasındaki sözdizimsel ilişkilerin cansız biçimde kapılma olarak da okunabileceği düşünüldüğünde, ruhen teatrallik karşıtı olarak da görülebilir. Yine de *Absorption and Theatricality*'nin 2. Bölüm'ü "Yüce Bir Kurmacaya Doğru" başlığını taşır ve söz konusu kurmaca, resmin bir seyircinin yokluğunda var olabileceği fikridir ki bu, Fried'ın hayran olduğu teatrallik karşıtı geleneğin temel arzusundan başka bir şey değildir. Fried, daha 18. yüzyılda, özellikle de David'in resimlerinde, verili bir resmin teatralliğe karşıt mı yoksa aşırı derecede teatral mi olduğuna karar vermenin zor olabileceğini kabul ediyor. Bir yandan, Fried, teatralliğin kaçınılmaz olarak, en az beklediğimiz yerde bile ortaya çıktığını kabul etmek zorunda kalıyor; öte yandan, teatralliği tüm sanatın yıkımı olarak görmeye ve başarısız olduğunu düşündüğü sanatı eleştirmek için her zaman hazır bir küfür olarak kullanmaya devam ediyor. Fried'ın 1996'da

(*AO* 49-50) öne sürdüğü gibi, bu tutarsızlık, sanat tarihçisi ile sanat eleştirmeninin ayrık rolleri arasında ayrım yapılarak savuşturulamaz. Bu tutarsızlık daha ziyade, Fried'ın kapılma (bir sanat eserinin parçalarının birbiriyle ilişkisi) ve teatrallik (sanat yapıtının bir seyirciyle ilişkisi) arasında büyük bir uçurum olduğu şeklindeki nihai Kantçı varsayımından kaynaklanır.

Bu kitabın bakış açısı farklıdır; yani NYO perspektifinden, sanat eseri ile seyirci arasındaki teatral ilişki düpedüz başka yollarla kapılmadır. Bu perspektif, teatralliği, tıpkı metaforun teatral yorumumuzun ileri sürdüğü gibi, *ipso facto** sanatın ölümü olarak okumayı imkânsız kılar. İlginç resimsel etkiler, seyircinin hesaba katılmadığı "yüce kurmaca" vasıtasıyla elde edilebilir; fakat sonunda, seyirci de bir sanat eserinin en az hidrojenin suyun parçası olduğu kadar özsel bir parçasıdır; işte tam da bu yüzden Fried teatrallik karşıtlığının bir kurmaca olduğunu kabul etmektedir. Bu, sanat eserinin özerkliğine zarar vermez; çünkü NYO'nun Schelerci veya Latourcu yanı, bizi, –Latour'a karşı– bir insanın bileşimin bir parçası olmasına *gerek olmadığı* değişikliğini ekleyerek, *tüm* varlıkları bileşimler olarak ele almaya zorlar. Öyle ki sanat eserleri, politika, satranç veya gurme yemeklerden daha az olmamak üzere, bir insan bileşeni gerektiren bir tür nesnedir. Fakat insan bileşenli bir nesne bile, kendisine ait olmayan her şeyden özerktir; buna, seyircinin, tam da ait olduğu bileşik nesneyi yorumlamaya yönelik ikincil girişimi de dahildir. Bunun sadece estetik için değil, bir bütün olarak felsefe için önemli sonuçları vardır; etikte Scheler ve metafizikte Latour gibi Fried da bu sorunun estetik boyutunun öncüsü sayılmalıdır. Eş deyişle, Latour'un metafiziği "Schelerleştirmesi" gibi Fried'ın da sanatı "Schelerleştirdiğini" söyleyebiliriz, bu üç figürden farklı olarak Fried, kendi sonuçlarını zaferle değil gönülsüzce çıkarmış görünen tek kişidir. Sanat tarihi bir tarafta açıkça kapıcı resimler ve diğer tarafta açıkça teatral resimler arasında net bir ayrım göstermiş ve Manet Diderotçu teatrallik karşıtı geleneği modernliğin zirvesine kadar genişletmiş olsaydı, Freid'ın işi için çok daha kolay olurdu. Yine de Fried'ın

* (Lat.) Bu gerçekten ötürü. (ç.n.)

entelektüel dürüstlüğü onu daha karmaşık bir çıkmaz keşfetmeye götürmüştür.

Fakat Minimalist teatralliğin eleştirmeni ve Diderot'nun destekçisi olan Fried, tam olarak nasıl olur da –kendine rağmen– seyirciyi sanat eserine yeniden zerk eden biri haline gelir? Tarih üçlemesini bu kadar büyüleyici yapan da budur ve burada bu fikri sadece kısaca özetleyebilirim. Bakacak kimsenin olmadığı bir resim saçma da olsa, 18. yüzyılda Fransız resminin belirli bir akımı, bazı resimlerdeki figür ve nesnelerin, seyirciyi tümüyle dışlayacak kadar kendi gerçekliklerine kapıldığı üstün kurmacayı üretmek için elinden gelen her şeyi yaptı. Chardin, sabun köpüğü üflemeye, ne onun ne de arkadaşının varlığımıza ayıracak bir ilgisi olmayacak kadar kendini kaptırmış bir çocuğu tasvir eder. Chardin'in bir başka resminde, bir çocuk kartlardan bir ev inşa etmeye kendini adamıştır ve bize olan ilgisizliği, sanki bizi resimden uzaklaştıracakmış gibi bize doğru açılan bir çekmece ile daha da vurgulanmaktadır. Jean-Baptiste Greuze, incelemeye ve derinlemesine düşünmeye tamamen kapılmış genç bir kızılı ve üyeleri, dikkat dağınıklıkları sadece diğerlerinin kapılmasını vurgulayan birkaç genç yumurcak hariç çoğunlukla babanın İncil okuyuşunu dikkatle dinleyen bir aileyi resmeder. Carle Van Loo, Aziz Augustine'in parlak hitabet sahnelerini, piskoposların huzurunda vaftiz edilme sahnelerini veya bir İspanyol romansının kırsal kesimde okunması sahnelerini tercih eder, bunların hepsinde figürler yaptıkları şeye o kadar bağlıdır ki seyirciler olarak bizler asla hesaba katılmadığımızı hissederiz. Bu açıkça teatrallik karşıtı örnekler, hem bir Minimalizm eleştirmeni hem de bir Diderot okuru olarak Fried hakkında bildiğimiz şeye mükemmel bir şekilde uyar.

Lâkin çok geçmeden, Fried teatrallik karşıtı bakış açısının sınırlarına dair artan bir farkındalığın işaretlerini verir. *Absorption and Theatricality*'de zaten, 18. yüzyılın önde gelen Fransız ressamı David'in eserlerini yorumlamakta güçlük çektiğini kabul eder. Onun ünlü Devrim öncesi tuvali *Oath of the Horatii* (1784) görünüşe göre teatrallik karşıtı terimlerle tasarlanmıştı, tuvalin solunda yemin eden erkeklerin ve

sağında ağlayan kadınların tümüyle kapılmasından görülebileceği gibi. Fakat farklı bir şekilde bakıldığında, figürlerin pozlarının hepsi o kadar doğallıktan uzaktır ki seyirciye neredeyse melodramatik bir şekilde bağırıyor gibidir. Bizzat David daha sonra bu resmin kasıtsız teatralliği olarak gördüğü şeyden rahatsız oldu ve bu nedenle *The Sabine Women*'da (1799) zamanda kapılmış şekilde donmuş bir an gibi görünen bir şeye dayanıp teatrallik karşıtı bir savaş sahnesi deneyerek farklı bir yaklaşım benimsedi. Ancak bu tablo da çok teatral görünmeye başladı. Kişi daha genel olarak, herhangi bir resmi, en azından uzun bir süre boyunca teatral veya teatrallik karşıtı olarak okumanın zorlaştığı hissine kapılır. David hakkındaki bu gözlem, Fried'ın üçlemesinin bir sonraki kitabı olan *Courbet's Realism*'e [Courbet'in Gerçekçiliği] bir köprü görevi görür. Ressam Jean-François Millet, emeklerine kapılmış köylüleri tasvir etmede çok başarılıydı. Yahut daha doğrusu, bazı eleştirmenler öyle düşünürken, diğerleri tam tersini iddia ediyordu: Millet, köylülerinin kapılmış görünmesi için o kadar çabalıyordu ki gerçekte teatral biçimde poz veriyor gibi görünüyorlardı (*CR* 237). Courbet'in kendi resimlerinde, kapılma ile teatralliğin bu giderek belirsizleşen statüsü –diye öne sürer Fried–, Chardin ve Greuze gibi daha önceki sanatçılarda bulunan resmin *kapalılığı* reddedilerek ele alınır (*CR* 234). Fried'ın belirttiği gibi, Chardin'in yukarıda bahsedilen kartlardan oluşan ev resmi, hayal edebileceğimiz en Courbetci olmayan eserdir (*CR* 225). Courbet kapalılıktan ziyade, resmin seyirciyle yahut en azından Courbet'in resimlerinin ilk seyircisiyle –yani bizzat Courbet'le– "birleşme"sini hedefler (*CR* 277). Courbet kendini resimlerine fiziksel olarak öyle bir yansıtır ki resim ve ressam artık karşıt değillerdir; fakat "kapıcı/emici sürekliliğin" [*absorptive continuum*] parçasıdırlar (*CR* 228) ki Fried bununla Corubet'in çağdaşı, filozof Félix Ravaisson'un metafiziği arasında bağlantı kurar (*CR* 247). Şahsi bir not düşersem, Courbet'in kendi resimlerine bu fiziksel yansıması, Fried'ın bir öğrenci olarak beni son derece cezbeden bir dersinin konusuydu, her ne kadar o gece Ravaisson'dan bahsedilip bahsedilmediğini artık hatırlamasam da.

Şimdi Fried'ın üçlemesinin son konusuna geliyoruz: Courbet kitabının kapanışında başarısı önceden haber verilen Manet. Greenberg'e göre Manet, öne sürülen yanılsamacılıktan düzlüğe geçişi nedeniyle ilk modern ressamdır; fakat Fried için düzlüğün Modernizmin anahtarı olmadığını zaten biliyoruz. Fried açısından, Manet bunun yerine, Courbet'in kendisini ressam/seyirci olarak resimlere yansıtmasının işaret ettiği gibi, teatrallik karşıtlığının çöküşünü yanıt vermektedir. Manet bunu, büyük resimlerinin her birinin merkezi figürünün, yokmuşuz gibi davranmak yerine, seyirciyi iddialı bir şekilde incelediği radikal bir "yüzleşme" yoluyla yapar. Ana figürlerinin bu tavrının ötesinde, Manet'in resimlerinin düz görünmesinin nedeni, yüzeyin her kısmının, daha önce hiç olmadığı kadar radikal bir yüzleşme içinde seyirciyle karşı karşıya gelmesidir: Fried'ın Greenberg'in temel kaygısını kendisininkine tabi kılmasını mümkün kılan parlak bir dönüm noktası (*CR* 286-287). Üçlemenin üçüncü kitabında Fried, Manet'in çağdaşı eleştirmenlerin onun resimlerinin düz görüntüsüne pek dikkat etmediklerini belirterek, Greenberg'in Manet versiyonunu reddedişini ayrıntılarıyla açıklar. Aslında, bu durum, teatrallik sorununa yeni bir çözüm bulmakla daha çok ilgilenen Manet'e geriye doğru yansıtılan İzlenimci bir kaygı gibi görünür (*MM* 17). Özetlersek:

> Manet seyircinin mevcudiyetini olumsuzlamaya ya da etkisiz hale getirmeye değil, onu kabul etmeye çalışmıştır [K]abul etme edimi, Manet'in resimlerinin kötü şöhretli "düzlüğünün" anahtarını elinde tutar: Sanki daima düzlük olduğu kabul edilegelmiş olan şey, daha önemlisi, resmi tümüyle ... seyirciyle daha önce asla olmadığı gibi *yüzleştirme* girişiminin ürünü gibidir (*MM* 266).

Teatrallik problemiyle boğuşmanın bu yeni yolu, Fried'a göre, yalnızca Manet ile ilgili olmayıp, 1860'ların neslinden başlıca yoldaşlarının karakteristik özelliğidir: Özellikle Henri Fantin-Latour, Alphonse Legros ve Amerikan göçmen James McNeill Whistler. Fried'ın sözleriyle: "1860'larda ... çetrefil ve müphem bir şey meydana geldi ve sanki bu şey, kapılma ve kapalılık konularıyla ilgili olarak ikili veya bölünmüş bir duyarlılığın ortaya çıkmasıyla yakından bağlantılı görünüyor"

(*MM* 279-280). Yine de Manet, kapılma geleneğine sırtını daha kararlı bir şekilde dönmesiyle meslektaşlarından farklılaşır: "1860'ların hiçbir Manet tuvalinde, Legros ve Fantin'in eserlerinde olduğu gibi kapılma olumlu bir şekilde vurgulanmaz..." (*MM* 281). Manet'in ikili bağını şu şekilde açıklıyor: "Bakanın yine de resim adına Manet'in figürleri tarafından çağrıldığını hissettiği ölçüde ... [onun] en karakteristik resimleri hem modelin yokluğunda hem de resmin seyirci için mevcudiyetinde ısrar eder" (*MM* 344).

Yine de Fried, Manet'in hırslı son tablolarından *The Execution of Maximilian*'dan söz ederken, çifte bağa yönelik nitelikli savunmasından geri adım atar ve bir kez daha 18. yüzyılın Diderotcu geleneğine başvurur:

> David ve hatta Greuze'den beri merkezi Fransız geleneğinin bir parçası olan ve [Manet'in] *Execution*'ında, bu geleneğin mutlak kriz noktasına ulaşması olarak son kez ortaya çıkan şiddet, *resim ve seyirci arasındaki* bir çatışmanın şiddeti olarak okunabilir hale gelir. Sanki Diderotçu seyirciyi etkisiz hale getirme veya etkisizleştirme, onun yokluğunun kurmacasını tesis etme zorunluluğu, ikisi arasında ölümcül karşılıklı düşmanlık ilişkilerini gerektiriyormuş gibi (*MM* 357-358).

Bu derin düşmanlık duygusu, aslında, Fried'ın en Friedçi yönüdür ve erken eleştirisini daha sonraki tarih çalışmaları kadar kesin bir şekilde şekillendirir. Yine de sunduğu şey, resim ile seyirci arasındaki bir çatışmadan ziyade, (seyirciyi dışlayan resimsel bir kapalılık sağlayan) *kapılma* ile (seyircinin resme doğrudan dahil olmasının beklendiği) *teatrallik* arasındaki bir çatışmadır. Ancak bu çatışmayı belirleyici görmenin, terimin taksonomik anlamındaki biçimciliğe boyun eğmek olduğunu düşünüyorum: Chardin'in çocuklarının sabun köpüklerine ve kart kalelerine ya da Caro'nun heykel unsurlarının birbirlerine kapılmasının, kendimizin Olympia'nın bakışlarına ya da New Jersey ücretli yollarına kapılmamızdan *tür olarak* farklı ele alındığı bir biçimcilik. Bu kitabı bitirirken, Magdalena Ostas'ın Fried hakkındaki yorumunda da aynı görüşü ifade ettiğini görmekten memnun oldum: "Bizi tutsak eden ve büyüleyen ya da hevesimizi yaratıp sürdüren şey, tam da bu [teatral olmayan bir resimdeki

figürlerin] kendini kapama duygusudur, böylece resim, figürlerin etrafındaki dünyanın onları tamamen kapması gibi bizi de kapar."[26]

Tony Smith'in ücretli yol macerasına hâlâ estetik itirazlar yapılabilir ama yalnızca onun teatral unsuruna itiraz edilerek değil. Farklı bir şekilde ifade edersek, kapılma ve teatrallik, Emmanuel Levinas'tan alınan bir terimle, *samimiyet* diyebileceğimiz daha geniş bir fenomenin sadece iki farklı biçimidir.[27] Ontolojik bakımdan konuşursak, balonu şişiren çocuğun seyircinin farkında olup olmaması gerçekten önemli olmamalıdır. Çocuk bizim için açıkça poz verseydi, Fried buna "teatral" demekte elbette özgür olacaktı. Fakat günün sonunda tiyatro, sadece başka bir kapılma biçimidir yahut daha doğrusu, sadece başka bir samimiyet biçimidir. Kantçı biçimciliğe karşı, resim ile seyirci arasında, birinden diğerine sınırı geçmenin sanat dışı krallığa girmek olacağı kadar radikal bir fark yoktur. Bunu görmek, farklılıkları ne olursa olsun, Fried ve Greenberg'in, yaşayan insanları geleneksel resim ve heykelin dahil etmediği bir şekilde dahil eden sanata sistematik olarak haksızlık ettiklerini görmektir.

Kant'ın düşünce ve dünya arasındaki mutlak uçurumuna aşırı bağlılık, ayrıca Fried'ın Søren Kierkegaard üzerine yakın zamanda yayımlanan makalesinde de tespit edilebilir: Bana büyüleyici ama yanlış gibi gelen bir çalışma. "Constantin Constantius Goes to the Theatre" [Constantin Constantius Tiyatroya Gidiyor] başlıklı metin, Kierkegaard'ın 1843'te, filozofun birçok takma adından biri olan Constantin Constantius adıyla yayımlanan *Tekerrür*'ündeki bir pasajın dikkatli ve coşkulu bir okumasını temin eder. Fried'ın kendi kariyeri boyunca teatralliği ele alışındaki bir müphemliği gördük. En basit anlamıyla, Fried, bir resme içsel olan kapılmaların kapalılığı sağladığı ve böylece seyirciyi dışladığı klasik Diderotçu teatrallik karşıtlığının savunucusudur. Bu ilke aynı zamanda, çağdaş sanat eserleri hakkındaki kötü sanatın genellikle teatralliği nedeniyle kötü olduğu görüşünü de yön-

26. Magdalena Ostas, "The Aesthetics of Absorption", s. 175, vurgu bana ait. Az önce alıntılanan cümlenin ötesinde, Ostas'ın makalesinin tümü, Fried'ın kapılma ile teatralliğin karşıtlar olduğu fikrine mühim bir meydan okumadır.
27. Emmanuel Levinas, *Existence and Existents*.

lendiriyor gibi görünüyor. Yine de daha incelikli bir anlamda, tarih çalışmasının baskısı altında Fried, ilk eleştirisini hem David ve Millet'nin belirsizliğini hem de Manet'in aşikâr ikili bağını açıklayacak şekilde genişletiyor. Bu iki anlamdan hangisiyle Kierkegaard'ı teatrallik karşıtı olarak yorumluyor? Maalesef, daha basit anlamda yorumluyor görünüyor. Constantius, Berlin'de bir fars gösterisine katılırken, *başka birinin* ona kapıldığını görene kadar bunu ikna edici bulmaz: "Karşımdaki locanın üçüncü sırasında, yarı yaşlı bir beyefendi ve önde oturan bir hanım tarafından yarı gizlenmiş genç bir kız oturuyordu."[28] Fried, "derhal açık hale gelen asıl mesele, kadının gözlendiğinin farkında olmamasıdır" diye zekice kaydeder.[29] Farsın kendisi Constantius'ta işe yaramaz; ancak oyuna çocuksu merakı ya da kapılması her şeyi katlanılabilir kılan bir figürün eklenmesiyle bir şekilde ikna edici hale gelmiştir. Farsın kendisi Fried'daki kötü anlamıyla teatral olsa da genç kızın safça kapılması, genel olarak teatrallik dışı kabul edilen daha karmaşık bir bileşim yaratır.

Yine de kızın Constantius'u fark etmemesi çıplak gerçeği, Constantius sanki kızla farsı birbirine bağlayan kapılma döngüsünün bir şekilde dışındaymış gibi, kapalılığın yeterli kriteri olarak alınmamalıdır. Zira kız farsı izlemeye kapılıyorsa, Constantius da kızın ona kapılmasına kapılmaktadır. Bu bir şekilde daha sofistike bir ikinci dereceden gözlem olarak görülse bile, konumu kızınkinden daha az samimi ya da saf değildir. Kız enerjisini farsı ciddiye almaya harcarken, Constantius da enerjisini onun samimiyetine içtenlikle dahil olmak için harcar. Eş deyişle, Constantius'un Seyirci$_2$ konumu, kızın Seyirci$_1$ konumundan kökten farklı değildir ve eğer kız dönse, onu fark etse ve gülümsese işler o kadar da değişmezdi. Bu durumda kız basitçe farsın kendisinden başka bir şey hakkında samimi hale gelirdi. İşte bu yüzden, Fried'ın harika bir şekilde tutkulu olan Kierkegaard okumasına katılmıyorum: Yalnız Constantius'u kapılma çemberinin dışındaki bir seyirci olarak yerleştirme girişimi yüzünden. Ve nihayetinde, tüm titreyen ve kendi kendine kapılan şüphe ifadelerine rağmen,

28. Søren Kierkegaard, *Repetition*, s. 167.
29. Michael Fried, "Constantin Constantius Goes to the Theater", s. 258.

Kierkegaard'ın kendisinden daha büyük bir seçim, bağlılık ve katılım filozofu var mıdır? Kant, fenomenal düşünce ile gerçek dünyayı birbirinden ayıran yüce biçimci filozof ise, Kierkegaard –Dante'yi izleyerek– boş uzaydaki cansız taşlar kadar her parçasında yeni gerçeklikler üreten düşünce ve kalbin bağlılıklarının düşünürüdür. Bu nedenle, Kierkegaard genellikle açık düşmanı Hegel ile tezat oluştursa da Kant ile tezat daha da öğretici olabilir. Konu hangi yöne çevrilirse çevrilsin, Kierkegaard'ın teatral olanın *par excellence** filozofundan başka bir şey olarak okunmasını imkânsız buluyorum.

* (Lat.) Mükemmel. (ç.n.)

4
Tuval Mesajın Kendisidir

Greenberg'e devam eden ilgimi sorgulayan sanat dünyasındaki dostlarıma yanıt verirken, onu okumadaki şahsi deneyimimin yoğunluğundan bahsederim. Tutkuya bu şekilde geri dönmek, haklı olduğumuzu garanti etmek için asla yeterli değildir ancak yalnızca duman üflemediğimizden emin olmamızı sağlar, bu da entelektüel yaşamla ilgili sorunun büyük bir bölümünü şimdiden ortadan kaldırır. Çoğu kişi, tek bir yazarın veya ilgili yazar grubunun eserlerine adanmış, beyninde geri döndürülemez bir şeyin vuku bulduğu, okumakla geçen bir avuç dolusu güzel yazı hatırlayabilir. Benim durumumda, profesyonel metafizik uzmanlığımla bariz bir bağlantısı olmamasıyla öne çıkan ancak enerjilerini yalnızca

okumanın açıklanamaz zevkinden alan –aralarında yirmi yıldan fazla olan– iki tür yaz var. Biri Freud'un eserlerini yutarak harcanmış, diğeri ise Greenberg'i son kelimesine kadar okumaya adanmıştı.[1] En azından diyebiliriz ki bu yazarlar, yüzyıllarının en iyi nesir yazarlarından ikisiydi ve yaygın görüşün aksine, literal betimlemeleri aşan gerçek bir şeyin kokusu olmadan iyi nesir yazmanın bir yolu yoktur. Her iki yazar da daha sonraları olumsuz şekilde yargılanacakları çerçeveler tesis etmiş olsalar da bazı tartışmalara ilişkin açık sözlü tavırlar alırlar ve çoğu zaman günü geçmiş olarak tasvir edilirler. Freud ve Greenberg, samimiyetle ve uzmanlıkla konuşur. Şahsi meşgalelerinde ne kadar agresif olsalar da bana *yazar olarak* küçümseyici gelmezler: Sanki ilkece her birimizden kendi göreli ustalık derecelerine yaklaşmamızı bekliyorlarmış gibidirler.

Öyle olsa bile, daha önce atıfta bulunduğum dostum Veseli'nin gönderdiği e-postada olduğu gibi, pek çok kişi Greenberg'in esasen son yarım yüzyıldaki sanatsal pratiğin çürüttüğü arkaik bir figür olduğunu düşünüyor. Greenberg'in 1960'lardan beri sanat dünyasının önde gelen figürlerine karşı sempatik bir eleştirmen olmadığına şüphe yok, neredeyse hepsini Modernist ileri gelişmelerden üzücü ayrılıklar olarak ele alıyor. Duchamp (baskın etkisi 1960'larda başlayan eski bir figür) düpedüz "iyi bir sanatçı değildi" ve Andy Warhol için de aynısı (*LW* 221). Beuys sıkıcıydı ve Gerhard Richter o kadar da iyi değildi. Bu durum, bu belirli değerlendirmeleri yanlış bulanlar için bile kendi başına endişelenme nedeni değildir: Herhangi bir alandaki en zor şey, kişinin kendisinden daha genç nesillerdeki yetenekleri tespit etmesi ve takdir etmesidir. Kant bir Kutsal Kitap'ta anlatılan ömürler kadar uzun bir ömür yaşamış olsaydı ve Hegel'in olgun felsefi eserlerinin yanı sıra 20. yüzyıl fenomenolojisi, Fransız Postmodernizmi ve Deleuze'ün toplu eserlerini okuyabilseydi, tüm bu yazarları kavurucu bir alaycılıkla görmesini bekleyebilirdik; o zaten ilk önemli varisi Fichte'yi kovarak o yola girmişti. Aynı şey, *Federalist Papers*'ın [Federalist Yazılar] yazarları yeniden canlan-

1. Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (4 Cilt), *Late Writings, Homemade Esthetics, Joan Miro, Henri Matisse* (1869-).

dırılsalar ve onlardan Amerika Birleşik Devletleri'nin çeşitli başkanları üzerine düşünmeleri istenseydi, hiç şüphesiz –en iyileri de dahil– onlar için de doğru olurdu, en kötülerinden bahsetmiyorum bile. Kariyerinin, doğru yoldan sapan beğeni yoksunları olarak reddettiği biçimcilik sonrası sanatçıların yükselişiyle örtüşmesi Greenberg'in talihsizliğiydi. Bu nedenle Greenberg, olabileceği kadar güvenli bir şekilde saygı duyulan bir klasik değil, daha ziyade gençlerin hayallerini çiğneyen ve asla affedilmeyen hoyrat bir amca olarak ortaya çıkıyor.

Greenberg yine de bir klasik. Amerikan sanatının son yetmiş yılı ya Greenbergci ya da –daha sık olarak– gösterişli bir şekilde Greenberg karşıtıydı, tıpkı son iki yüzyıl felsefesinin Kant'la ilişkili olarak tanımlanabileceği gibi. Fakat onu üç kuşak sanatçının tiksintisinden bir şekilde ayrı tutması gereken yalnızca kalıcı bir yazar olarak statüsü değildir. Diğer bir etken de birkaç farklı alanı kesen daha geniş bir entelektüel akıma ait olması ve bunun da düşüncesini tek başına sanat dünyasından daha büyük bir fenomen haline getirmesidir. Bu konuyu kısaca tartışacağız.

Greenberg'e Karşı Fried

Greenberg'in fikirlerine devam etmeden önce, kendisi ve yabancılaşmış hayranı Fried arasındaki bazı temel farklılıklardan kısaca bahsetmeliyiz. Fried'ın Stella üzerine yazdığı, asıl eleştirel sesini ilk kez bulduğu, birçok bakımdan moral bozucu olabilen Greenberg'in buyurucu etkisinden arınmış 1966 tarihli makalesiyle gurur duyduğunu gördük. Fried bunu, Greenberg'in modernist resim hakkındaki en ünlü tezini (meselenin her zaman bir tuvalin düzlüğü meselesi olduğunu) zorlayıcı bir noktaya kadar genişleterek yapıyor. Bu içgörü, Ortega'nın 1949'a kadar İngilizcede görünmeyen bir açıklamasında ön plana çıkmıştır: "[İzlenimcilikle] Velásquez'in arka planı öne getirildi ve bu nedenle, bir ön planla karşılaştırılamayacağı için elbette arka plan olmaktan çıktı. Resim, tıpkı bir kişinin boyadığı tuval gibi planimetrik olma eğilimindedir."[2] Görünüşe göre fikir, İtalyan Rönesans'ından Manet'e kadar Batı resmine hâkim olan ve 19. yüzyılda

2. José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*.

–Greenberg'in iddiasıyla– sadece akademik veya *kitsch* tekniğine dönüşmüş olan üç boyutlu yanılsamacılıkla mümkün olduğunca az uzlaşma sağlamaktı.

Fried, daha 1966'da, avangart resimde düzlüğün gelişiminin seyrini aşağı yukarı sürdürdüğünü ve bunun yerine gelişimsel baskının artık düzlük yerine *şekilde* yer aldığını makul bir şekilde iddia eder. Greenberg bile saf düzlüğün sadece ulaşılamaz olmadığını, aynı zamanda Pollock, Newman ve Louis tarafından doğrudan hor görüldüğünü kabul etmektedir, hepsi "resmi arkadan açmakta" ve böylece optik yanılsama yoluyla ona yeni bir derinlik kazandırmaktadır. Yine de Greenberg, düzlükten şekle kritik dönüşü Fried'ın kendisiyle aynı derecede ele almadı; Stella'nın şekil takıntılı sanatına ilgisizliği bunun kanıtıdır. Greenberg, çoğunlukla, avangart resimdeki içeriğin, resmin mecrasının temel özelliği olan düzlüğe dair farkındalığın işareti olduğunda ısrar etmeye takıldı. Greenberg'in İzlenimcilik, Cézanne, Analitik Kübizm, Mondrian ve bu ilkeye çok özen gösteren diğer sanatçılar ve hareketlerden bu kadar çok bahsederken, diğer ünlü ressamları açık (Dalí) veya örtük (Kandinsky) üç boyutlu yanılsamacılığın biçimlerine düştükleri için reddetmesinin nedeni budur. Fried neyi farklı yapıyor? Bizden Noland, Olitski ve Stella'yı 1960'ların ortasındaki en gelişmiş sanatçılar olarak görmemizi istiyor çünkü onlar da mecralarının (farklı) bir temel özelliğinin, yani şeklinin farkında olmaya devam ediyorlar.

Greenberg ve Fried'ı sadece Gestalt psikolojisine değil, daha doğrudan Heidegger ve Marshall McLuhan'a da bağlayan her şey içerik ve zemin arasındaki karşılıklı etkileşime bağlıdır.[3] Hem Greenberg hem de Fried için resimde devam etmekte olan anahtar drama, bir resmin içeriği ile mecrasının doğası arasında oynanır ancak ilki için bu düzlükle ve ikincisi için ise şekille ilgilidir. Bir resimdeki şekilleri *resmedilen* [*depicted*] şekiller olarak adlandırmakta sorun olmasa da Fried, desteğin şeklinin *literal* bir şekil olduğunu söylediğinde bu tuhaf bir seçim gibi görünür, "yalnızca desteğin silueti[nden]" bahsetmediği vasfını eklese bile. Zira "literal" kelimesinin birincil anlamının "fiziksel" değil, "ilişkisel" ol-

3. Graham Harman, "The McLuhans and Metaphysics".

duğunu gördük. Greenberg'in tuvalin düzlüğünü vurgulaması gerçeği, –Fried'ın aksine– onun tuvalden literal fiziksel madde parçası olarak bahsettiği anlamına gelmez, sanki bir şekilde farkında olmadan Minimalistler için masayı kuruyormuş gibidir; ancak Fried'ın iddia ettiği tam da budur (*AO* 36). Fried'ın, Greenberg'in düz tuvalini literalizme doğru bir adım olarak yorumlarken yanıldığını düşünüyorum; ancak bu teze ne kadar bağlı kaldığının farkındayım. Aslında, bir resmin iki boyutlu zemini hakkında literal olan hiçbir şey yoktur, zira resme dikkat ettiğimiz sürece tuval arka plana geri çekilir ve Greenberg bana bunun tam olarak farkında gibi geliyor. Garip olan şey, Fried'ın da 1966 tarihli Stella üzerine yazdığı denemesinde görüldüğü gibi, bunun tamamen farkında olmasıdır: "*Şekil olarak şekille*, sadece (literal şekil diyeceğim) desteğin siluetini, sadece verili bir resimde (resmedilen şekil diyeceğim) unsurların ana hatlarının siluetlerini değil, içinde hem literal hem de resmedilen şeklin üretildiği ve birbirine karşılık verir biçimde üretildiği bir mecra olarak şekli kastediyorum" (*AO* 77). Fakat sadece birkaç sayfa sonra, bu üçüncü seçeneği unutmuş gibi görünür ve her şeyi literal ve resmedilen şekil arasındaki basit bir karşıtlık açısından ifade eder: "Modernist resmin son altı yıldaki [1960–1966] gelişimi, literal şeklin daha önce olmadığı kadar daha büyük –daha etkin, daha aşikâr– bir önemi haiz olması ve bundan dolayı giderek artan, resmedilen şeklin tabi kılınması varsayımını içermiş olarak betimlenebilir" (*AO* 81). Resmedilen şeklin Greenberg'in içerikten bağımsız sanat eleştirisinde yok denecek kadar az rol oynadığı düşünüldüğünde, onun elinde literal şekilden başka bir şey kalmadığı varsayılır, her ne kadar bu durum, onun ve McLuhan'ın mecranın görülmeyen arka plan karakteri üzerindeki vurgularına ters düşse de.

Her halükârda, Fried, Greenberg'in Modernizmin yeni anahtarı olarak düzlüğe odaklanmasının yerine, şekle odaklanmakla kalmaz. En az bunun kadar önemlisi, Greenberg'in, her bir türün geçirdiği tarihsel değişimlerin yeterince farkında olmayan *özcü* bir sanat vizyonunda sıkışıp kaldığını iddia etmek için de bu geçişi kullanır. Fried'ın "Art and Objecthood"taki bir dipnotta bize söylediği gibi: "Düzlük ve

düzlüğün sınırlandırılması, 'resim sanatının indirgenemez özü' olarak değil, daha ziyade *bir şeyin bir resim olarak görülmesinin asgari koşulları* gibi bir şey olarak düşünülmelidir." Fakat Fried haklı olarak, bu tür koşulları karşılamanın pek de ilginç olmadığını ekler. Daha ilgi çekici olan şey, "verili bir anda, neyin zorlayıcı bir iknaya, bir resim olarak başarılı olmaya muktedir olduğu sorusudur" (*AO* 169, 6. dipnot). Bu bizi Fried'ın Greenberg'e karşı daha kapsamlı iddiasına getiriyor:

> Bu, resmin özü *olmadığı* anlamına gelmez; bu, özün –yani iknaya zorlayanın– büyük ölçüde yakın geçmişin yaşamsal eserleri tarafından belirlendiğini ve bu nedenle sürekli olarak buna yanıt olarak değiştiğini iddia etmektir. Resmin özü, indirgenemez bir şey değildir. Aksine, modernist ressamın görevi, verili bir anda, *tek başına* eserinin resim olarak kimliğini oluşturmaya muktedir bu kanaatleri keşfetmektir (*AO* 169, 6. dipnot).

Başka yerlerde, Fried bu süreç için "diyalektik" terimini kullanıyor. Bu terimi kullanmak, onun, görüşleri diyalektik yönteme başvuruların en yaygın hedefi olan Kant'la belli bir mesafe almasını sağlar. Bu diyalektik savunusunun bizi risk alarak karar vermeye zorladığı şey nedir? Sanata dair "özcü" bir görüş mü yoksa "özcülük karşıtı" bir görüş mü benimseyeceğimizdir ki ikincisinin diyalektik bir yaklaşım olduğu varsayılmaktadır. Bu nokta, tuhaf bir şekilde hem Fried'ı *hem de* –Fried'ın bir tür "dost-düşmanı"– T.J. Clark'ı "sol Hegelci" olarak ele alan Hegelci Pippin tarafından özel bir hevesle ifade edilir (*AB* 70). Pippin daha özgül olarak, Fried ve Clark'ı, varsayılan özcülüğüyle bizzat Greenberg'le bağlantılı olan filozof Arthur Danto'ya karşı birleşmiş görür; yine de Greenberg'in Danto'nun çalışmalarına asla fazla önem vermediğini (*AEA* xxii) ve Danto'nun Kant'ın sanat felsefesi karşısında açıkça Hegel'in sanat felsefesini tercih ettiğini belirtmeliyiz (*AEA* 194). Pippin'in sözleriyle: "Danto'nun açıklaması, salt diğer mecralardan ödünç alınmış olanın ortadan kaldırılması yolları olarak çıkartma ve silme peşinde bizzat resmin 'özünü' bulma girişimini anlatırken, biraz Greenbergci oluyor" (*AB* 71). Tersine, Fried ve Clark, Pippin ta-

rafından en sevdiği filozofa ilişkilendirilir: "Hegel için ['özden'] çok daha fazlası söz konusudur ve bu nedenle, Clark ve Fried'ın açıklamalarında da çok daha fazlası söz konusudur, bu tür sanatın yapıldığı dünyanın tanımlayıcı tarihsel, medeni projesine bağlı bir şey" (*AB* 71). Kısacası Pippin, biçimcilik karşıtı bir argüman üretiyor ki bu argümana göre sanat eseri özerk bir varoluş elde edebilsin diye çevresindekilerden koparılmaz. Pippin böyle bir yaklaşımın tehlikelerinin farkındadır: "Elbette, böyle bir sosyotarihsel açıklamayla ilgili endişe, bunun indirgemecilik olmasıdır, sanat olarak sanata adil davranmak değil; sanatı numuneler ya da örnekler olarak yahut başka türlü ele almak, sanatsal [gelişmelerden] ziyade özünde ikincil olan gelişmelere bağlıdır, belki de onlar buna 'neden olur' " (*AB* 72). Pippin yine de eser ile üretildiği tarihsel ufuk arasında bir bağlantı olması gerektiği konusunda ısrarcıdır. Ancak Clark'ın, tüm insan kültürünün "sermaye birikiminden" kaynaklandığını açıklayarak bunu Marksist terimlerle yapma çabasından kaçınır (*AB* 72). Böylelikle Fried, daha çok Pippin'in adamı gibi görünür; zira o, Marksist ya da diğer tarihsel sanat açıklamalarından kaçınırken, aynı zamanda Greenberg'in sözde özcülüğünden de uzak durur.

Diğer şeylerin yanı sıra, Pippin'in Fried'ı, ona "sol Hegelci" dediğinde doğru kavrayıp kavramadığını sorabiliriz ki bu görüş benim Fried ile Greenberg'i Kantçı biçimciler olarak ele alışımla uyuşmamaktadır. Fried'ın bir Hegelci olarak kabul edilebilmesinin yollarından biri, sanatta, Pippin'in hem Greenberg'e hem de Danto'ya atfettiği "özcülüğe" karşıt olmasıdır. Ancak Fried'ın Greenberg'e haksızlık ettiğini düşündüğüm üç ayrı nokta var ve bunlar önemli noktalar. Birincisi, Greenberg'in "resim sanatının zamansız ve değişmeyen bir özü olduğu" varsayımıyla ilgilidir (*AO* 35). Fried, "Greenberg'in son iki sıfattan herhangi birini kullanmadığını" kabul eder; ancak yine de "her ikisinin de argümanında örtük olarak var olduğunu" iddia eder (*AO* 35). Pippin burada destekleyicidir: Bir Hegelci olarak, zamansız ve değişmeyen özlere doğal olarak karşıdır ve her şeyi daha geniş tarihsel deneyimin akışından zuhur edişine doğru takip etmek ister. Fried bize, Greenberg'in etkileyici eleştirel yazılarından erken yaşta be-

lirleyici biçimde etkilenmiş olduğu için, akıl hocasının modern sanatla ilgili, kendisinin yeterince doğru bir şekilde özetlediği açıklamasını başlangıçta sorgulamadığını anlatır. 19. yüzyılın ortalarına doğru, sanatın tamamı geniş bir *kitsch* denizinde ayrışma tehdidi altındaydı (I 5-22). Bundan kaçınmak için, her sanat yalnızca kendisinin sunabileceği türden bir deneyim sağlamaya çalıştı. Örneğin resim ve müzik, –edebiyatın alanı olması gereken– öyküler anlatmaya çalışmak yerine, mecralarının temel koşullarına odaklanmaya ve bu koşulları doğrudan yansıtan işler yapmaya başladılar. Greenberg, resim konusunda, mecranın esasen düz olduğunu savundu; kendisi daha sonra buna, bu mecranın aynı zamanda *çerçevelenmiş* veya *sınırlandırılmış* olduğunu ekledi ki bu eklentiden Fried, Stella'ya dair yorumunda istifade etmiştir. Greenberg'in gözünde bu, Avrupa resminin geleneksel resimsel yanılsamacılığının sonunu getirdi ve böylece Manet'den itibaren İzlenimciler ve Cézanne aracılığıyla düzlüğün hakiki bir doruk noktasına gidildi: Greenberg'in, 20. yüzyılın en mühim sanat hareketi olarak ele aldığı Pablo Picasso ile Georges Braque'nin Analitik Kübizmi'ne. Öyle de olsa, Mondrian, Joan Miró ve nihayetinde Pollock'un eserlerinde olsun, düzlüğün ek yüksek noktaları da gelecekti. Modern resim, Pollock'tan sonra devam etse de Greenberg'in, resimsel yanılsamacılığın ölümünden on yıllar sonra Pollock'un çalışmasının optik yanılsamacılığında düzlüğün sınırlarına çoktan ulaşılmış olduğunu düşündüğünü gördük. Ve çok geçmeden, Greenberg'in Pollock'tan birkaç on yıl önce, yani Kübist kolajda düzlüğün duvara çarpmış olduğu kabulüyle karşılaşacağız.

Tüm resmin özünü bulmaya çalışma olarak Modernizmin bu aşikâr kavranışına karşı Fried, daha 1966'da Stella üzerine yazdığı makalesinde şunu öne sürmektedir: "Modernist ressamın eserinde keşfettiği söylenebilecek olan şey (onda kendisine açık kılındığı söylenebilecek olan şey), *tüm* resmin indirgenemez özü değildir fakat daha ziyade, resmin tarihindeki şu anda, kendisini, niteliği ona kuşku götürmez görünen hem modernist hem de modernizm öncesi geçmişin resminin mukayese edilebilirliğine ikna etmeye muktedir olduğudur"

(*AO* 36). Otuz yıl sonra, bunu "resmin özünü tarihselleştirme girişimi" olarak tanımlar (*AO* 38). Ek olarak, zamanın herhangi bir noktasında neyin "ikna olmaya zorunlu kıldığına" dair anlayışımızı tarihselleştirerek, şunu ekliyor:

> Greenberg'in modernist dinamikteki iki ayrı ancak bir şekilde sürekli aşama arasında koyutlamaya mecbur kaldığı keyfi bir ayrımı [geri ala]biliyorum: Manet'den Dışavurumculuk aracılığıyla, resim sanatının iş başındaki indirgenemez özünün keşfine yönelen ilk aşama ve Newman, Rothko ve Still ile başlayıp, "iyi" sanatı indirgenemez şekilde kuran şeyin keşfine yönelen ikinci aşama... (*AO* 38).

Çoğumuzun düpedüz doğru olmayan bir şekilde tanıdığı ve boğuştuğu Greenberg'le alakalı herhangi bir nokta üzerine Fried'a meydan okumaya müteredditolunsa da bana öyle geliyor ki Greenberg'in özcü olarak okunması doğru değil. Birincisi, Greenberg hiçbir yerde düzlüğe olan ilginin her zaman tüm ressamlar üzerinde bizzat zanaatlarının özü olarak bağlayıcı olduğunu söylemez. Bu buyruğu dikkatlice, farklı nedenlerle de olsa bizzat Fried gibi, Manet'den hareket ederek henüz ulaşılmamış bir noktaya kadar tarihlediği Modernist resimle sınırlandırıyor. Greenberg'i okurken, aşağıdaki türden ifadelerle karşılaşmak bile yaygındır: "Klasik avangardın mecranın 'saflığı' üzerindeki vurgusu, zamana bağlı bir vurgudur ve sanata dair diğer zamana bağlı herhangi bir vurgudan daha bağlayıcı değildir" (*LW* 16). Dumanı daha da tüten bir silah, Mondrian'ın yeni çevrilmiş bazı teorik yazılarına yönelik 1945 yılındaki eleştirisinde bulunabilir ki onlar, "saf, soyut ilişkilere sahip bir sanat tarzının, kesinlikle diğerlerinden üstün olacağını iddia ederek *affedilemez bir hata* yapmıştır ve bu hata gelecekte yapacakları tüm diğer hatalara mutlak olarak üstün olacaktır" (II 16; vurgular bana ait). Greenberg'in derdi, açıkça "saf, soyut ilişkilerle" değildir; zira Mondrian'a ilişkin yüksek tahmininde diğer birkaç eleştirmene dayanmaktadır. Atıfta bulunduğu hata daha ziyade, "bir sanat tarzının", bu hangi tarz olursa olsun, sanatın buradan itibaren doğru ve temel yolu olacağı iddiasıdır. Greenberg hakkında söyleyebileceğimiz en kötü şey, onun ilkelerinin Manet öncesi sanat tarihini düşü-

nürken bize pek de yol göstermemesi ve sanatın, Modernizm bir kez kendi patikasını yürüdükten sonra gelecekte hangi yollardan gidebileceği konusunda verimli spekülasyonlar sağlamamasıdır. Yine de Greenberg, resmin öncelikle mecrasının koşullarına özen göstermesi gerektiği iddiasının tarihsel olarak, kendisi için henüz tamamlanmayan Modernist dönemle sınırlı olduğu konusunda ısrarcıdır.

İkincisi ve biraz garip bir şekilde, Fried'ın Greenbergçiliğe alternatif olarak sunduğu ilke, Greenberg'in kendisinin oluşturduğu bir ilkedir. Fried'ın sözlerini bir kez daha alıntılayacak olursak: "Resmin tarihindeki şu anda, [ressamı], niteliği ona kuşku götürmez görünen hem modernist hem de modernizm öncesi geçmişin resminin mukayese edilebilirliğine ikna etmeye muktedir olduğudur." Herhangi bir sanatçının uzak veya yakın geçmişin en yüksek nitelikli eserlerini mukayese edebilmeye muktedir olması gerektiği fikri Greenberg'de yeterince sık görülür ve bu nedenle ona karşı bir silah olarak kullanılmaya pek elverişli değildir. Örneğin "teknik ressamlığı hassas bir kesinliğe ve Claude [Lorrain'in] resmi ile mukayese edilebilmesini sağlayan sayfanın birliği içgüdüsüne sahip olan" Thomas Cole için 1949 övgüsüne (II 281) ya da Caro'nun "[David] Smith'in eserleriyle mukayese etmeye değer kesintisiz bir niteliği olan yegâne yeni heykeltıraş" olduğuna dair 1965'te ifade edilen kanaatine bakın (IV 205). Nitekim Greenberg, Kadim Ustalar'ınkiyle mukayese edilebilir bir nitelik düzeyi arayışını, en başta Modernist avangard için en güçlü gerekçelendirme olarak ele alıyor.

Üçüncü ve son olarak, Greenberg'in Modernizmin iki aşaması arasında bir ayrım olduğunu koyutlamasında doğası gereği keyfi olan hiçbir şey bulunmaz: Manet'den başlayıp Pullock vasıtasıyla süren ve resim olarak resmin özünün keşfedilmesiyle alakalı olan biri, Newman'la başlayan ve sanatta özü gereği niteliği üreten şeye odaklanan bir diğeri. Aksine, uzun bir tarihsel hareketin tam olarak böyle işlemesini beklemeliyiz. Temel bir fikri kendi sınırına itmekten tükenmişlik noktasına ulaştıktan sonra, bu hareket, bir öncekinin kalıntılarından doğan yeni bir ilkeyi keşfetmeye başlayacaktır. Burada söyleyebileceğimiz en kötü şey, Greenberg'in,

Modernizmin Newman/Rothko/Still aşamasının, etraflıca çalıştığı Manet'den Pollock'a kadar olan dönem kadar açık bir açıklamasını vermemesidir. Ancak henüz başlamış bir şeyin tam gelişmiş bir analizini talep etmek pek mümkün değildir.

Fried'ın, Greenberg'in yazılarındaki "zamansız ve değişmeyen bir öze" yönelik sözde bağlılığına ilişkin yakınmasına, daha genel bir meydan okumaya kalkışacağım. Sorun, "zamansız" ve "değişmeyen" sıfatlarının müphem durumudur. Bunlar niteleyici mi yoksa vurgulayıcı mı? Yani Fried, öz arayışının, öz zamansız ve değişmez olmadığı sürece iyi olduğunu düşünüyor mu? Yoksa tekmil özün zorunlu olarak zamansız ve değişmez olduğunu ve tam da bu nedenle reddedilmesi gerektiğini mi düşünüyor? Bana öyle geliyor ki Fried ikincisini varsayıyor; oysa Greenberg'in yapacağı şey bu değil. Bir özün ebedi olmasına gerek yoktur. Şövale resminin düz bir tuval üzerinde yapılması gerekmesine rağmen ki düzlük bu nedenle bu mecranın temel bir özelliğidir, bu, düz mecraya odaklanan dikkatin bundan sonra ileri resimde her zaman söz konusu olacağı anlamına gelmez. Düzlük mefhumunun, (Fried'ın herkesten daha iyi bildiği gibi) sanatta olup bitenlere çok az ışık tuttuğu uzun tarihsel dönemler vardır ve bu nedenle Greenberg'in, uygun kavramsal araçları hiçbir zaman Fried'ın yaptığı ölçüde biçimlendirmediği Manet öncesi sanatı tartışmak üzere çok az zaman harcaması şaşırtıcı değildir. Entelektüel yaşamda, her bir şeyin bir özü *olduğu* iddiası ile bu özün *bilinebilir* olduğuna dair ilişkili ancak son derece farklı bir iddia arasında –Fried bundan suçlu görünmese de– daha yaygın bir kafa karışıklığı olduğunu kaydetmeliyim. Yani sanatçıların önceki neslin en iyi eserlerine cevap verme ihtiyacı ve halihazırda başarılmış olanlardan normal insani yorulma eğilimi nedeniyle, ileri sanatın temel özellikleri kaçınılmaz olarak değişmektedir. Şüphe yok ki birtakım yeni resimlerin "sanat dışı" olduğunu yanlış bir şekilde iddia eden –geri dönüp bakınca daima karanlıkta kalmış görünen– sayısız eleştirmen olmuştur; ancak bu tür sanat dışılığın çok sayıda örneği bugün şaheser gibi görünmektedir: Picasso'nun ilk başta dostları ve dostane koleksiyoncular tarafından bile dalga geçilmiş olan ön kübist *Les demoiselle d'Avignon* eseri

belki de en meşhur örnektir. Bununla birlikte bundan, sanat sayılan şeyin sonsuz derecede değişebilir olduğu, herhangi bir sınırı aşabileceği sonucu çıkmaz. Bu sınırın ne olabileceği, her bir teorisyenin üzerine bahse girmesi gereken bir konudur. Fried için sanat olmayışın eşiğine gelen esas olarak teatral olandır; kendi açımdan, herhangi bir literal nesnenin (DNe-DNi) nasıl sanat sayılabileceğini anlamıyorum; ancak herhangi bir eserin salt literal sayılıp sayılmayacağı daima tartışmaya açıktır.

Şimdi, Fried'ın Greenberg konusunda pek de haklı olmadığını düşündüğüm başka bir noktaya dönmek istiyorum. Bu, Greenerg'in "After Abstract Expressionism" [Soyut Dışavurumculuktan Sonra] adlı makalesindeki "gerdirilmiş ya da raptiye edilmiş bir tuval *–başarılı* olması gerekmese de– halihazırda bir resim olarak var olur" sözüyle ilgilidir (IV 131-132). Fried, *Art and Objecthood*'a 1996 tarihli girişinde, bu sözü en az dört kez alıntılayarak, bunu hâlâ eski akıl hocası açısından çok önemli bir *lapsus** olarak gördüğünü açıkça ortaya koyuyor. Fried için önemli olan nokta, bana göre oldukça mantıksız bir şekilde, bu sözün Greenberg'i Minimalistler ile ilişkilendirmesine izin vermesidir. Fried'ın sözleriyle:

> Modernizm anlayışıyla ilgili olarak Greenberg'in literalistlerden [yani Minimalistlerden] daha hakiki takipçileri yoktu. Zira eğer, Greenberg'in kabul ettiği gibi, modernizmin "sınanması", resim sanatının indirgenemez özünün desteğin literal hasletlerinden, yani düzlükten, düzlüğün sınırlandırılmasından ve düzlüğün sınırlandırmasından başka bir şey değildiyse, sanatçılar topluluğunun keşfin yeterince uzağa gitmediğini, bilhassa başından beri mesele olanın şu tikel hasletler değil de bizzat literallik olduğunu tanımada yolda kaldığını nasıl hissetmeye başlayabileceklerini görmek kolaydır... (*AO* 36).

Tekrarlamak gerekirse, henüz Fried'ın Minimalizm yorumuna katılmıyorum. Minimalizmin bir literalizm biçiminden başka bir şey olmadığı ortaya çıkarsa, o zaman ister sanatta ister mimaride olsun, Minimalizmin pek de ilginç olmayacağını kabul ediyorum. Bu üslupta olup bitenin bu olup olma-

* Yazarken veyahut konuşurken yapılan istemsiz hata. (y.h.n.)

dığı düpedüz sorgulanabilirdir. Fakat bir an için Fried'ın Minimalistleri "literalistler" olarak adlandırmakta haklı olduğunu varsayalım. Durum böyle olsa bile, Greenberg'i literalist olarak nitelemek için hiçbir neden olmazdı. Fried'ın hatası, Greenberg'in "gerdirilmiş veya raptiye edilmiş tuvalinin" literal bir nesne olarak tuvalle özdeş olduğunu varsaymasında bulunabilir ve durum bu değildir. Greenberg'in meselesi, resmin indirgenemez yegâne iki uzlaşımı, onun düz ve bir şekle sahip olmasıysa, bu durumda üzerinde hiçbir işaret bulunmayan bir tuval bile bu tanımı karşılayacaktır. Freid bunu imkânsız ve vahim bir sonuç olarak ele alsa da bu sonuç temelde zararsızdır. Greenberg, *literal* bir tuval parçasının ve *literal* bir çerçevenin, fiziksel nesneler olarak, bir sanat eseri teşkil etmeye yettiğini söylememektedir. Bunu yerine, bir tür olarak resmin uzlaşımları bir kez karşılandığında, –başarısız da olsa– dahil olan fiziksel materyallerden fazla bir şey olan bir sanat eserimiz olur. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse; şayet bir çerçevenin içindeki boş bir tuvale bakacak olsaydık, gerçek fiziksel çerçeve ve fiziksel tuval parçaları değil, sıkıcı bir sanat eseri görürdük.

McLuhan'dan alınan bir analoji burada yardımcı olabilir. Kanadalı büyük medya kuramcısı için, bir mecra olarak televizyon, herhangi bir televizyon programının içeriğinden daha önemlidir; burada McLuhan ile Greenberg'in her ikisi de fark edilmeyen arka planının (Varlık) aksine içeriği (varlıkları) ateşli bir şekilde küçümseyen başka bir yazar olan Heidegger'le benzeşiyorlar. Fakat McLuhan bir mecra olarak televizyondan bahsettiğinde, kesinlikle mecranın literal fiziksel özelliklerine atıfta bulunmuyor: katot ışın tüpleri, kadranlar, cam ekran, yayın kuleleri. Bunun yerine, bu literal özellikler, temelde fiziksel olmayan bir mecrayı, televizyonun kendisini bir araya getiren fiziksel bileşenlerdir. Aynı şeyin, Greenberg'in literal bir fiziksel malzeme parçası olarak tuvalle hiçbir ilgisi olmayan düz arka plan tuvali için de geçerli olduğunu iddia ediyorum. Greenberg'in zamanında resimleri maddi olmayan bir şekilde boş iki boyutlu uzama yansıtmak için teknoloji mevcut olsaydı ve sanatçılar böyle bir mecra üzerinde düzenli olarak çalışmış olsalardı, onun düzlük hakkındaki görüşünün esasları yine de geçerli olurdu.

Fried'ın özü açıkça reddedişini tartıştıktan sonra, düşüncesindeki ikinci muhtemel "Hegelci" özelliğe dönüyoruz: diyalektik. Bu tema özellikle, Harvard'da küratörlüğünü yaptığı, Noland, Olitski ve Stella'nın eserlerini içeren sergi için katalog makalesi olan "Three American Painters" [Üç Amerikalı Ressam] (*AO* 213-265) metninde ortaya çıkıyor. 1996'daki bu makaleye dönüp baktığında Fried, "Modernist resmin evrimi için en iyi modelin, sürekli bir radikal özeleştiri süreci olarak anlaşılan diyalektik ya da benim de belirttiğim gibi 'sürekli devrim' olduğunu ileri sürüyorum" (*AO* 17). "Diyalektik" kelimesinin kullanımı ve "sürekli devrim"e atıf, Pippin'in kulaklarında Hegelci akorlar çınlatsa da burada Hegel ile doğrudan bir bağlantı yoktur. Zira, Kant'ın ulaşılamaz düzenleyici ideler modeliyle ya da Heidegger'in asla doğrudan mevcut kılınamayan bir hakikatin asimptotik açık kılınışıyla da eşit derecede uyumlu olan sürekli radikal özeleştiri mefhumunda doğal olarak "diyalektik" olan hiçbir şey yoktur. Fried "diyalektiği" Hegel veya Pippin'den çok daha gevşek bir anlamda kullanır. Her halükârda, 1996'nın Freid'ı, hem "diyalektiğe" hem de "radikal özeleştiriye" daha önceki atıflarına gölge düşürür. Şöyle der: "Zamanında beni heyecanlandıran şey, Greenberg'in aleni Kantçı özeleştiri okumasının ardındaki belli Hegelci varsayımlara gerçekten dramatik bir biçim vermiş olan bu tür bir modelin görünen teorik karmaşıklığıydı... Fakat karmaşıklık, bu durumda olduğu gibi, çok yüksel bir bedelle gelmiştir" (*AO* 18). Fried'ı diyalektik mefhumundan ayırmada tehlikede olan nedir? Burada mesele, Fried'ın daha çok Kantçı mı yoksa daha çok Hegelci mi olduğu konusunda sıkıcı bir akademik tartışma yapma meselesi değil. Mesele daha ziyade, Fried'ın diyalektiğin biçimcilik karşıtı payandalarından ikisini kabul edip etmediği sorusudur: (1) Düşünceyle karşıt kendinde gerçeklik ve bu yüzden kendinde sanat olmadığı varsayımı ve (2) sanat dahil hiçbir şeyin müstakil olmadığı varsayımı, zira sanat tarihi, kültürü ve toplumu dahil eden daha geniş bir harekete aittir. Gördüklerimize dayanarak, Fried'ın (1) veya (2) anlamında diyalektik olmadığını ve Pippin'in düşündüğünden çok daha fazla biçimci olduğunu söylemek yerindedir: özellikle Fried'ın tüm ente-

lektüel çalışmalarının temeli olan teatrallik karşıtı görüşlerinde.

Bu da bizi teatralliğe, Fried ile Greenberg arasındaki üçüncü ve bizimle en alakalı anlaşmazlık noktasına getiriyor. Bu terim, "Art and Objecthood" metninde ve hatta meşhur sanat tarihi eserleri üçlemesinde Fried'ın açıkça anahtar hasmıdır. Greenberg'in teatrallik ile ilgili kendi görüşlerine gelince, yaşamının son yılındaki mülakatlardan gelen, önceki çırağıyla bu konu üzerine keskin bir şekilde uyuşmadığı mühim pasajlar bulunmaktadır. İlki 5 Nisan 1994'te, ölümünden sadece bir ay kadar önce, Alman süreli yayını *Kunstforum*'dan Karlheinz Lüdeking'le konuşmasında ortaya çıkar:

Lükeding: *[Anselm] Kiefer'in resimleri sizin için fazla teatral değil mi?*
Greenberg: Teatralde sorun olan nedir?
Lükeding: *Sizin onu itici bulacağınızı düşünmüştüm.*
Greenberg: Niçin? Beni Michael Fried ile karıştırıyor olmayasınız?
Lükeding: *Michael Fried ile bu noktada çelişiyor musunuz?*
Greenberg: Evet. Teatralin zaruretle kötü olmadığını düşünüyorum (*LW* 226-227).

İkincisi *World Art*'tan Sault Ostrow'la, belirtilmemiş bir tarihte meydana gelir; fakat "The Last Interview" [Son Mülakat] başlığı verildiğinden, bunun 5 Nisan'daki Lükeding'le tartışmayla Greenberg'in 7 Mayıs'taki ölümü arasındaki bir tarihte olduğu kanaatindeyiz. Ayrıca, yaşlı eleştirmen bu mülakatta Fried'a karşı daha bile serttir:

Ostrow: *Michael Fried, teatrallik üzerine argümanının bir kısmını, [sizin daha önce duyusal ve estetik zevk arasında yaptığınız üzere] salt böyle bir ayrım üzerinde inşa etmeye çalışıyor.*
Greenberg: Fried, altında olan bir şeyi fark etti. Öznenin sizinle yüzleşip yüzleşmediğinin ya da öznenin bir tür etkinliğe kapılıp kapılmadığının önemi hakkında durmadan konuşuyor. Artık o kadar iyi gördüğünü sanmıyorum. Tanrı biliyor, [opera şarkıcısı Luciano] Pavarotti, çok

gösterişli olmaksızın en iyi şekilde teatraldir fakat bir İtalyan tenorun teatral olması gerekir. Ve Pavarotti bunu hiç çaba harcamadan, hiç ama hiç çaba harcamadan yapıyor. Önemli olan budur (*LW* 240).

Burada Greenberg, Fried'ın yüzleşme ve kapılma ile peşinde olduğu şeyin önemini büyük ölçüde küçümsemektedir. Yine de Fried'ın teatralliği modernist eleştiride sözde bir dönüm noktası olarak polemik bakımdan kullanmasını reddettiğini belirtmekte fayda var. Konuyu, İtalyan tenörlerin sahnede nasıl davranması gerektiği konusundaki sınırlı sorunun ötesine taşımamız gerekiyor. NYO'nun bakış açısına göre, sanatta teatrallik ihtiyacı, sadece estetiğe Kantçı yaklaşımı değil, bir bütün olarak uzun Kantçı felsefe çağını mahkûm ediyor.

Arka plan ve Ön plan

Greenberg'in en ünlü yazılarından biri aynı zamanda en eski ve en az tipik yazılarından biridir: "Avan-Garde and Kitsch" [Avangard ve Kitsch] (I 5-22). Kitsch üzerine düşündüğümüzde, öncelikle turist hatıralarını biriktiren ve ikinci sınıf popüler kültürü tüketen zevksiz yeni başlayanlar tarafından imrenilen, beğeniden uzak kültürsüz veya az kültürlü ürünleri düşünürüz. Bunun Norman Rockwell, Disney ve altında olması gerekmez: *The New Yorker*, Greenberg tarafından en az *The Saturday Evening Post* kadar kitsch bir yayın bulunarak reddedilir (I 13). Makalesi, bunun neden yüksek kültür için bir tehlike olduğunu ve avangardın yüksek nitelikli sanatı kitschten koruma girişimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koyuyor. Ancak Greenberg'in kariyerinin geri kalan on yıllarında kitsch temasının epey nadiren yinelenmesi çarpıcıdır. Genel kültür eleştirmeninden daha odaklanmış bir Modernist sanat teorisyenine dönüşürken, birincil hedefi artık kitsch değil, *akademik* sanat dediği şeydir. Terimin şimdiye dek verdiği en net tanımı, Sydney'de kariyerinin son dönemlerinde verdiği bir konferansta bulunabilir:

> Akademikleşme, akademilerin meselesi değildir. Akademikleşmeden ve 19. yüzyıldan çok önce de akademiler vardı. Akademikçilik

> [*academicism*], *sanat mecrasının değerini aşırı hafife alma eğilimi*nden müteşekkildir. Bu da bir bulanıklığa götürür: Kelimeler kesinlikten uzaklaşır, renkler boğuklaşır, sesin fiziksel kaynakları çok fazla örtükleşir (*LW* 28; vurgular bana ait).

Bu pasaj, birkaç nedenden ötürü olağanüstüdür. Aşikâr bir düzeyde, bize Greenberg'in akademikçilikle ne demek istediğine dair net bir açıklama verir ki bu açıklama açıkça ifade edilenden fazlasını söyler. Akademikçilik, kişinin içinde çalıştığı mecranın koşulları göz ardı edildiğinde ortaya çıkar; bu kadarı açıkça belirtiliyor. Fakat Greenberg, akademik sanatçıların mecrayı görmezden geldiklerinde dikkat ettikleri şeye de işaret eder: Yani sanatın *içeriğine*. Buradan, avangardın uygun rolünün içerikten çok mecraya dikkat etmek olduğu sonucuna varabiliriz. Fakat her sanatın, ne kadar minimal olursa olsun bir tür içeriği olduğu için, buradaki amaç içeriği sanattan kaldırmak olamaz. Daha ziyade, avangardın hedefi, içeriğin bir şekilde mecrasına gönderme yapması veya onu anıştırması olmalıdır. Bu, Greenberg hakkında bildiğimiz her şeyle tutarlıdır. Resimde "literal anekdot" olarak adlandırdığı şeye her zaman düşmandır ve soyutlama uğruna soyutlamayı sevmese de –Kandinsksy üzerine, ölümünden sonra yazdığı sert kısa biyografide göreceğimiz gibi– kariyerinin sonlarında soyutlamanın, gündelik çağrışımları resimden uzaklaştırma, böylece dikkatimizi içerikten çok mecraya odaklama erdemine sahip olduğunu teslim etmiştir. Şövale resminin tuval mecrasının doğasında olan düzlüğü kavramanın yolu, bir çerçevede boş bir tuvali sergilemek değil, bir şekilde bu düzlüğe uygun olan içeriği kullanmaktır. Analitik Kübizm bunu yapmada daima en sevdiği başarı örneğiydi.

Daha genel olarak Greenberg, "Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, hatta Klee, Matisse ve Cézanne'ın temel ilhamlarını çalıştıkları mecradan aldıklarını" iddia etmiş ve ardından alaycı bir şekilde bir dipnotta şunu eklemiştir: "Dalí gibi bir ressamın temel kaygısı, mecrasının süreçlerini değil, bilincinin süreçlerini ve kavramlarını temsil etmektir" (I 9). Greenberg, yalnızca 19. yüzyıl akademik yanılsamacı yağlı boya resminin bayatlamış geleneklerini muhafaza etmek olarak gördüğü Sürrealizme asla ısınmadı: Sadece bugün "say-

kodelik" diyebileceğimiz tuhaf içeriğe odaklanarak, Dalí ve onun müttefikleri, tuval mecrasının arka plan koşullarına hiç dikkat etmeyerek modernizmin gerçek hamlesini ıskalamışlardır. Dalí'nin, –son derece tuhaf figürler ve nesnelerle doldurulmuş ve eşit derecede tuhaf başlıklarla adlandırılmış olsa bile– olduğu gibi gerçekçi görünen üç boyutlu uzayla dolu olan resminin durumunda, geleneksel yanılsamacılığın varlığı oldukça net görünüyor. Belki de daha şaşırtıcı olanı, Greenberg'in aynı eleştirinin daha ince bir versiyonunu Kandinsky'ye karşı ileri sürmesidir. Kandinsky yukarıdaki pasajda Cézanne, Matisse ve Picasso gibi kalıcı Greenberg idolleri ile aynı nefeste övülse de Greenberg birkaç yıl içinde büyük Rus soyutlamacısına bakışında oldukça sertleşti. Greenberg, Kandinsky'nin ölümünden kısa bir süre sonra biraz acımasız bir ölüm sonrası yazısında, ona açık açık "akademik" bir sanatçı değil, "taşra" sanatçısı der. Sanatta taşralılık normalde kültürel açıdan ihmal edilmiş yerlerde savrukça resim yapan pazar günü amatörleriyle ilişkilendirilse de, Greenberg ikinci, daha sinsi türde bir taşralılığın olduğunu iddia eder:

> Diğer bir taşralılık türü, –genellikle uzaktaki bir ülkeden– metropol merkezinde şu anda geliştirilmekte olan üsluba kendini ciddiyetle ve hayranlıkla adayan; ancak bu üslubun bir şekilde ne hakkında olduğunu gerçekten anlamakta başarısız olan sanatçının taşralılığıdır ... Rus Wassily Kandinsky [bu türden bir taşralıydı] (II 3-4).

Greenberg, Kandinsky'nin bir sanatçı olarak genel inceliğini inkâr etmez ve onun, Kübizmin resmi gündelik şeylerin resimlerini boyama zorunluluğundan kurtardığını kavramada haklı olduğunu teslim eder. Ancak Greenberg, Kandisky'nin bunu yaparken Kübizmin gerçekte neyin peşinde olduğunu anlamada başarısız olduğunu iddia eder: Kendi başına soyutlama değil, daha ziyade "mecranın ve bizzat fiziksel sınırlamaların sömürüsünden elde edilecek olumlu avantajların fiziksel sınırlamaları ile koşullarının literal gerçekleşmesinin yeniden ele geçirilmesi" (II 5). Kandinsky'nin sanatı için bu başarısızlığın sonuçlarına gelince, Greenberg açıktır:

> Resmi ... ayrı şekillerin bir toplamı olarak kavramaya başladı; bunların rengini, boyutunu ve aralığını, onları çevreleyen alana çok

> duyarsız bir şekilde bağladı ... ki bu [alan] etkisiz ve anlamsız kaldı; kesintisiz bir yüzey hissi kayboldu ve alan "delikler" ile kaplandı ... [R]esim yüzeyinin mutlak düzlüğünü kabul ederek başlayan Kandinsky, plastik olarak alakasız olan renk, çizgi ve perspektifi kullanarak yanılsamacı derinliği anıştırmaya devam edecekti Akademik çağrışımlar, "temsil ettikleri" şey dışında hemen her noktada [Kandinsky'nin resimlerine] sızdı (II 5).

Bu soğuk uyarıyı, genel olarak Kandinsky'nin genç ressamlar için tehlikeli bir örnek olduğu sonucuna vararak bitirir (II 6).

Greenberg'in kariyerinin bu noktasında, Dalí ve Kandinsky kadar farklı ressamlar üzerinde kesinlikle aynı sebepten ötürü tahrip edici yargılarda bulunduğunu görüyoruz. Dalí (açıkça) ve Kandinsky (zımnen) yanılsamacı derinlik tuzağına düşerek avangard resmin temel buyruğunu gözden kaçırdılar. Picasso ve Braque, Yüksek Analitik Kübist evrelerinde tam anlamıyla bir soyutlama girişiminde bulunmamışlar; ancak son derece çarpıtılmış olsalar da tanınabilir olan (şamdanlar, kemanlar, sanat satıcıları gibi) gündelik nesnelere takılıp kalmışlardı. Ancak düzlüğün Kübizmin gerçek meselesi olduğu konusundaki farkındalıklarını belirtmek için, aynı düz resim düzleminde eşzamanlı mevcut olan bu nesnelerin çeşitli profillerini kullandılar. Greenberg'in sonunda Kübist düzlüğe dair daha incelikli bir görüşe ulaştığını ve onu öylece olumlamaktan ziyade ona karşı konulması gerektiğini fark ettiğini göreceğiz.

Bu noktayı daha fazla incelemeden önce, diğer alanlarda farklı bir terminoloji ile yapılsa da Greenberg'in düzlüğün önemini vurgulamakta yalnız olmadığını bir kez daha hatırlamak istiyorum. En açık örnek, 20. yüzyıl felsefesinde en bağlayıcı esin olarak gördüğüm Heidegger'dir. Bununla, felsefenin geleceğinin, başka herhangi bir figürden çok, Heidegger'in uygun şekilde özümsenmesine ve üstesinden gelinmesine bağlı olduğunu kastediyorum. Heidegger'i Greenberg ile –20. yüzyılın en büyük filozofunu, aynı yüzyılın en büyük sanat eleştirmeni ile– karşılaştırırsak, derhal önemli bir benzerlik ortaya çıkar. Yani, her ikisi de içeriğe karşı kalıcı bir düşmanlık paylaşmaktadır. Heidegger'in tartışmakta

olduğumuz konu için kendi kelimesi bu değildir. Greenberg, bir resmin içeriğine karşı düz mecradan söz edebilir; ancak Heidegger'in durumunda ikilik, *Varlık* ve *varlıklar* arasındaydı. Heideggercede bu, Heidegger'in kariyerinin muhtemelen en önemli kavramı olan "ontolojik fark" olarak bilinir.[4] Varlıklar her zaman mevcutken, Varlık her zaman saklanır: Tam olarak mevcudiyete gelmekten yoksundur ve doğrudan karşımıza çıkan her şeyin ardına geri çekilmektedir. 2019 itibariyle, Heidegger üzerine binlerce olmasa da yüzlerce sayfa yazdım ve okumalarım, ana akım Heidegger bilginleri hariç hemen hemen her yerde merak uyandırdı.[5] Yine de Varlık ve varlıklar arasındaki ontolojik fark yorumuma güveniyorum. Diğer zorlukların yanı sıra, bu kavramın tek bir yüze indirgenmemesi gereken iki farklı yüzü olduğu yaygın olarak kabul edilmiyor. Burada sadece ilk yüzden konuşalım; ancak ikincisi yakında Greenberg hakkındaki nihai çekincelerimiz için daha da önemli hale gelecek. Ontolojik farkın ilk yönü, daha önce de belirtildiği gibi, mevcut olanla geri çekilen arasındaki karşıtlıktır. Daha sonraki yıllarda Heidegger bunu örtünme/örtüsünü açma, barınma/açığa çıkma ve benzerleri gibi temelde eşanlamlı birkaç çiftle betimler. Heidegger bunu bu şekilde ifade etmese de geri çekilmeye karşıt olan mevcudiyetle ilgili sorun, mevcudiyetin *ilişkisel* olmasıdır. Bize şeyin kendisini vermez, sadece başka bir şeyle, yani insan ya da *Dasein*'la ilişkili olan şeyi verir.

Heidegger için, küresel teknolojinin, Birleşik Devletler ve Sovyetler Birliği'ni siyasi sistemlerinin tüm gürültülü yüzeysel farklılıklarına rağmen eşit derecede suçortağı olarak gördüğü yayılımından daha endişe verici bir şey olamaz. Teknoloji, saf mevcudiyetin hükümranlığıdır, dünyadaki her şeyi manipüle edilebilir malzeme stoklarına indirgeyerek, gizliliğini ve gizemini ortadan kaldırır.[6] Heidegger'in Nazizme uzun vadeli bağlılığının bir açıklaması, Adolf Hitler'in küresel teknolojinin büyüyen çorak topraklarıyla yüzleşecek insan olduğunu –elbette yanlış bir şekilde– hissetmesidir. O halde Heidegger'in

4. Martin Heidegger, *The Basic Problems of Phenomenology*.
5. Graham Harman, *Tool-Being, Heidegger Explained*.
6. Martin Heidegger, "Insight Into That Which Is".

Technik'e alternatifi neydi? Köylülerle ilgili kitsch Romantizme bağlı görünmesine ve modern Almanlar ile eski Yunanlar arasındaki sözde benzerliğe başvurmasına rağmen, bu her zaman biraz belirsiz bırakılmıştır. Heidegger'de tüm bunlar milliyetçilikten düpedüz anti-Semitizme kadar geniş bir yelpazede işler.[7] Yine de, Heidegger'in umduğu şey hakkında, orta yaşlarının abartılmış olsa da meşhur eseri olan *Contributions to Philosophy*'deki [Felsefeye Katkılar] kısa bir pasajdan daha kesin bir fikir ediniriz. Orada şöyle okuyoruz: "[Felsefi] 'sistemler' çağı geçti. Varlığın hakikatinden hareketle varlıkların özsel formunu ayrıntılandıracak çağ henüz gelmedi."[8] Varlığın hakikatinden hareketle varlıkların özsel formunu ayrıntılandırmak: Bu ifade, bir Heidegger acemisine anlamsız gelebilir; ancak bizim amaçlarımız açısından anlamı yeterince açıktır. Münferit varlıklar daima bizimle olacak; onlar açık ki ortadan kaldırılamazlar. Yine de varlıkları, teknoloji tarzındaki ölçülebilir ve manipüle edilebilir nitelikleriyle bilinen, dolaysız ve açık bir şekilde mevcut varlıklar olarak kavramak yerine, sonsuza kadar arkalarında gizlenmiş olan tarifi zor Varlığın farkındalığını yansıtacak şekilde yeniden inşa edebiliriz. Greenberg ve düzlük hakkında daha demin konuştuğumuz için, Heidegger'in formülasyonu derhal bir şeyi hatırlatmalı. Greenberg, içeriğin resimden çıkarılabileceğini asla düşünmedi; sanatta soyutlama bile, günlük yaşamdan alışık olunmasa da hâlâ bir içerik biçimidir. Ancak Heidegger de Greenberg de açık yüzey içeriğinin bir şekilde içinde işlediği mecraya ilişkin farkındalığının işaretini verebileceği bir yol aramaktalar. Eş deyişle, Heidegger'in "ontoteoloji" [*ontotheology*]* olarak metafizik tarihi (Varlığın kendisinin doğrudan mevcut hale getirilebileceğine dair yanlış varsayım) mefhumu, Greenberg'in mecrasını hesaba katmayan "akademik sanat" mefhumuna doğrudan paraleldir.

Bir diğer bariz paralellik de en az demin tartışılan iki yazar kadar yüzeysel içeriği küçümseyen McLuhan'dır. McLuhan'ın

7. Martin Heidegger, *Ponderings II–VI: Black Notebooks 1931–1938*.

8. Martin Heidegger, *Contributions to Philosophy*, s. 6. Mevcut kitabın geri kalanıyla tutarlılık adına tercümeyi hafifçe değiştirdim.

* Varlık teolojisi ya da Tanrı'nın ontolojisi manasında kullanılan kavram. (y.h.n.)

en ünlü sloganı olan "mecra mesajın kendisidir" ifadesinin anlamı tam olarak şudur: Televizyonu, parmak izini veya nükleer silahları "iyi" ya da "kötü" kullanıp kullanmamamızın hiçbir önemi yoktur. Her durumda, belirleyici olan mecranın kendisidir.[9] Bu fikir, McLuhan'ın bana göre yeterince kullanılmayan tüm çalışmalarının temelini oluşturur. Greenberg, Sydney'deki dinleyicilerine "akademikçiliğin, *sanat mecrasının değerini aşırı hafife alma eğilimi*nden müteşekkil" olduğunu söylediğinde, eğer tam olarak bu konuşmayla aynı sıralarda kariyerini bitiren bir felç geçirmemiş olsaydı McLuhan'ın bu kelimelerin asıl yazarı olduğu hayal edilebilirdi. McLuhan'ın gözünden bakıldığında, sanatçının misyonu Heidegger'in *Katkıları*'ndaki filozofun misyonuna çok benziyor. Heidegger'in 1930'larda Varlığın hakikatinden hareketle varlıkların formunu yeniden inşa etmeye dair yazdığı yerde, McLuhan 1970'te, sanatçının rolünün *klişeleri arketiplere* dönüştürmek olduğunu savunur.[10] Eş deyişle, yararlılıklarını geride bırakmış (dünün gazetesi gibi) ölü medya olarak bilinen salt görülebilir "varlıklar" yeni medyaya, yeni arketiplere dönüştürülmelidir. Joyce, iddia edildiği gibi bunu yaptığı için McLuhan'ın en çok takdir ettiği figürler arasındaydı. Arketip, deneyimimizi düzenler ancak Heidegger için Varlık veya Greenberg için düz arka plan mecra gibi hiçbir zaman doğrudan görünmez. Bu yazarlardan herhangi birinin yüzey figürü ile gizli arka plan arasındaki ilişkiyi net bir şekilde kurmayı başardığı açık değildir: Gestalt psikolojisinin daha erken bir tarihte öncülük ettiği bir kavram. Fakat sorunu bu terimlerle basitçe ifade etmek, 20. yüzyıl entelektüel yaşamında anıtsal bir olaydı ve buna ulaştığımız henüz net değildir.

Yine de bir anlamda, McLuhan, hem Heidegger'i hem de Greenberg'i uğraştıran çok önemli bir hatadan kaçınmaktadır. Burada, Heidegger'in ontolojik farkının yukarıda anıştırılan ikinci yüzüne dönüyoruz. Gördüğümüz ilk yüz, örtük ile açık, örtülü ve örtüsüz, mecra ve mesaj arasındaki farktı. Felsefede, sanatta veya başka herhangi bir yerde literalizm ve ilişkiselcilikle mücadele edebilen bu ayrımı tamamen onaylıyorum.

9. Marshall McLuhan, *Understanding Media.*
10. Marshall McLuhan, *From Cliché to Archteype.*

Varlık, –NYO'ya göre değil de Hiedegger'e göre– hem Greenberg'teki hem de McLuhan'daki "mecra" kavramına epey benzer şekilde, münferit varlıkların asla sağlayamayacakları özerkliği ve müstakilliği gösterir. Lâkin ontolojik farkın ikinci yüzü, daha az makul ve daha daraltıcıdır. Bu durum, Heidegger'in, sadece mevcut oldukları için değil, çok sayıda oldukları için de münferit varlıkları Varlıktan daha yüzeysel olarak tanımlama eğiliminden kaynaklanır. Bu, yalnızca Varlığa dair sayısız çağrısı için değil, aynı zamanda sadece gizlenmiş olarak değil, çoğullaştırılmış değil, birleşik bir güç olarak tanımlanan saklı "yeryüzüne" dair sanat bağlamındaki tartışmaları için de geçerlidir.[11] Heidegger, "şey" üzerine sonraki düşüncelerinde, yalnızca nadiren, münferit ayrık nesnelerin yaşamına fazla sempati gösterir. Ve bazen, özellikle bilimsel devrimlerin nasıl gerçekleştiğine ilişkin açıklamalarında, münferit varlıkların Varlığından söz etse de çoğunlukla, münferit tüm varlıkların her birine özel bir geri çekilmiş gerçeklik atamaktan ziyade onların tek bir Varlığın parçası olduğunu kabul ediyor gibi görünür.[12]

McLuhan bu özel tuzaktan kaçmayı başarır. Onun için medya münferittir, zaman içinde ortaya çıkar ve ölür, ayrıca "aşırı ısınma" adını verdiği bir süreçle karşıtlarına dönüşme eğilimindedir.[13] Bana öyle geliyor ki Greenberg, monist tuzaktan Heidegger'den daha iyi kaçamamaktadır; ancak bir kaçışın mümkün mekaniklerini filozofun yapamadığı şekilde keşfedebilmiştir. Sanatta biçimciliğin paradoksal kusurlarından biri, münferit eserlerin özerkliğini, biyografiye, sosyopolitik koşullara ve daha genel olarak "durumlara" kadar tüm dış ilişkilerden kıskançlıkla korurken, yine de tuhaf bir şekilde eserin içindeki tüm unsurlara dair holistik bir yaklaşım sergilemesidir. Fried'ın Caro'nun heykeline ilişkin muhteşem sözdizimsel yorumu maalesef, unsurların kendi başlarına hiçbir anlam ifade etmeyip; ancak tam bir farklar sistemi içinde tamamen konuşlandırıldığı zaman anlam ifade ettiği Saussure'ün dilsel yapısalcılığı yoluyla okunduğunda, buna

11. Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art".
12. Özellikle şu kitabın ilk sayfalarına bkz. Martin Heidegger, *History of the Concept of Time*.
13. Marshall ve Eric McLuhan, *Laws of Media*.

bir göz atmıştık. 2012 tarihli bir makalede, Cleanth Brooks vakasına atıfta bulunarak, Yeni Eleştirmenlerin edebiyattaki biçimciliği hakkında aynı noktaya değindim.[14] Brooks'u okurken, bir şiirin içindeki en ufak bir değişikliğin tamamen farklı bir şiir üretmek için yeterli olduğu duygusuna kapılınır; zira her bir unsur geri kalan her şeyi yansıtan bir ayna olarak değerlendirilir. Ancak bunun bir abartı olduğunu biliyoruz. Genellikle klasik edebiyat eserlerinin farklı metinleri bulunmaktadır ve yalnızca nadir durumlarda bu farklı metinler, farklı eserler gibi bir şeye yol açar; çoğu noktalama veya imla gibi önemsizlikler içerir.

Greenberg'i okurken de çoğu zaman aynı altta yatan holizm duygusuna sahip olursunuz. Böyle bir örnek vermek gerekirse, Greenberg 1954'te "[bir sanat eserinin] herhangi bir parçasının estetik olarak ne kadar değerli olduğuna, yalnızca verilen işin diğer her bir parçası veya yönüyle olan ilişkisine göre karar verildiğini" (III 187) iddia eder ve bu, Yeni Eleştirmenlerin edebiyat hakkında söyleyecekleri bir şeye benzer. Bir başkası, 1971 yılındaki Bennington College seminerlerinde gelir, orada "ilişkisel" kelimesini sanat hakkında olumlu bir kelime olarak tekrar tekrar kullanır –ancak Bourriaud'un kastettiği hiçbir şeyi kastetmez– ve "ilişkisel olmayan" kelimesini yakın tarihli avangard hipsterların ürettiği bir "kamp" terimi bularak reddeder (*HE* 97-99). Ancak daha da kesin bir şekilde, Greenberg'in düz tuval mecrasını bir tablodaki tüm içeriği kucaklayan birleşik bir araç olarak düşündüğü ve bu yüzden bir resmin tüm yönlerinin, her birini yansıtmasa bile aynı arka planla holistik olarak iç içe geçmesinin gerektiği açıktır. Bundan daha da fazlası: Greenberg için, tüm resimler tek bir mecra olarak düz tuval arka planı paylaşmaktadır. Şimdilik şekil sorununu göz ardı edersek, tüm tuvaller aynı şekilde düzdür ve bu da düzlüğün her resim için aynı düzlük olduğu anlamına gelir. Heidegger çok daha aşırı olsa da Greenberg ve Heidegger'in kan kardeşleri gibi görünmeye başladığı yer burasıdır: Greenberg yalnızca düzlüğün tüm resimlerin mecrası olduğunu söylerken, Heidegger Varlığı her şeyin mecrası kılar.

---

14. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*; Graham Harman, "The Well-Wrought Broken Hammer".

Kapsamdaki bu farklılığa rağmen, tamamen aynı çıkmaza düşerler: İçerik bireyselleştirilir, çoğullaştırılır ve yüzeyselleştirilirken, mecra daima derin ve birdir. Bunun anlamı, içeriğin her zaman baştan felç olmasıdır, zira bu yazarların hiçbiri için daha derin bir gizli arka plan mecrasının farkındalığını göstermekten başka bir rolü yoktur. Kötü şöhretli bir örnekte Heidegger, Hiroşima ve Auschwitz felaketlerinin önemsiz yüzey olayları olduğunu ilan eder; çünkü gerçek felaket uzun zaman önce antik Yunan'da Varlığın unutulmasıyla meydana gelmiştir.[15] Greenberg'deki hiçbir şey bu kadar uğursuz ya da aptalca görünmez; fakat ona göre de karşılıklı farklılaşmada kendilerini tüketen ve tek bir bütüncül etkiye erişen unsurlarıyla ismine layık tüm modern sanatın, Fried'ın kullandığı Saussurecü anlamda "sözdizimsel" olmasının bir anlamı bulunmaktadır. Farklı bir şekilde ifade edilirse, bir sanat eserindeki münferit unsurların kendilerine ait, bağımsız, saklı arka planlarına sahip olmasına izin verilmez.

Şimdiye kadar, Fried ve Greenberg'in farklı biçimcilikleriyle ilişkili iki ayrı sorun belirledik. Fried'ın durumunda, teatralliği, seyircinin ve eserin kaynaşması olarak savunmaya yönlendirildik. Şüphesiz Fried'ın isteklerine aykırı ancak kendi tarihsel kavrayışlarının doğrudan bir sonucu olarak. Greenberg örneğinde mesele farklıdır: Bir sanat eserinin içeriğinin münferit unsurları, kendilerine ait özel derinlikleri olmayan alçak yüzeyler olarak ele alınır. Bu sorunların sanatın ve eleştirinin bugünü ve geleceği üzerindeki etkileri nelerdir? Aşağıdaki 6. ve 7. Bölüm'lerde bir cevap bulmaya başlayacağız. Ancak Greenberg'e adil davranmak adına, düzlüğün estetik bir karşı hamle ile karşılaşmadan önce sadece bir yere kadar zorlanabileceğine dair aşikâr farkındalığına daha yakından bakmalıyız. Bu, en ustaca 1958 tarihli kolaj üzerine yazdığı "The Pasted Paper Revolution" [Yapıştırılmış Kâğıt Devrimi] (IV 61-66) makalesinde gerçekleşir.

Düzlüğün Sınırları

Greenberg'in 1940'larda, Modernist resmin temel özelliği olarak düzlüğe hâlâ fazlasıyla bağlı olduğu için, Kandinsky

15. Heidegger, "Insight Into That Which Is".

kadar önemli bir Modernistin başarılarını bir kenara atmaya istekli olduğunu gördük. 1966'da "Modernist Painting" [Modernist Resim] adlı makalesini yayınladığında, soyutlamayı, dikkatleri Kübizmin gerçek menfaatlerinden saptıran "taşralı" bir oyalama olarak değil, düzlüğe giden önemli bir kapı olarak görmeye başlamıştı. Soyutlamanın Kandinsky ve Mondrian'ın düşündüğünden daha az önemli olduğunu belirterek mevcut durumu korumuş gibi göründükten sonra, onların düşüncelerini az çok kabul ederek devam ediyor:

> Tanınabilir tüm varlıklar ... üç boyutlu mekânda var olur ve tanınabilir bir varlığın en bariz izi, bu tür bir mekânın ilişkilerini çağırmaya yeterlidir. Bir insan figürünün veya bir çay fincanın parçalı silueti bunu yapacak ve böyle yaparak resimsel mekânı resmin bir sanat olarak bağımsızlığının garantisi olan iki boyutluluktan uzaklaştıracaktır (IV 88).

Eş deyişle, Greenberg bir tablodaki tanınabilir bir varlığın izinin, Modernist bir bağlamda güvenmediği türden bir yanılsamacılıktan nasıl kaçabileceğini artık görmez. Bu aşamada, bu nedenle artık soyut olmaktan başka bir şey olabilecek ikna edici bir Modernist resmi hayal edemez. Yine aynı makalede, düzlük konusunda da önemli bir taviz verir: "Modernist resmin kendisini yönelttiği düzlük asla tam bir düzlük olamaz. Resim düzleminin arttırılmış hassasiyeti artık heykelsi yanılsamaya veya *trompe-l'oeil*'e* izin vermeyebilir; ancak optik yanılsamaya izin verir ve izin vermelidir. Bir yüzeyde yapılan ilk işaret, onun yaklaşık düzlüğünü yok eder..." (IV 90). Ancak Greenberg, kişisel olarak düzlüğün sınırları olduğunu ne zaman fark etse, sonunda bu buluşu sanat tarihinde Pollock'tan çok daha eski bir noktaya taşımıştır:

> *Eski Ustalar*, resim düzleminin bütünlüğünü korumanın gerekli olduğunu anlamışlardı: Yani, üç boyutlu mekânın en canlı yanılsamasının altında ve üstünde kalıcı düzlüğün mevcudiyetini imlemenin. Ortaya çıkan açık çelişki, onların sanatlarının başarısı için olduğu gibi, *aslında bütün resim sanatının başarısı için de* gerekliydi. Modernistler bu çelişkiden ne kaçınmış ne de onu çözmüştür; daha ziyade, terimlerini tersine çevirmişlerdir. Düzlüğün, düzlüğün

* (Fr.) Göz yanılsaması. (ç.n.)

içerdiği şeyin farkına varmadan sonra değil, önce farkına varılır (IV 87; vurgular bana ait).

Daha önceki görüşlerindeki değişiklik aşikâr olmalıdır. Niyetim Greenberg'i ikiyüzlü bir tutarsızlık içinde yakalamak değil, tam tersi: Kandinsky'nin soyutlamasına erken reddiyesinin ardından düzlüğün tarihsel sonuçlarına dair anlayışını geliştirmeye nasıl devam ettiğini göstermek. 1940'ların Greenberg'ini okurken, insan düzlüğün Manet'den itibaren sanatı anlamak için bir araç olduğu hissine kapılıyor; kariyerinin başlarında en sevdiği kavramı modern öncesi sanat tarihine uygulamak için hiçbir çaba sarf etmediğini hatırlıyorum. Ancak 1966'da, düzlük ile yüzey arasındaki gerilimin, sınırlandırılmış bir Modernist dönemdeki ressamların endişesi olmaktan ziyade, resmin doğasında var olduğu görüşüne doğru ilerler ve bu nedenle, Fried ve daha sonra Pippin tarafından aleyhine konulan "özcülük" suçlamasını hak etme riskini alır. Yine de Greenberg, Batı sanat tarihinin tamamını düzlük temelinde yeniden yazma olasılığını ima etmekten fazlasını yapamamasından da görüldüğü üzere, bu noktaya asla tam olarak ulaşmamıştır. Üstelik 1960'larda, resimdeki yeniliği düzlük mücadelesinden ziyade, iki boyutlu düzleme *aşırı* odaklanmanın tehlikelerinin farkına varmaya bağladığı yeni bir aşamaya girmiş görünür. Yakında göreceğimiz gibi, en önemli örnek, Picasso ve Braque'ın Analitik Kübizmin sınırlarına nasıl karşı çıktığı ancak yine de kolajlara geçişleriyle işleri nasıl devam ettirebildiği konusundaki tartışmasıdır. Greenberg'in belirgin bir şekilde, Kübistleri haklı bulsun ya da bulmasın, Heidegger ve McLuhan'ı da içeren 20. yüzyıl düşünce çizgisini izlediğini gördük. Bu düşünme tarzı, yüzeyin, ontiğin veya içeriğin derinlik lehine bastırılmasıyla başlar; ancak bastırılmasında o kadar ileri gider ki yüzeysel olan sonunda yeniden dirilir. Başka bir yerde, bu sürece yüzeyin intikamı adını verdim.[16]

Günlük dilde "düzlük" bir şeyin yüzeysel dış katmanını ima etse de Greenberg için düzlüğün önemi her zaman yüzeyden çok derin bir arka plan rolünü oynamasıdır: Varlık-

16. Harman, "The Revenge of the Surface".

lardan ziyade Heidegger'in Varlığına benzer. Tersine, üç boyutlu yanılsamacılık algısal derinlik önermesine rağmen, aslında resmedilen tüm varlıkları tamamen ilişkisel bir mekâna yerleştirir, içinde şeylerin kendi derinliklerinin olmadığı bir mekâna. Fakat işte soru buradadır. Daha sonraki Greenberg, onu ortadan kaldırmak için en iyi çabalardan sonra bile kalan kaçınılmaz yanılsamayı vurguladığına göre, bu sanatta *literal olana* bir geri dönüş olarak mı okunmalı? Bu, Fried'ın görüşüne benziyor; çünkü Minimalistleri, temelde içerikten bağımsız sanatlarının gerçek fiziksel materyalleri üzerindeki ısrarları yoluyla Greenberg'in kendi öğretisinin mantıksal sonucu olarak okuyor. Ya da tam tersine, NYO'nun iddia ettiği gibi Greenberg'in dönüşü embriyonik değilse de yeni bir projeyi mi içeriyor? Bu projenin genel itici gücü, Greenberg'in –ve Heidegger'in– içerik ve yüzey arasındaki önceki bağının kopması anlamına gelecektir. Açık içerik ve hatta arka plandaki mecralara kıyasla doğası gereği yüzeysel olan "tuval üzerindeki işaretler" yerine, mecra artık münferit resimsel unsurların kalbinde yer alacaktır. Bunu Kandinsky'nin bir savunusu olarak yeniden ifade etmek gerekirse, onun çeşitli soyut şekilleri arasındaki boş uzamın "akademik çağrışımları" konunun dışında olacaktır. Zira avangart sanatta içeriğin misyonu artık tüm içeriğin arkasında yatan evrensel bir arka plan mecrasına dair sinsice ipucu vermek değil, daha ziyade her bir içerik parçasının kendi başına hem ön plandan hem de arka plandan nasıl oluştuğunu keşfetmek olacaktır. Son bir alternatif ifade vermek gerekirse, mesele artık münferit resimsel unsurların özerkliğini, hepsinin üzerinde görünen bir arka plan lehine (Heidegger, Greenberg) ya da bu unsurların sözdizimsel olarak karşılıklı etkileşimlerinde ortadan kaybolması lehine (Fried'ın Caro'nun heykellerine dair Saussurecü okuması) silme meselesi değil fakat bu unsurları her birinin kendi arka planına sahip olduğu görülene kadar yalıtma meselesidir. Aslında bu benim görüşüm. Bu görüşün dolaysız çıkarımlardan biri, Kandinsky'ye Modernizmin tarihinde Greenberg'in ikram etmeyi istekli olduğundan çok daha yüksek bir statü kazandırmak olabilir; Dalí belki daha da büyük bir galiptir. Bir başka ironi de var ki tıpkı Fried'ın teatralliğe

şiddetli muhalefetinin onu sonunda yarı teatral "yüzleşme" kavramına götürmesi gibi, Greenberg'in düzlük takıntısı da onu, arka plandaki düzlüğün sadece kurtarıcı güç değil, aynı zamanda tehlike olduğunu görmeye götürmüştür.

Greenberg, 20. yüzyılın tüm diğer sanat hareketlerinden çok Picasso ile Braque'ın Kübizmine hayranlık duyarken açıktır, en çok da onlar, beş yüzyıllık resimsel yanılsamacılıkla yolları ayrılan bir sanata erişmiş oldukları ve "şimdiye dek Batı'da görmüş olduğumuz en düz resim sanatına" (III 118) yahut en azından Bizans'tan beri [gördüğümüz en düz resim sanatına] erişmemize yardım etmiş oldukları için. Fakat bu başarı doğal bir risk içeriyordu. Greenberg'in dediği gibi: "1911'in sonunda ikisi de [Picasso ve Braque] geleneksel yanılsamacı resimleri oldukça iyi bir şekilde ters yüz etmişti. Resmin kurmaca derinlikleri gerçek boya yüzeyine çok yakın bir seviyeye çekilmişti" (IV 62). Greenberg'in hakkını verirsek, o, Picasso ve Braque'in Modernizmin ne olması gerektiğine dair kendi eleştirel idealine ulaştıkları anda, bir kriz noktasına yaklaştıklarını kabul eder. Greenberg şöyle devam eder: "Düz yüzeyin dirençli gerçekliği ile üzerine düşünülen derinliği sağlamak için yüzeyin üzerinde gösterilen biçimler arasında daha açık bir ayrım yapmak gerekli hale gelmişti. *Aksi takdirde yüzeyle fazlasıyla dolaysızca bir olurlar ve salt yüzey deseni olarak hayatta kalırlar*" (IV 62; vurgu bana ait). Dolayısıyla kolaja doğru dönüş. Greenberg'e göre, kıyametvari düzlüğün saldırısına karşı koymanın bir yolu olarak kolajın stratejik önemi o kadar aşikârdır ki "kolaj üzerine yazanların onun kökenini neden Kübistlerin gerçeklikle yenilenmiş temas ihtiyacından başka hiçbir şeyde bulamamaya devam ettiklerini merak" etmektedir (IV 61).

Kolajın tam anlamıyla hikâyesi 1912'de, Braque'ın "bir çizime taklit bir ahşap damarlı kâğıt parçası [yapıştırmasıyla]" başlasa da Greenberg, iki yıl önce bu yönde hazırlık niteliğinde bazı adımlar kaydeder (IV 62). Braque, 1910 tarihli *Still Life with Violin and Palette* adlı eserinde, resmin üst kısmına, tuvalin herhangi bir yerinde resmedilen tek gölge gibi görünen bir gölge düşüren bir çivi boyadı. Greenberg'in okumasında bu, "yüzey ve gölgeleyen [nesne] arasında bir tür fotografik

mekânı, natürmortun ... mesken edindiği Kübist mekânın kırılgan yanılsamalarını" dayatmaktadır (IV 62). Bu şekilde, çivi, ikisi arasındaki bir ayrımı ima ederek düz resim yüzeyini literal tuvalden ayırır. Bizzat yanılsamacı derinliği ortadan kaldırmadaki başarısıyla Kübizm, yüzey dekorasyonuna düşme tehlikesine yol açtı; ancak bu 1910 tarihli resimle birlikte, artık salt bir tane yerine iki ayrı düzlem ve onlar arasında belirli bir mesafe bulunmaktadır. Greenberg, Braque'ın 1911 tarihli *Man with a Guitar* adlı eserinde de benzer bir şeyin yaşandığına dikkat çeker. Reprodüksiyonlarda görmek biraz zor olsa da tuvalin kenarında –kabaca saat on yönünde– "heykelvari resmetme [biçimi]" yine has kübist resmi, aksi takdirde birleşme tehlikesi altında olduğu literal yüzeyden ayırmaya yarayan boyalı bir ip halkası vardır (IV 62). Bu, daha da belirleyici bir jestin yolunu açmıştır:

> Aynı yıl Braque, motifleri mevcudiyetleri için gerçekçi bir mazeret sunmayan resimlerinde *trompe-l'oeil* ile şablonlanan büyük harf ve rakamları takdim etti. Bu izinsiz girişler, aşikâr dışsallıkları ve sert düzlükleriyle, gözü, tıpkı sanatçının imzasının yaptığı gibi, tuvalin literal, fiziksel yüzeyinde durdurmuştur; burada mesele artık yüzey ile Kübist mekân arasında daha canlı bir derinlik yanılsamasını araya koyma meselesi değil, bizzat resim düzleminin düzlüğünün gerçek derinliğini, onda gösterilen geri kalan her şey karşıtlığın kuvvetiyle yanılsamalı mekânın içine sokulacak şekilde özgülleştirme meselesiydi. Yüzey, somut ama şeffaf bir düzlem olarak dolaylı olarak belirtilmek yerine artık *açıkça* belirtilmiştir (IV 62).

Önceden olduğundan daha fazla, şimdi bir yerine iki düzlemle iştigal ediyoruz ve bu nedenle kübistler, resimlerinin dekoratif duvar kâğıdı olmasını önlemek için gereken minimal düzeyde bir yanılsama sağlamışlardır.

Fakat 1912, belirleyici yıl oldu. Bir başka yenilikte, Picasso ve Braque "kum ve diğer yabancı maddeleri boyalarıyla karıştırmaya başladılar; elde edilen pütürcüklü yüzey, resmin dokunsal gerçekliğine doğrudan dikkat çekmektedir" (IV 62). Braque, bazı resimlerine önce mermer yüzeyler ve ahşap damarlı gibi boyanmış dikdörtgenler ekledikten sonra ilk kolajı *Fruit Bowl* [Meyve Kâsesi] ile son adımı attı. Greenbergci bir bakış açısından, bu tüm zamanların en önemli sanat

eserlerinden biri gibi görünür. Braque'ın yaptığı şey kulağa son derece basit gelmektedir: "Üç taklit ahşap damarlı duvar kâğıdı şeridini bir çizim kâğıdına yapıştırdı ve ardından üzerine oldukça basitleştirilmiş bir Kübist natürmortunu ve bazı *trompe-l'oeil* harfleri kara kalemle çizdi" (IV 63). Ancak sonuç devrimciydi. Normal koşullar altında, yazı her zaman literal tuval yüzeyine yerleştirilmiş gibi görünecektir. Bununla birlikte, bu durumda, tanımı gereği literal yüzeye her şeyden daha fazla yapışan yapıştırılmış ahşap damarlı duvar kâğıdının aksine yanılsamalı derinliğe ait gibi görünür. Yine de "*trompe-l'oeil* harfleme, sadece düz bir düzlem dışında hiçbir şey üzerinde düşünülemez olduğu için, onu öne sürmeye ve ona geri dönmeye devam etmiştir" (IV 63). Greenberg, Braque'ın hem harfleri resimsel yanılsamayı en üst düzeye çıkaracak şekilde yerleştirerek hem de doğrudan yapıştırılan damarlı ahşap şeritlerin üzerine çizerek ve gölgelendirerek bu karmaşık etkileri arttırdığını ekler. Bu, *Fruit Bowl*'u avangard düzlüğün tüm zaferlerinin ötesinde şaşırtıcı bir başarıya götürür: "Şeritler, harfleler, karakalem çizgiler ve beyaz kâğıt birbirleriyle derinlemesine yer değiştirmeye başlar ve resmin her parçasının, ister gerçek ister hayali olsun, ondaki her düzlemi sırası gelince işgal ettiği bir süreç tesis edilir" (IV 63).

Greenberg'in makalesinin temel iddiası budur. Son birkaç sayfa kolajı daha da ileri götüren Yüksek Kübist tarzına döner ve Juan Gris'in ünlü kolajlarının abartıldığı ve hedefi ıskaladığı değerlendirmesiyle sonuca erişir. Fakat ilk noktayla ilgili olarak, Picasso ve Braque farklı kâğıt ve kumaş çeşitleri eklemeye başladılar, bu da bu şekilde "yüzey ve derinliği karıştırmayı, ikisi arasında mekik dokumayı hızlandırmak" anlamına geliyordu (IV 63). Diğer hilelerin yanı sıra, "tasvir edilen yüzeyler resim düzlemine paralel olarak gösterilir ve aynı zamanda gerçekte belirtilenden çok daha büyük bir derinlik yanılsaması varsayımı tesis edilmiş gibi onunla kesilir" (IV 64). Sonunda, "resmin önündeki resimsel olmayan, gerçek mekân dışında, yüzeyin literal düzlüğünden kaçacak hiçbir yön kalmamış gibi görünüyordu" (IV 64). Bunun bir sonucu, Picasso'nun çığır açan 1912 tarihli *Guitar* eseri oldu: "Gitar şeklinde bir kâğıt parçasını kesip katladı ve ona diğer kâğıt parçalarını ve dört gergin teli yapıştırdı. Gerçek mekânda

farklı düzlemler üzerinde bir dizi düz yüzey yaratıldı ve bunlara yalnızca resimsel bir yüzeyin ipucu yapıştırıldı... ve bu yeni bir heykel türü kurdu" (IV 64). Gris'e gelince, kolajları çeşitli düzlemler arasında çok daha az bir dinamizm elde etti: "Yapıştırılmış kâğıtlarını, *trompe-l'oeil* dokularını ve harflerini düzlüğü açıkça ifade etmek için kullandı; fakat neredeyse her zaman, heykelvari canlılıkla oluşturulmuş görüntüleri resmin en yakın düzlemine ve çoğu zaman da en arka düzlemine yerleştirerek derinlik yanılsamasının içindeki düzlüğü mühürledi." Sonuç olarak, kolajlarında "geleneksel şövale resminin kapalı varlığına dair bir şeyler bulunmaktadır" (IV 65). Bu, Greenberg'e, son bir darbe indirmesini sağlıyor: "[Picasso ve Braque] kolajlarında elde ettiğimiz yanılsamanın mekânsal yapısıyla dekoratifin bu kusursuz kaynaşması yerine, [Gris'te] dekoratif ve yanılsamalı olanın bir dönüşümü, bir tanzimi vardır" (IV 66).

Greenberg, etkileyici Kübist kolaj okumasıyla, her alanda büyük düşünürlerin önemli bir özelliği olarak gördüğümüz şeyi sergiliyor: Kişinin merkezi öğretisinin daima bir sınıra ulaştığını ve sonunda bu öğretinin karşıtını dahil etmenin bir yolunu bulması gerektiğini kabul etme yeteneği. Manet'in kapılma karşıtı sanatını, aksi takdirde modern resmin özü olarak ödün vermeyen bir kapılma tarihine dönüştürmeyi başardığında, Fried'da da aynı özelliği gördük. Greenberg'de, onun değerli düzlüğünün 1911 gibi erken bir zamanda kesin bir mesuliyet haline gelmeye başladığına dair bir farkındalık keşfediyoruz. Kübist kolajın motivasyonunu belirsiz ve değişen çok sayıda resim düzlemi yaratmanın bir yolu olarak inceleyerek, Greenberg, birleşik bir tuval zemine dair ressamca farkındalığın monoton bir hikâyesi gibi görünmeye başlamış olabilecek şeye esneklik katarak kendine ait sözü edilmemiş bir krizden çıkar. Bunu Greenberg'in en önemli makalelerinden biri yapan şey, bize yeni bir şey öğretmeye çalıştığına dair açık bir histir: sadece Greenberg'in önceki yazılarında bilinmeyen bir şey değil, aynı zamanda onlarla doğrudan çelişen bir şey.

Yine de Greenberg'in çözümünün –Picasso ve Braque'ınki bir yana– ele aldığı kriz için yeterli olup olmadığı sorulmalıdır. Aslında Greenberg, resimsel ve literal yüzey arasındaki

aşırı örtüşmenin, "resmin her parçasının ister gerçek ister hayali olsun, ondaki her düzlemi sırası gelince işgal ettiği bir süreç" ile karşı karşıya konulabileceğini iddia eder. *Fruit Bowl* gibi karmaşık bir kolajda bunun dönüşümlü ve birbiriyle çarpışan toplam dört veya beş ayrı düzlem olduğunu varsayalım. Öyle olsa bile, bu, Greenberg'in önceki modelinin, temel kusuru hâlâ sağlam olan çoğullaştırılmış bir versiyonu olurdu. Bir meyve parçasının yüzü veya yapıştırılmış bir ahşap damarlı taklit duvar kâğıdı şeridi, artık bir tür büyük optik yanılsama içinde, yalnızca bir düzlemle sınırlı kalmak yerine dört veya beş farklı düzlemden herhangi birini işgal edebilir. Ancak Greenberg'in önceki modelinde olduğu gibi burada da derinlik hâlâ bir *düzlem*den başka hiçbir yerde bulunmaz. Resimsel içeriğin münferit unsurları, bir düzlemden diğerine serbestçe kayabilir; ancak bunların yegâne işlevi, içinde bulundukları özgül düzlemsel arka planlara dair bilerek ipucu sağlamaktır. Düzlük, verili bir kolajın artık bir yerine birden çok düzlük boyutuna sahip olmasına rağmen, hâlâ yol gösterici ilkedir.

Bu, Greenberg'in güzelce tanımladığı gibi, 1911'den itibaren tehlikeli bir şekilde düzleşmiş bir Kübizme yenilenmiş bir drama ekliyor. Ancak Greenberg, yalnızca resmin mesken edindiği daha derin düz bir düzlem duygumuzu harekete geçirmesiyle içeriğin zenginleşmesine, "literal anekdot"un estetik cehenneminden özgürleşmesine izin verir. NYO'ya göre, bunun gözden kaçırdığı şey, nesnelerin –resimleri mesken edinenler de dahil– yalnızca çok sayıda diğer varlıklarla paylaştıkları kapsayıcı bir mekânsal düzlemde değil, her zaman kendi içlerinde bir derinliğe sahip olmalarıdır. Siz, ben, bir meyve tabağı, bir çaydanlık ve bir maymun başkalarına yaydığımız yüzey içeriğinden daha fazlasıdır: Eşzamanlı olarak birden fazla düz düzleme yansıtıldığımız için değil, yüzey içeriğimiz tek başına zaten bize ait bir derinliğe işaret ettiği için. Greenberg ve Heidegger arasındaki analoji yine yardımcı olur. Bu düşünürlerin paylaştığı şey, Heidegger'in *Vorhandenheit* veya el-altında-olma olarak adlandırdığı ve tüm somut varlıklardan çok daha derinlerde yatan Varlığa başvurarak altını kazdığı yüzey içeriğinin yetersizliğine dair derin bir

duygudur. Greenberg'in tüm yüzey içeriğine karşı resim mecrasına –düz tuvale– başvurusu da benzer bir manevradır. Yine de kendi çözümlerinde ortak bir eksiklik bulunmaktadır. Heidegger'e göre Varlık, sadece varlıklardan daha derin değildir: Aynı zamanda *bir*dir ancak münferit varlıklar yüzeysel olarak çoğuldur. Greenberg'in Kübist kolaj okuması, onun aynı varsayıma hapsolduğunu gösterir. Heidegger'den farklı olarak, arka plan düzlemlerinin sayısını çoğaltmanın ustaca bir yolunu bulur ancak yüzeydeki birçok şey ile altındaki birleşik düzlemler arasında hâlâ talihsiz bir karşıtlık bulunur. Sayısız *özgül* mecranın insan varoluşunu yeniden şekillendirmedeki etkilerine odaklanma konusundaki yerleşik profesyonel ihtiyacı göz önüne alındığında, bir tek McLuhan'ın kaçınmayı başardığı bir tuzak.

Heidegger ve Greenberg'in farklı durumlarında problemi ele almanın yolu aynıdır. Heidegger'in ötesine geçen tek yol, tüm özgül varlıklardan belli bir mesafedeki tek bir birleşik düzlem olarak Varlığı terk etmek ve her bir münferit şeyde bulunan özel derinliği, 1949'dan başlayarak ihtiyatla izlediği yolu açmaktır.[17] Çok daha önceki *Varlık ve Zaman*'da, Heidegger'in çekici, holistik bir araçlar arka plan sistemi içinde –Heidegger öyle olduğunu iddia etmesine rağmen– gerçekten kaybolmaz ama bazen katıldığı sorunsuz işleyen bütünü parçalayabilen özerk bir çekirdek olarak kalır. Aynı şekilde, yüzeysel resimsel içeriğin ötesindeki yol, tek bir düz düzleme, dört düzleme, bunlardan altısına, dokuzuna ya da Picasso ve Braque'ın cesurca icat ettiği kadar düzleme başvurmak değildir. Bunun yerine, resmin veya başka herhangi bir türün içerdiği münferit varlıkların veya figürlerin her birinin kendi ortamı vardır: Yüzey hasletlerinin kusurlu bir şekilde işaret ettiği gibi kendi geri çekilmiş benlikleri.

17. Heidegger, "Insight Into That Which Is".

5
Yüksek Modernizmden Sonra

Okur, muhtemelen şu ana kadar, NYO'nun biçimcilik eleştirisinin, 1960'lardan beri onları reddedenlere kıyasla biçimcilere duyduğu temel sempatisini değiştirmediğini anlamış olacaktır. Sanat eserlerinin (diğer tüm nesnelerde olduğu gibi) özerkliğini ve söylemsel kavramsallıktan ziyade açıklanamaz beğeninin estetikle alakalı yeti olduğunu kabul ederek, Kant, Greenberg ve Fried'den yol kenarında bir yerde ayrılmaya çalışanlardan biraz uzaklaştık. Üstelik, 1960'lar sonrası, ikisi arasında bir bölünme olduğunu iddia eden hareketler karşısında, estetik ve sanat arasındaki bağı savunmaya devam ediyoruz. Sanatçı arkadaşım Veseli'nin, bunun beni biraz eski moda bir çıkmazda bıraktığını öne sürmesine rağmen, bu risk

zaten bilinçli olarak, savaş sonrası Fransız düşünürlerin popüler dalgası tarafından aşılmamış Husserl ile Heidegger'in çağdaş felsefenin doruğu olduğunda ısrar eden daha geniş felsefi konumum tarafından yürütülmektedir. Entelektüel hayatta yanlış dönüşler meydana gelir ve bunların üstesinden gelmek onlarca yıl alabilir; ancak bu arada pek çok yeni şey öğrenebiliriz. Bu tür bir öğrenme yararına, bu bölüm, biçimci konumu çürüttüğü veya onun yerini aldığı düşünülebilecek daha önde gelen figürlerin bazılarını kısaca ele alacaktır. Burada birleştirmeye değer içgörüleri bulabiliriz ve hatta biçimcilerin kısa çöpü tutmaya başladığı bazı noktalar bulabiliriz ancak benim genel görüşüm, ilerideki tek yolun biçimci tünelden tüm yolu geçmek olduğudur. Greenberg'in kendi kuşağından iki Greenberg eleştirmeniyle başlıyoruz.

Diğer "Bergler"

Tom Wolfe, 1975 tarihli kitabı *The Painted Word*'ün [*Resmedilen Söz*] Sonsözünde, 2000 yılında "öne çıkacak üç sanatçı, dönemin çığır açan üç figürü Pollock, [Willem] de Kooning ve [Jasper] Johns olmayacak; ama Greenberg, [Harold] Rosenberg ve [Leo] Steinberg olacak" diye meşhur bir öngörüde bulunur.[1] Az önce bahsedilen üç eleştirmen aşağı yukarı aynı yaşta olduklarından ve kariyerlerini aynı sanatçıların çoğu hakkında yazmaya adadıklarından, bu onları, Wolfe'un onların tipik Yahudi soyadlarıyla yaptığı sinirli ve tatsız şakasından oldukça farklı, makul bir karşılaştırma üçlüsü kılar. Greenberg ile Rosenberg arasındaki kilit tartışma noktası iyi bilinmektedir. Greenberg, Pollock'un şahsen arkadaşı ve çalışmalarının erken bir savunucusuydu, öyle ki kariyerlerini sadece simbiyotik terimler içinde görebiliriz. Pollock'tan önce Greenberg, Paris'in gölgesindeki Amerikan sanatının dar görüşlü durumundan rahatsız olan, yükselen ama homurdanan bir New York sanat eleştirmeniydi; Greenberg'den önce Pollock, çalışmalarının sistematik bir savunucusundan yoksundu. Önemli olan, Greenberg'in Pollock'un resimlerini daima *resim olarak*, doğalarında tüm önceki ustaları yorumlamak için kullanılanlardan hiç farklı olmayan estetik terimlerle savun-

1. Tom Wolfe, *The Painted Word*, s. 98.

muş olmasıdır. Aksine, Rosenberg, Pollock'un prodüksiyonlarını yalnızca Greenberg'in hor gördüğü şekilde anlamlandırabildi: Pollock'un *performans*ının ortaya çıkan işin kendisinden daha önemli olduğu "eylem resimleri" veya "olaylar" olarak.

1952'de Rosenberg, daha sonra *The Tradition of the New* [Yeninin Geleneği] derlemesinde yer alan "The American Action Painters" [Amerikan Eylem Ressamları] başlıklı bir makale yayımladı. İşin garibi, bu parçada tek bir ressamın isminden bahsedilmese de Pollock'tan o kadar açıkça bahsedilir ki Rosenberg'in sonraki inkârı doğru kabul edilemez. Bu kısa makalenin yaklaşık on beş sayfasından en seçkin pasajlardan bazılarını ele alalım: "Tuval, belli bir anda, Amerikalı ressamlardan birine, birbiri ardına, içinde edimde bulunacağı bir alan olarak görünmeye başladı ... Tuvalde olacak olan şey resim değil olaydı" (*TN* 25). Ressamın nihai ürünü sadece önemsiz değil, aynı zamanda etkin olarak reddedilmesi gereken bir şeydir: "Bu resme 'soyut' veya 'Dışvurumcu' veya 'Soyut-Dışavurumcu' deyin, önemli olan *nesneyi ortadan kaldırmaya* yönelik özel itkidir" (*TN* 26; vurgu bana ait). Daha doğrusu, ortadan kaldırılması gereken şey, sözde özerk bir bütün olarak sanat nesnesidir, zira sonuçta ortaya çıkan resim, ona yol açan eylemin belgesel kaydı olarak hâlâ önem taşıyacaktır: "Son etkide, imgede ister içinde olsun ister olmasın, bir *gerilim* olacağı kanıksanır" (*TN* 27). Bu kelime ile Rosenberg, nesneler ve nitelikleri arasındaki NYO gerilimi, hatta sanatçı ile eser arasında bir tür gergin denge gibi bir şeyi değil, düpedüz sanatçının kendi "psişik durumuna" içsel bir gerilimi kasteder (*TN* 27).[2] Sanatçının psikolojisine bu dönüş, Rosenberg'i biçimci özerkliğe her yönden bir saldırıya teşvik eder. Resmin, sanatçının biyografisinden ayrılmaz olduğu söylenir (TN 28). Eylem resmi, "sanat ve yaşam arasındaki her ayrımı yıkmıştır" ve "eylemle ilgili her şeyi –psikolojiyi, felsefeyi, tarihi, mitolojiyi, kahramana tapınmayı, sanat eleştirisi hariç her şeyi–" içermektedir (*TN* 28). Her şey "sanatçının duygusal ve entelektüel enerjisini sanki yaşayan bir durumdaymış gibi örgütleme şekli" ile ilgilidir (*TN* 29). Ro-

2. "Gerilim" kelimesini takip eden dipnotta.

senberg, Kant'a sürrealist bir tokatla ekliyor: "Bir eylem bir beğeni meselesi değildir. Bir tabancanın ateşlenmesine ya da bir labirentin inşa edilmesine beğeninin karar vermesine izin vermezsiniz" (*TN* 38).

Greenberg'in yazılı yanıtının sertliği, tam on yıl sonra, şu başlıkla ima edilmiştir: "How Art Writing Earns its Bad Name" [Sanat Yazarlığı Kötü Şanını Nasıl Hak Eder] (IV 135-144).[3] Greenberg, Rosenberg'in "eylem resmi" denemesini söz konusu ressamların sözde bir savunucusu olarak yazmasını talihsiz bulur; çünkü bu metin gerçekte, Pollock ve çevresinin cahilce azline bir kılıf sağlar. Rosenberg'in gözünde "boyanmış 'resmin' boyanmış olmasının kayıtsız bir mesele haline gelmesinden" yakınır. "Her şey yapmada yatıyor, üretmede değil" (IV 136). Sonuç olarak: "Örtülü tuval bir 'olay', tamamen kişisel 'jestlerin' tekbenci [*solipsistic*] bir kaydı olarak ve bu nedenle nefes alma ve parmak izlerinin, aşk ilişkilerinin ve savaşların ait olduğu; ancak sanat eserlerinin ait olmadığı aynı gerçekliğe ait olarak bırakılmıştır" (IV 136). Bu kitabın terimleriyle yeniden ifade edersek, Rosenberg bize, *literalleştirilmiş* bir Pollock verir; zira ikincisinin eserleri tüm özerkliği yitirir ve kapsamlı anlamlarını yalnızca sanatçının yaşam tarihinde değil, aynı zamanda "psikolojide, felsefede, tarihte, mitolojide, kahramana tapınmada" da bulur. İşin garibi, "eylem resminin" açıkça reddetmeyi amaçladığı şey mevcut sanat alanı olduğu için, bu profesyonel ilişkiler heybesinden yalnızca sanat eleştirisi dışlanır (*TN* 28). Rosenberg, eylem resmini biyografiye ve diğer birçok disipline indirgeyerek, aynı zamanda, onun daha yüksek ve daha düşük kaliteli versiyonlarını ayırt etme konusundaki eleştirel yeteneğimizi de ortadan kaldırır (IV 140). Öyle olsa bile, "eylem resmi" mefhumu genel ilgiyi çekmiştir ki Greenberg alaycı bir şekilde bunun nedeninin şu olduğunu tahmin eder: "Bunda müstehcen ve halka ait bir yan vardı; yeni bir dans adımının adı gibi" (IV 137).

Şimdi, Rosenberg'in Pollock yorumunun saçma olduğuna dair açık bir his var. Herkes çevrimiçi olup Pollock'un resimleri üzerinde çalışırkenki çekimlerini bulabilir ve bu çekim

3. Sir Herbert Read Rosenberg adına müdahil olduktan sonra, o ve Greenberg, s.145-149'dan itibaren daha ileri bir polemik çekişmeye dahil olurlar.

kuşkusuz ilgi çekici. Fakat bu çekimler hiçbir şekilde Rosenberg'in teorisini desteklemez. Pollock resim yaparken yoğun bir şekilde yoğunlaşıyor gibi görünür ama açıkça resim yapar, "psikoloji" ve "kahramana tapınma" için erişilebilecek ancak sanat eleştirmeninin erişemeyeceği kişisel bir trans sahnelemez. Pollock'un peşinde olduğu şey "eylem resmi" ise, o zaman neden müzayede evlerinde veya müzelerde sergilenmek üzere satılanlar öncelikle bu görüntüler değildir? Kuşkusuz bu görüntüler, sözde sanat eyleminin herhangi bir salt tuvalden daha iyi bir belgesel kaydı olmayacak mıdır? Rosenberg'inki gibi tuhaf bir yorumun bir eleştirmenin aklına gelmesinin bile tek nedeni, Pollock'un tuvallerinin onları bu kadar şaşkınlığa uğratmış olması, bu tuvallerin yorumlama zeminin eserin duvarlarının dışında başka hiçbir yerde aranamayacak olmasıdır. Pollock'un damla resimlerinin ilk görünümünün eleştirmenler üzerinde neden bu kadar etkili olabileceğini anlamak kolaydır. Fakat pratikle, Pollock'un eserleri arasında daha çok başarılı olanı daha az başarılı olandan ve onun yaşam öyküsünün ustalığıyla hiçbir ilgisi olmayan nedenlerle ayırt etmek öğrenilir.

Yine de ne kadar başarısız olursa olsun, Pollock'un bir yorumu da bu olabilir, 21. yüzyılda Rosenberg'in teorisinin daha sonraki gelişmeleri oldukça iyi öngördüğünü görebiliriz. Pollock kesinlikle bir eylem sanatçısı olmamasına rağmen, bu açıklama aslında Beuys, Bruce Nauman ya da Cindy Sherman gibi daha sonraki figürler için geçerli olabilir; bunların eserlerinin çoğu, sanatçının varlığını eserin özü olarak kullanır. Greenberg'in bu daha sonraki dönüşü hor gördüğünü biliyoruz, tıpkı Fried'ın onu terimin en kötü anlamıyla "teatral" bularak reddedeceği gibi. Burada Kant'ı, etik ve estetiği, onlara doğrudan ait olmayan her şeyden uzaklaştırdığında zaten endişelendiren kafa karıştırıcı, tümüyle serbest holizmde, her şeyin diğer her şeyle ayırt edilemeyecek şekilde erimesini önlemek istiyorsak, özerkliğin çok önemli olduğuna dair klasik biçimci dersi tekrar edeceğim. Rosenberg'in bu gerçekliği menetmesine rağmen, Pollock'un tuvallerinin onun yaşamı ve eylemlerinden ayrı bir gerçekliği var. Aynı şey, Beuys'un *I Like America and Amerika Likes Me* gibi bir eseri için geçerli değildir, bu eser yalnızca bir deneyim veya performans

olarak anlaşılabilir; ne de olsa, sadece Beuys bile olsa birisinin bu esere tanık olması gerekmiştir. Pollock'un Modern Sanat Müzesi'ndeki tuvallerini, yapıldıklarına dair filmlerle ikame etmek ne kadar saçma olacaksa, Beuys'un performans eserinin tamamını, diyelim ki filmde çakalla ressam çekişirken yırtılan keçe battaniyeyle ikame etmek de tam tersi bir nedenden ötürü saçma olacaktır. Rosenberg'in gözden kaçırdığı şey – çoğu çağdaş filozof gibi– "olay"ın gerçekten "nesne"ye bir alternatif olmadığı, dolaysızca/derhal kendi başına bir nesneye dönüştüğü gerçeğidir. Diğer herhangi bir nesne gibi, bir sanat nesnesinin de fiziksel, sağlam, dayanıklı olması veya insan etkileşiminden yoksun olması gerekmez: yalnızca bileşenlerinden daha fazlası ve mevcut etkilerinden daha derin olması gerekir. Böylelikle hem altının kazılmasına hem de üstünün kazılmasına direnir, yani herhangi bir bilgi biçimi veya hatta herhangi bir ilişki tarafından tüketilmeye direnir. Performans parçaları da nesnelerdir ancak Courbet'in kendisini resimlerine yansıttığı eserler de dahil olmak üzere, sanatçıları klasik sanat nesnelerinin şimdiye kadar yaptığından çok daha fazla eserlere dahil ederler.

Greenberg'in üçüncü "Berg" Leo Steinberg hakkında söyleyecek çok daha az şeyi vardı; ancak buradaki açıklamalarım daha uzun olacak. Belirleyebildiğim kadarıyla, Steinberg'e yaptığı tek atıf, *Art Digest*'te 1954'te soyut sanat savunmasında gelmiştir. Burada Steinberg'in soyutlama savunmasının düpedüz gönülsüz olmasından yakınır; zira Steinberg sanki hareketi sadece radikal kenarını yumuşatarak savunuyormuş gibi soyutlamanın "asla düşündüğümüz kadar temsili olmadığını" iddia eder (III 186-187). Kandinsky'ye yönelik erken eleştirisi onu aşırı vurgulasa da Greenberg'in soyutlamayı tercih etme sebebini hatırlayarak başlayalım. "Modernist Resim" makalesinden bir kez daha şu pasajı alıntılamaktayız:

> Tanınabilir tüm varlıklar ... üç boyutlu mekânda var olur ve tanınabilir bir varlığın en bariz izi, bu tür bir mekânın ilişkilerini çağırmaya yeterlidir. Bir insan figürünün veya bir çay fincanın parçalı silueti bunu yapacak ve böyle yaparak resimsel mekânı resmin bir sanat olarak bağımsızlığının garantisi olan iki boyutluluktan uzaklaştıracaktır (IV 88).

Bu, Greenberg'in ne soyut ne de temsili sanatın doğası gereği diğerinden üstün olduğuna dair eşit derecede kesin inancını hiçbir şekilde olumsuzlamaz. 1954'te okuduğumuz gibi: "Sanatta baştan sona önemli sayılan, iyi ya da kötü olmasıdır. Geri kalan her şey ikincildir. Henüz hiç kimse böyle bir temsili olanın, bir resmin veya heykelin estetik değerini arttırdığını veya ondan bir şey çıkardığını gösteremedi" (III 187). Yine de "benim deneyimim ... her şeye rağmen, günümüzün en iyi sanatının giderek soyut olma eğiliminde olduğunu söylüyor. Ve bu eğilimi tersine çevirme girişimlerinin çoğu, ikinci el, ikinci sınıf resme ya da ... *pastişe*, sözde arkaik heykele yol açıyor" (III 189). Kısacası Greenberg, temsili sanatın bir sanat dönemine ve soyutlamanın diğerine hükmedebileceğini, şimdiki anın –yani 1954'ün– soyutlamanın geliştiği bir dönem olduğunu savunur. Bunun soyutlama ile Greenberg'in kendi gözde teması olan düzlük arasındaki yakın bağlantıdan kaynaklandığı sonucuna varabiliriz. Greenberg'in asla yapmadığı şey, soyut ve temsili sanat arasındaki ayrımı sorgulamaktır. Steinberg, Greenberg'in keyfini kaçırarak, tam da bu adımı atıyor.

Aslında, tuval mecrasını düzlüğünü Greenberg'in birincil endişesi ve soyutlamanın düzlüğün arttırılmasındaki rolünü onun ikincil endişesi kabul edersek, Steinberg'in her iki noktada da doğrudan şah damarına hamlede bulunması dikkat çekicidir. İkincil tema olan soyutlama ile başlayalım. Steinberg, soyutlama diye *bir şeyin olmadığını*, en katı geometrik şekillerin ve bedensiz renk alanlarının bile nihayetinde insanın doğa deneyiminden kaynaklandığını ilan eder. Steinberg'in 1953 tarihli "The Eye is a Part of the Mind" [Göz, Zihnin Bir Parçasıdır] makalesinde şunu okuruz: "Temsil, harcanabilir bir yük değil, hâlâ özsel bir koşul ... sanatın tümünde merkezi bir estetik işlevdir ve ... yeni soyut eğilimi desteklemek için tasarlanan biçimci estetik, büyük ölçüde, savunmak için yola çıktığı sanatı yanlış anlamaya ve küçümsemeye dayanıyordu" (*OC* 291). Kısaca, insanlık tarihinde üretilen büyük sanatın "yaklaşık yarısının" temsili olarak kabul edilebileceğine dair garip bir nitelendirme ekler: Steinberg'in temsile verdiği geniş kapsam göz önüne alındığında, şaşırtıcı derecede küçük bir

figür ki bu figürü sanatta hemen her yerde buluyor gibi görünüyor (*OC* 291). Monet ve Cézanne gibi ön soyutlamacıların bile tekrar tekrar doğaya bağlılık yemini ettiklerini hatırlatır bize (*OC* 292, 296). İşin garibi, bizzat Greenberg tarafından da kolaylıkla yapılabilecek bir vurguyu da ekler: "Mekanik, yaratıcı olmayan unsur ... doğayı taklit etmede değil; ancak önceden oluşturulmuş cihazların tutkudan âzâde kullanımı olan akademikçilikte yatar" (*OC* 293). Steinberg bir sonraki sayfada düşüncesini sürdürür: "Bir nebze yetenekli ve yeterli uygulamaya sahip hemen herkes, başka bir insanın temsil tarzını kendinin kılabilir. Fakat onu keşfedemez" (*OC* 294). Ve daha da güzeli: "Michelangelo'nun kas sistemini* yeniden sergileyen abartılı üslup sahibi sanatçı, Michelangelo'yu hiç de tekrar etmez; zira tuvalde düzenlediği şey zaten evcilleştirilmiş durumdadır" (*OC* 295).

Aslına bakılırsa, Steinberg, akademik ve yapmacık olandan kaçınmada doğayı taklit etmenin soyut sanata eşit olduğunu iddia etmekle kalmaz, aynı zamanda onun bu amaç için daha üstün olduğunu da iddia eder: "Biçimsel [yani Greenberg'in] fikir sisteminde mühim biçimin, [doğanın] derinlemesine gözlemiyle yineleyen çakışması açıklanmadan kalır ... [Doğa taklidine karşı] söylenebilecek en fazla şey, bu yüzyılda ilgimizi başka bir yere çevirmiş olduğumuzdur" (*OC* 297). Fakat Steinberg'in argümanı şimdi bir başka tuhaf yöne döner. Zihinsel soyutlamayı doğanın taklidine tabi kılarak başlamıştı ama şimdi bu hareketi tersine çeviriyor gibi görünür ve doğal kabul edilenin zihin tarafından belirlendiğini vurgular: "Doğal olgu, yalnızca insan zihninin ona önce gerçeklik statüsü bahşettiği yerde tamamen kavranabilir. Ancak o zaman, bir tutku tarafından desteklenen, nihai hakikate odaklanan görme eylemidir" (*OC* 297). Ve dahası: "Sanat, duyular tarafından kaydedildiği şekliyle doğal olgunun anlamlı gerçeklik olarak görüldüğü her yerde, doğal olgunun saf kavrayışını arar. Bu şekilde yorumlanmadığında, bir tür hümanizm karşıtı çarpıtma, papazca üsluplaştırma veya soyutlama biçimi bulacağız" (*OC* 297). Yine de ikna edici olmayan bir şekilde şu sonuca varır: "Böyle bir soyutlama gerçekliği kavramaya ve ifade

* Michelangelo'nun kas sisteminin anatomik yapısını resmettiği çizim ve resimler kastediliyor. (ç.n.)

etmeye devam edecektir Yalnızca şimdi temsili gerektiren mesele yeni bir gerçeklik düzeninden yararlanır", bununla zihnin gerçeklik düzenini kasteder (*OC* 297). Steinberg savunmasında, orta çağ sanatının görünürdeki gerçekçilik karşıtlığının, fikirlerin temel maddi varlıklardan daha gerçek olduğu şeklindeki neo-Platoncu görüş tarafından nasıl yönlendirildiğine dair harika bir açıklama vererek devam eder. Fakat sloganının bu nedenle gizlice "doğanın taklidi"nden "en gerçek olanın taklidine" geçtiğine dikkat edin ve Steinberg'in doğal olanla zihinsel olanı birleştirme yönündeki şaşırtıcı eğilimi göz önüne alındığında, ikinci sloganın doğa ile içsel bir bağlantısı olduğu açık olmaktan uzaktır. Bu, Batı'nın en idealist filozofu olan, bir zihin tarafından algılanmadıkça hiçbir şeyin var olmayacağını savunan Berkeley'in, "ideler hakkında bir gerçekçi" olduğu için yine de bir gerçekçi olduğunu iddia eden filozoflar arasında bulunan aynı el çabukluğudur.[4] Aynı şekilde, Mondrian'ın neredeyse herkesten çok farklı bir "doğa" kavrayışına sahip olduğu niteliğini eklediğimiz sürece, Mondrian'ın soyut resimlerinin de doğanın taklidi olduğunu kolayca söyleyebiliriz (ve Steinberg söylerdi). Bu tür enflasyonist manevraların nedeni, genellikle şişirilmiş terimi değersizleştirme arzusudur: örneğin bizzat kendi konumları için tehdit arz eden gerçekçi itirazları ortadan kaldırmak üzere güneşin altındaki herkese gerçekçi diyen filozofların durumunda "gerçekçilik" gibi. Steinberg, "doğanın taklidi"nin kapsamını genişleterek, soyutlamaya var olacak yer dahi bırakmadan dünyayı bir bütün olarak kaplayacak şekilde ters bir şekilde ilerlemektedir.

Steinberg, Ortega'nın çağdaş sanatı idealizm olarak okumasının aşağıdaki eleştirisinde olduğu gibi, tüm fikirlerin dünyevi kökenine odaklandığında daha ikna edici olur: "Şunu sormaya mecburuz: Hangi zihin yetisi ya da göz, sanatçının kendi özel gerçekdışılığının [*irreality*] biçimlerini keşfedip

4. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Saygıdeğer dostum ve iş arkadaşım Iain Hamilton Grant da Berkeley'in bu katılamayacağım "gerçekçi" okumasını savunanlar arasındadır. Bkz. Jeremy Dunham, Iain Hamilton Grant ve Sean Watson, *Idealism*, s. 4. Daha ayrıntılı bir tartışma şu kitabın 2. Bölüm'ünde bulunabilir: Harman, *Speculative Realism: An Introduction*.

damıtmasını mümkün kılmaktadır? Koşullanmamış öznelliğinin plastik simgeleri nereden gelmektedir? Elbette hiçbir iç gözlem, tuvale koymak için şekiller üretmeyecektir" (*OC* 303-304).[5] Yine de, doğanın izlerini her yerde görme eğilimi, Steinberg'i, "en son kılık değiştirmemiş doğa bilincinin, bilim ve sanat tarafından ortak olarak kabul edildiğini" eklediğinde, temelde literal bir disiplini kesinlikle literal olmayan bir disiplinle karıştırmaya yöneltir (*OC* 304). Doğayı bir *olay* olarak tasvir etmeye çağırdığında da Rosenbergci bir tonda konuşur: "Çağdaş sanatta katının çözülmesi [demek], tözsel nesnenin süre giden bir olay içinde etkinleştirilmiş olmasıdır" (*OC* 305-306).

Sadece makalenin son paragrafında, Steinberg'in tüm resimlerin taklitçi olduğu konusundaki ısrarının nedenini görürüz. Yani en çok ortadan kaldırmak istediği şey, biçimciliğin *müstakil* bir şey olarak sanat mefhumudur. Resimlerden "sanki kendileri dışında hiçbir göndergeleri yokmuş gibi bahsetmek, hem anlamlarını hem de geçmişin sanatıyla devamlılıklarını gözden kaçırmaktır. Önerim geçerliyse, nesnel olmayan sanat bile sanatın düşünceyi estetik biçim içinde sabitlemek *toplumsal rolünü* sürdürmeye devam eder..." (*OC* 306; vurgular bana ait). Hiç şüphe yok ki sanat daima bir tür toplumsal role sahip olacaktır; şüphe duyulabilecek şey, bu rolün idrakinin bize sanat olarak sanat hakkında yeterince bilgi verip vermeyeceğidir. Zira herhangi bir şeyi toplumsal bir ilişkiye –ya da herhangi bir ilişkiye– yerleştirmek, onu *literalleştirmektir* ve –Fried'a karşın– teatral olan sanatın ölümü değilken, literal olan ona kesinlikle ölüm getirir. Steinberg başlangıçta doğanın temsili olmayan bir sanat olmadığını gösterdiğini iddia eder; fakat çok daha zayıf tezlere varır: (a) Hiç duyu deneyimimiz olmasaydı hiç resim yapamazdık ve (b) sanatın tümü başka bir şeyle ilişkili olarak vardır. Her ikisi de Steinberg bunları her şeyin doğa ve her şeyin ilişkisel olduğuna dair kapsamlı öğretiler türetmek için kullandığında daha da kötüleşen apaçıklıklardır.

Greenberg için soyutlamanın önemli hale gelmiş olmasının nedeni, gündelik nesnelerin benzerliklerinin kaçınılmaz ola-

5. Steinberg'in buradaki hedefi Ortega, *The Dehumanization of Art*'tır.

rak üç boyuta işaret etmesi ve bunun, onun modern sanatta her şeyden çok değer verdiği düzlüğü altüst etmesidir. Steinberg, temsili sanat doğayı açıkça taklit ederken, soyut sanat halihazırda bunu *örtük olarak* yaptığı ve dolayısıyla her ikisi de dünyayla ilişkili olarak var olduğu gerekçesiyle soyutlamanın varlığını reddeder. NYO, bu noktada her iki eleştirmenden de ayrılır. Düz tuval mecra bizim için önemli değil; zira nesnelerin arka planı bir bütün olarak mecrada değil, tablodaki fark edilebilir her unsurda bulunur: İster gerçekçi görünümlü Louis XVI ister Kandisky'nin bazı gece yarısı eserlerinde bir an için görünen rahatsız edici bakteri profili. Bu, Greenberg'le daha önce dile gelen farkımızdı. Steinberg'den farkımız ise, bir sanat eserinin biçimsel müstakilliğinin terk edilememesidir. Biyografik, psikolojik, toplumsal, politik, doğal birçok nedensel dolanıklık [*casual entanglements*], bir sanat eserini üretmede ve hatta onu sürdürmede devreye girmiş olsa da, eserin kendisi (herhangi bir nesne gibi) bu desteklerin ötesinde bir şeydir. Eser bu nedenle, çevresinin bazı kısımlarını oldukça seçici bir şekilde kabul eder.

Şimdi Steinberg'in *Other Criteria* [Diğer Kriterler] başlıklı denemesine dönüyoruz, Steinberg burada, Greenberg'in soyutlamaya desteğinin daha derin zemini olan düzlük kriterine karşı çıkar. Steinberg, "Greenberg tüm Eski Usta ve Modernist ressamların farklılıklarını tek bir kritere indirgemelerini istiyor ya yanılsamalı ya da düz. Fakat hangi kayda değer sanat bu kadar basittir?" (*OC* 74). Steinberg'in soyutlamanın iddialarıyla mücadele stratejisinin, tam anlamıyla soyutlamanın bile sadece başka yollarla temsil etme olduğunu iddia etmek olduğunu gördük. Mevcut denemede, benzer bir argüman çizgisi izler: "Yanılsamalı" ve "düz" sanat arasında önemli bir fark yoktur; çünkü her çağın büyük sanatçıları, birine nazaran diğerini tasdik etmekten ziyade, her zaman yüzey ve derinlik arasında bir gerilimle hareket etmişlerdir. Steinberg iddiasını, her zamanki gibi, bazen oldukça dokunaklı olan güçlü bir düz yazıyla ortaya koyar:

> Eski Ustaların sanatı ne kadar gerçekçi hale gelirse, yanılsamaya karşı içsel korumaları o kadar arttırdılar ve her noktada dikkatin sanata odaklanmaya devam etmesini sağladılar. Bunu radikal renk

ekonomileriyle ya da ürkütücü bir nispi kısmayla yaptılar; ayrıntıların çoğaltılmasıyla veya doğaüstü güzellikle ... Bunu, sert içsel ölçek değişiklikleriyle yaptılar; ya da gerçeklik seviyelerini değiştirerek; Raphael'in *Expulsion of Heliodorus* eserinin İncil sahnesine gözlemci olarak modern kıyafetleri içinde bir grup çağdaşını yerleştirmesi gibi; yahut Venedik duvarına fresk olarak işlenmiş bir savaş sahnesinin kenarlarda kıvrılıp sahte bir duvar halısı haline gelmesi gibi üst üste binen gerçeklik seviyeleri ile (*OC* 72).

Greenberg'in Eski Ustaların resimlerinin doğasında varolan düzlüğü hesaba katmasına gecikmiş tavizinin ardından, Steinberg yarı açık kapıdan şöyle suçlar: "Derinliğin belirişine saldırılarını kenarda tutarken, sanki dekoratif uyum adınaymışçasına yüzey ile derinlik arasındaki gerilimi salt 'hesaba katıyor' değillerdir. Aksine, açık, kontrollü ve daima görünür bir ikiliği sürdürürler" (*OC* 74). Steinberg, Eski Ustaların, Greenberg'in Kübist kolaja özgü gördüğü şeyi zaten başardığını iddia edecek kadar ileri gider: Resimsel unsurların birden çok düz düzlem arasındaki salınımı. Steinberg, 15. yüzyılın başlarında *Missus est Gabriel angelus* başlıklı "alışılmadık olmaktan uzak" bir el yazması sayfasına atıfta bulunarak, "[elyazması sayfasında] büyük harf *M* içinde üç gerçeklik düzeyi salınır ve birbirleriyle rekabet eder ... Üçü birden. Göz şaşkın; mekândaki nesneleri görmek yerine bir resim görür" (*OC* 75).

Dahası, Greenberg, sanat için mecrasının koşullarını hesaba katmanın modern, Kantçılık sonrası bir yenilik olduğunu savunurken, Steinberg "en azından Trecento'dan bu yana tüm önemli sanatların özeleştiriyle meşgul olduğunu" iddia eder. "Her ne hakkında olursa olsun, sanatın tümü sanatla ilgilidir" (*OC* 76). Yine de Steinberg, bu temadan Greenberg'den farklı dersler çıkarır. Zira "çağdaş Amerikan Soyut resminin neredeyse sadece içsel problem çözme bakımından bu kadar sık tanımlanması" (*OC* 55) yahut "her an, sanatçılar için tıpkı büyük kuruluşlardaki araştırmacılar için ortaya konan problemler gibi problemler ortaya koyan özgül görevlerin çözüm gerektirdiği evrilen bir teknoloji olarak [tanımlanması]" (*OC* 77-78) kendisini cesaretlendirmeyip rahatsız etmektedir. İçsel problem çözmeye başvurma, aslında her alanda

dış dünyayı, iç dünyayı istila etmekten alıkoymak niyetinde olan klasik bir biçimci manevradır. Hiçbir sanat eserinin tümden bir vakumda bulunmadığı göz önüne alındığında, biçimci yaklaşımın bariz sınırları vardır. Fakat bir sanat eserine *nihai olmayan* bir özerklik vermek, en azından, Steinberg'in Greenbergci biçimciliği Detroit otomobil sanayisinin "kurumsal teknokrasisi" ile ilişkilendirmeye yönelik anlamsız girişimi gibi politik imalara aceleyle başvurmayı engeller: Sanki içsel problemlere yönelik dikkat, salt amok koşusundaki kapitalizmin kâbusvari bir neticesiymiş de herhangi bir başkası gibi erdemleri ve sakıncaları olan teorik bir karar değilmiş gibi (*OC* 78, 79). Her halükârda, Steinberg resmin kendisinden başka herhangi bir şeyle ilişkilendirilmesi için haykırır: Greenberg eleştirisinde, "ifade edici amaçlara dair herhangi bir ipucunu ya da resimlerin insan deneyiminde işlediğini kabul etmeyi ıskalar. Ressamın sanayisi kapalı bir döngüdür" (*OC* 79).

Steinberg'in doğanın taklidi hakkındaki görüşlerini tartışırken onun ilişkisel eğilimlerini ele aldığımız için, yanılsama ve düzlük arasındaki farkı açıkça reddetmesi üzerine birkaç ek sözle bitirelim. Kübist kolaj, birden fazla arka plan düzlemi arasında bir salınım oluşturarak artan aşırı düzlük tehdidini ele aldığında, Greenberg bunu büyük bir ilerleme olarak selamlar. Steinberg, bunun Eski Ustalar tarafından daima zaten yapıldığını ve bu nedenle tüm bu heyecana değmeyeceğini söyler. Yine de Steinberg'in taktiği için iki yönlü bir tehlike bulunmaktadır. Birincisi, Greenberg'den önce hiç kimse Eski Ustalardan bu tür terimlerle bahsetmemiş gibi görünür ya da en azından Steinberg, emsaller mevcut olsaydı kesinlikle yapacağı gibi, bunu yapan kimseden alıntı yapmaz. Eğer hiçbir eleştirmen, farklı düzlemler arasındaki salınım teorisi konusunda gerçekten Greenberg'den önce davranmadıysa, o zaman Eski Ustaların zaten bu şekilde resim yaptığını iddia etmek, Greenberg'in ana fikrini sadece zamanda daha da geriye götürerek onaylamak gibi görünür. Bu, mevzubahis fikrin, bir başkasının önce düşünmesini gerektirecek kadar önemli olduğunu tersten kabul etmektir: Pek de yıkıcı bir eleştirisi değil.

Fakat Steinberg için ikinci bir tehlike daha var. Şöyle ki Steinberg, Greenberg'in şekil/zemin salınımı mefhumunu benimseyerek ve genişleterek bu anlayışa ait herhangi bir zayıflığa otomatik olarak kaydolur. Yukarıda Braque ve Picasso'nun kolajlarını tartışırken ileri sürüldüğü gibi, temel zayıflık, düz arka plan düzlemlerini çoğaltmasına rağmen, Greenberg'in kolaj teorisinin her resimsel unsurun kendi gizli rezervuarına sahip olmasına izin vermek yerine, derinliği yalnızca bir düzleme ait bir şey olarak görmesidir. Daha önce, bu kavramı –Sokrates öncesi zamanlara dayanan; ancak o zamandan beri sık sık tekrarlanan– aşina bir felsefi modele çok fazla benzerlik gösterdiği için felsefi temellerde eleştirmiştim, bu model içinde tek bir gizli Varlığın, çoğullaşmış varlıklar yüzeyiyle gerilim içinde var olduğu, çokluğun daima yüzeysel olduğu ima edilir. Steinberg'in önerdiği çözüm, biçimciliğe kendisi gibi aşırı bir şekilde karşı çıkmak isteyen biri için tuhaf bir biçimci jest olan holizmdir: "Göz şaşkın; mekândaki nesneleri görmek yerine bir resim görür" (*OC* 75). Steinberg, iddia ettiği gibi, resimlerdeki içeriğe olan ilgimizi gerçekten canlandırmak istiyorsa, bunu yapmanın yolu "mekândaki nesneleri" ortadan kaldırmak değildir.

T.J. Clark, Küçük Burjuvaziye Karşı

Berkeley'deki California Üniversitesi'nde uzun yıllar öğretmenlik yapan Britanyalı sanat tarihçisi T.J. Clark, Fried ile açık entelektüel sürtüşmesi nedeniyle burada tartışmaya değer. Clark, önde gelen toplumsal sanat tarihçilerinden biridir ve Fried'ın *Absorption and Theatricality*'den daha önce alıntı yapılan öğütlerinin gayet iyi ana hedefi olabilir: "Ayrıca söylemeliyim ki [resim ile seyirci arasındaki] ilişkiyi ve [resim sanatının 'içsel' gelişimini], özünde, resmin gereksinimlerinin olmadığı kadar temel şekillerde başından beri tanımlanan toplumsal, ekonomik ve politik kuvvetlerin ürünü olarak herhangi bir temsil etme girişimi karşısında kuşku duymaktayım". Bu, Clark'ın düşünme tarzının mükemmel bir şekilde adil bir açıklaması olacaktır. Örneğin "Soyut Dışavurumculuğun Savunusu" adlı kitap bölümünde –ki bu pek bir savunma değildir– Clark, hareketi şu şekilde tanımlamaktadır:

"Soyut Dışavurumculuk, demek istiyorum ki belirli bir küçük burjuvazinin aristokratlığa, bütünleştirici bir kültürel iktidara yönelik arzusunun üslubudur" (*FI* 389). Pollock ile birlikte, Clyfford Still açık bir şekilde *küçük burjuva* olarak teşhis edilir; kanıt olarak bize, Still'in Senatör Joseph McCarthy'nin komünizm karşıtı zulümlerini desteklediği hatırlatılır. Clark ayrıca "Soyut Dışavurumculuğu bayağı olarak [tasavvur ettiğimizi]" öne sürer ve bu tasavvura göre hareket etmekten çekinmez (*FI* 391). Adolph Gottlieb, eleştirel fikir birliğine karşı, "Soyut Dışavurumculuğun büyük ve amansız üstadı" olarak adlandırılır; ancak aynı zamanda, görünüşe göre bayağı, küçük burjuva müzisyenler olduklarını kabul etmemiz gereken Lawrence Welk ve Charlie Parker ile dolaysızca bağlantılıdır (*FI* 392). Pek çok yönden New York'un bir dünya sanat başkenti olarak ortaya çıkışının vaftiz babası olan Avrupalı göçmen Hans Hofmann bile, benimsediği memleketiyle aynı fırçayla katrana bulanır: "İyi bir Hofmann, özünde tatsızdır, Avrupa zikirlerinde, alaycı dindarlığında, Technicolor-Sunar-Renklerinde, manzara formatına göz kırpmalarında ve dürtüklemelerinde ve bununla uğraşının bıktırıcı ispatlayıcılığında tatsızdır" (*FI* 397). Sandviçin üzerine aniden çok fazla Derrida sosu döken Clark, Mark Rothko'nun en iyi eserlerinde, "boşluk karşısında keskin bir öz-mevcudiyet mutlağının sürdürüldüğünü" bildirir (*FI* 387). Özetle Clark, "Soyut Dışavurumcu resim en bayağı olduğu zaman en iyisidir çünkü o zaman tarihsel uğrağının temsil koşullarını –teknik ve toplumsal koşulları– en iyi şekilde kavrar" diye görüş bildirir (*FI* 401).

Bu tarihsel an, elbette, savaş sonrası Amerika'ydı. Ve yakında Clark'ın sözde devrimci gündeminin sınıf ve ulusal züppelik için ince bir örtü işlevi gördüğünü keşfederiz. Bu, züppeliğinin asla içgörü sağlamadığı anlamına gelmez. Örneğin aşağıdaki pasaj, Donald Trump'ın iğrenç politik yükselişini müteakip daha ileri görüşlü görünüyor: "Mesele küçük burjuvazinin Amerika'da iktidara *sahip olması* değildir; fakat küçük burjuvazinin sesinin, 1945'ten sonraki yıllarda, iktidarın konuşulabileceği tek ses haline gelmiş olmasıdır" (*FI* 388). Ve sonuç olarak, "bayağılık ... küçük burjuvaziye izin veren

bireyselliğin zorunlu biçimidir" (*FI* 389). Kültürün doğduğu koşullara dair toplumsal bir anlayıştan asla vazgeçemeyeceğiz. Ancak Clark çoğu kez, her şeyin doğası gereği kökeninin koşullarıyla damgalanmış olduğunu varsayarak, mantıkçıların "türeyimsel safsata" [*genetic fallacy*] dedikleri şeyden suçlu olur. Clark'ın savaş sonrası Amerika'nın, *küçük-burjuva* bayağılığın gerçek bir *imparatorluğu* olduğu şeklindeki oldukça keskin açıklamasını kabul etsek bile, bu onun probleminin yalnızca yarısını çözecektir. Diğer yarısı, eserlerinin *Vogue* dergisi fotoğraflarını Clark'ın keyifle kopyalamasına rağmen, kalıcı bir kitlesel seyirciye erişmemiş Pollock gibi sanatçıların, kendi çağlarının küçük burjuva bayağılığıyla başka bir şey sunamayacak kadar dolu olduklarının kanıtlanmasını gerektirecektir (*FI* 303). Sanatsal Modernizmi, sanatın çevresini *olumsuzlaması* olarak tanımlamak için genellikle bu kadar çaba sarf eden Clark'ın, Pollock'un kalibresindeki bir sanatçıya bu tür bir olumsuz hüner vermek istememesi garip.

Clark'la ilgili bir başka sorun da biçimci muhalifleriyle yüzleşirken, onlara sistematik olarak cevap verme sorumluluğunu asla gerçekten üstlenmemesidir. Örneğin Clark ve Fried arasında dumanı tüten bir tartışma, sonuçta Clark, Fried'ın oldukça makul bir şekilde talep ettiği örnekleri vermek istemediğinde ya da veremediğinde –emin olmak zor– fiyaskoyla sonuçlanır.[6] Clark'ın erken dönem, Marksist eğilimli Greenberg'i "iyi" Greenberg (CGTA 72) olarak görmesi hiç de şaşırtıcı değil. Fakat Greenberg'in toplu eserlerini okuyan herhangi biri, Marksist dönemin çok uzun sürmediğini keşfedecek olsa da Clark, içeriğe odaklı akademik sanatın, McCarthy ortaya çıkmadan çok önce onun gerçek estetik düşmanı olarak burjuva kitschin yerini aldığı Greenberg'in kendi düşüncesinin evrimsel patikasını ele almak yerine, bu değişikliği çok daha sonraki Soğuk Savaş ve McCarthycilik'le suçlamakta ısrar ediyor (AAM 106). Daha önce de belirtildiği gibi Clark, modernliğin "olumsuzlama pratiklerini" içerdiğinde ısrarcıdır (CGTA 78). Fried'ın tartışmaya cevabında

6. Bkz. nihayetinde hayal kırıklığına uğratan üç kısımlı atışma: T.J. Clark, "Clement Greenberg's Theory of Art"; Michael Fried, "How Modernism Works"; T.J. Clark, "Arguments About Modernism".

yaptığı gibi, Clark'ın da bu terimin tam olarak neyi gerektirdiği konusunda daha net olmasını diliyoruz. Bildiğimiz şey, Clark'ın sanatsal mecranın önemini Greenbergci terimlerle değil, "olumsuzlama ve yabancılaşma" açısından okuduğudur (CGTA 81). Diğer şeylerin yanı sıra, düzlük "sıradan burjuvazinin bir resme ve rüyaya girme, onun yaşamdan ayrı olarak zihnin kendi bağlantılarını kurmakta özgür olacağı bir alan olması dileğine bir engel olarak görünmüş" olabilirdi (CGTA 81). Bu, en azından Clark'ın Greenberg'in "sanatın, kapitalizmin değersiz yaptığı değerlerin yerine geçebileceği" görüşüne karşı olan anlaşmazlığını açıklamaya yardımcı olur (CGTA 83).

Fried'ın Clark'a verdiği cevabın özünü anlamak için ilk iki cümleyi alıntılamak yeterlidir: "Clark'ın denemesinin merkezinde, sanattaki pratiklerin temelde olumsuzlama pratikleri olduğu iddiası var. Bu iddia yanlıştır" (HMW 87). Fried'ın itirazındaki şaşırtıcı bir yön, Clark'ın farkında olduğundan daha çok Greenberg'e benzediği yönündeki argümanıdır; zira her ikisi de temel veya en azından olumsuzlanmamış bir öze ulaşmak için sanatın özsel olmayan özelliklerini ortadan kaldırmakla ilgilenmektedir (HMW 89). Bu karşılaştırmada biraz hakikat payı olsa da Fried ve Pippin'in Greenberg'i kastettikleri şekilde özcü olarak nitelendirmelerine önceki itirazımın arkasında duruyorum. Fakat Fried'ın cevabının özü daha şaşırtıcı bir ayrıntı noktasına dönüyor: "Clark'ın makalesinin ilginç bir özelliği, onun merkezi argümanı için belirli örnekler sunmamasıdır." Fried bir paragraf sonra şöyle devam eder:

> Belirli vakaları tartışmayı reddetmeyi nasıl anlayacağız? Açık bir anlamda, böyle yapması Clark'ın konumunu çürütmeyi zorlaştırır: Kişi devamlı, belirli sanat eserleri hakkında ne söyleyeceğini hayal etmeye... ve sonra bu icat edilen tanımlara karşı argüman geliştirmeye cezbedilir. Bu cevabın ön taslaklarında anlamsız olduğunu anlayana kadar bunu tekrar tekrar yaparken buldum kendimi. Çünkü ispat yükümlülüğü Clark'a aittir (HMW 88).

Clark'ın atışmayı sona erdiren yanıtı hiçbir zaman iyi bir örnek sunmaya yetmez. Bunu söylemek, yanıtının işe yaramaz

olduğunu söylemek değildir zira görüşleri kadar ilginç bulduğum bir nokta hakkında da daha fazla bilgi verir: "Modernist yazarların, Dada'dan bu kadar etkilenen Arp, Miró ya da Pollock gibi sanatçılara bu kadar ağırlık verirken, Dada'nın ve erken Sürrealizmin gerçek dürtüsünü 20. yüzyıl sanatına dair açıklamalarından bu kadar özgüvenle menetmelerini hâlâ çarpıcı buluyorum" (AAM 104). Bu kitabın sonraki bölümünde Dada ve Sürrealizmi ele alacağız.

Clark'ın, yazılarında çok yaygın olan, teorik odak noktasının gelişigüzel sosyotarihsel iddialar arasında çözülme gösterisi sergileyen yanıtının geri kalanıyla daha az ilgileniyorum. Duchamp'ı bir "meta girişimcisi" olarak betimler ki bu birini metalarla ilişkilendirmenin artık yaygın olarak ölümcül varsayıldığı zamanımızın kapitalizm karşıtı havasında, her zaman ucuz bir taktiktir (AAM 104). Clark'ın, özerkliğin bu görünüşte murdar toplumsal sınıfın dünya görüşünü desteklemek için kullanılan bir "burjuva efsanesi" (AAM 107) olduğu şeklindeki ilgili klişeyi yayınlamasının üzerinden çok geçmemiştir; ancak yine de ilişkisel estetiğin bir "proleter mit" veya hatta "aristokratik mit" olduğu –daha az dayanak olmaksızın– kolayca söylenebilir. Clark ayrıca yüksek modernist kahramanlar Caro ve Olitski'nin eserlerini "sıkıcı" bulduğunu bildirir; hiçbir neden belirtilmediğinden, bu Fried'ı kızdırma girişimi de olabilir (AAM 107). Son olarak Clark, Fried'ın felsefi temellerine şu beklenmedik saldırıyı gerçekleştirir: "Fried'ın ontolojisine gelince, Merleau-Ponty'ye yapılan tüm baş sallamalar, Fried'ın düz yazısının eski zaman dinleri gibi görünmesini engelleyemez" (AAM 107). Bir filozof olarak Merleau-Ponty hakkında bazı çekinceler dile getirmiş olsam da Clark'ın bu pasajda itiraz ettiği şey, bir şeyin olduğu şeyden başka bir şey olmadığı şeklindeki basit fikirdir.[7] Böylesine klasik bir mantık ve metafizik ilkesine karşı herhangi bir kapsamlı felsefi isyan, kişinin kendini özerk veya bağımsız varlıklara adamanın "eskimiş" veya "burjuva" olduğu şeklindeki basit bir ipucu yerine Clark'ın asla sağlamadığı bir argüman gerektirir. Clark'ın başkalarının politik ve demografik başarısızlıkları üzerine sayısız kurnaz sözleri, sanatın bağlama

7. Harman, *Guerrilla Metaphysics*, 4. Bölüm, "The Style of Things", s. 45-58.

gömülülüğüne dair hatırda kalıcı bir savunuya gerçekte asla yoğunlaşmaz.

Krauss: Simulakrum Olarak Arka plan

Rosalind Krauss, Columbia'da Üniversite hocası ve önde gelen *October* dergisinin arkasındaki itici güçtür. Daha farklı bir patikaya yönelmeden evvel, bir zamanlar Greenberg ile Fried'ın şahsen arkadaşı ve entelektüel yoldaşıydı. Okurlar için en bariz fark, Krauss'un savaş sonrası Fransız teorisine, Fried'ın bazen Jacques Derrida'nın düşüncesi ile yolları kesişse bile, Greenberg ve Fried'ın yapmadığı kadar yoğun bir şekilde yatırım yapmasıdır. Tek başına bu, Krauss'a eski arkadaşlarından çok farklı bir doğal müttefik ve düşman listesi verir. Bunun ötesinde, Krauss'un yazılarında birbirleriyle beklenebilecek olandan daha az kesişen yapısalcı anları ve postyapısalcı anları olduğunu ekleyebiliriz. Genel olarak, asıllar ve kopyalar arasındaki ayrıma meydan okumak gibi tanıdık yapısökümcü mecazları tekrar etme eğiliminde olan postyapısalcı Krauss ile daha az ilgileniyorum.[8] Yapısalcı Krauss çok farklı bir şeydir; henüz ikna olmadığımız anlarda bile cesaretiyle bizi ürkütebilecek, hırslı bir şekilde tehlikeyi göze alan biridir. Krauss'un bu cesur versiyonunu tanımak kolaydır; çünkü genellikle evrak çantasından göstergebilimin temelinde yatan önemli bir dörtlü matematiksel yapı olan Klein Grubunun bir taslağını çıkarır. Lâkin, mevcut amaçlarımız açısından, Greenberg'in tür hakkındaki oldukça farklı yorumuyla karşılaştırmak için onun kolaj anlayışını incelemek daha aydınlatıcıdır.

Buna gelmeden önce, Krauss'un ne estetik özerkliğin hayranı ne de felsefi bir gerçekçi olduğunu, ne de sanatın akademikçilikten kaçınmak için öncelikle kendi mecrasının farkında olması gerektiği fikrinin bir parçası olduğunu belirtmeliyiz. Bu, onu her üç bakımdan da NYO'nun karşıtı olarak konumlandırır ve çağımızın hâlâ temelde Postmodernist olan ruhuyla daha uyumludur. Krauss'un sanat üzerine düşüncesi, dünyaya genel bakış açısı gibi, bir farklar alanının etkileşimi-

8. Rosalind Krauss, "The Originality of the Avant-Garde" ve "Sincerely Yours", *The Originality of the Avant-Garde*, s. 151-194.

nin dışında hiçbir şeyin varlığına yer bırakmayan güçlü bir ilişkisel kalıba sahiptir. Örneğin Picasso'ya dair 1980 tarihli bir tartışmasında, Saussure'ün dilin olumlu terimlerden değil, yalnızca farklardan oluştuğu şeklindeki görüşüne hayranlıkla atıfta bulunur.[9] Fried, Caro'nun heykel söz dizimine ilişkin bir Saussure okumasını onayladığında onunla halihazırda anlaşmazlık içinde olsam da Krauss bu eğilimlerde Fried'ın olduğundan çok daha ısrarcıdır. Örneğin *The Optical Unconscious* [Optik Bilinçdışı] kitabında, modernist özerkliğin bir efsane olduğuna dair "toplumsal tarihçilerin" hükmünü onaylıyor gibi görünür; zira bu aslında "söylemsel bir alanın" ideolojik inşasından başka bir şey değildir (*OU* 12). Bu fikre başka bir yerde, söylemsel alanların koruyucu azizi olan Michel Foucault'nun bir eleştirisinde itiraz ettim ve burada o alıştırmayı tekrarlamak için hiçbir gerekçe yok.[10] Fakat bir alanı işgal eden çeşitli unsurların özerkliğini reddetmedeki temel sorun, bunun bir çeşit üstünü kazma anlamına gelmesidir ve bu tür stratejilerin tümü aynı şekilde başarısız olur: Değişimi mümkün kılacak herhangi bir fazlalığın dışlanması göz önüne alındığında, belirli bir holistik alanın nasıl değişebileceğini açıklayamamalarıyla.

Özellikle Krauss'un iki eserinden yararlanarak kolaj temasına dönüyoruz. Birincisi, 1993 tarihli son derece kişisel kitabı *The Optical Unconscious*. Bu kitap, her standarda göre alışılmadık bir çalışmadır; kısmen teori, kısmen edebiyat, kısmen kişisel anılar ve kısmen cüretkâr bir resimli kitaptır. Bu çalışmanın üslup cazibesi arasında, Greenberg'in en az beş kez kelimesi kelimesine tekrarlanan tatsız bir fiziksel tasvirine dair nahoş bir *tuhaflık* da bulmaktayız (*OU* 243, 248, 266, 290, 309). Karşıt tarafın önceki zalimlikleri tarafından hafifletilmiş olsun ya da olmasın –zira birçok kişinin dediğine göre, adam incitici olabilmektedir–, bu pasajlar, Krauss'un çalışmasında Greenberg'in hayaletinin devam eden mevcudiyetine işaret etmektedir. Greenberg'in hem hayranlarını hem de eleştirmenlerini rahatsız eden şeyin –ve hayatının

9. Saussure, *Course in General Linguistics*, s. 120, alıntılayan, Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*, s. 35.
10. Harman, *Object-Oriented Ontology*, s. 209-217.

farklı aşamalarında Krauss her iki rolü de oynamıştır– sanatta mecranın merkezi önemine olan ilgisi olduğunu biliyoruz. Krauss'un kendi sözleriyle: "Sanat mecrasının zeminine, desteğe, girişimin nesnel koşullarına geri dönme dürtüsü modernist bir takıntıdır" (*OU* 48).

Önceki bölümde Greenberg'in kolajı Analitik Kübizm tarafından üretilen, az çok literal düz tuval mecraya çöken resimsel mekânıyla dayanılmaz düzlük baskılarına bir yanıt olarak ele aldığını gördük. Greenberg'in yorumu, kolajın alışılageldik tek bir arka plan düzlemi yerine çok sayıda arka plan düzlemi oluşturduğu ve böylece herhangi bir anda hangi kolaj unsurunun hangi düzlemi işgal ettiği konusunda bir müphemlik yarattığı şeklindeydi. Okur, NYO'nun bu teoriye dair eleştirisini de hatırlayacaktır: Greenberg, bir düzlemden başka hiçbir şeyde derinliğe izin vermemeye ve düzlüğe yalnızca, bir ve aynı eserde bir düzlükler çokluğu koyutlayarak, resimsel unsurlara çoklu yüzeylerin yanı sıra kalıcı bir yüzeysellik rolü bırakarak meydan okumaya kararlı görünmektedir. Krauss'un Greenbergci kolaj teorisinden kendi ayrılışı, yapısalcılıktan yağmaladıklarının yapmadığı bir şekilde bağımsız sesini boğan Derridacı terminolojiye ara sıra aşırı güvenmesine rağmen ilgi çekici olan farklı güdülere sahiptir. En ilginç olanı, *The Optical Unconscious*'da ifade edilen şu düşüncedir: "Zemin geride değildir; zemin ... görü ... neyse ... odur" (*OU* 15; vurgu kaldırıldı). Farklı bir ifade ile Krauss, arka planı Greenberg'in tuval zemininin bodrumundan Seyircinin yaşadığı kata kadar taşımayı hedeflemektedir. Bu fikrin, NYO'nun metafor anlayışıyla bariz bir yankısı bulunmaktadır ki buna göre okur eskisinin üzerine yeni bir derinlik inşa etmeye katılmaktadır. Fakat Krauss'un ifadesinin tam anlamı, daha önceki bir parçaya, "In the Name of Picasso" [Picasso Namına] yazısına (*OAG* 23-41) dönerek anlaşılabilir.

Krauss, büyük İspanyol sanatçı hakkındaki yorumunun ortalarında, Saussure'e göre göstergenin iki temel yönünü bize hatırlatır: (1) Gösterge, namevcut bir göndergenin maddi bir temsilcisidir; zira eğer gönderge mevcut olsaydı, onu göstermeye ihtiyaç duymazdık; (2) gösterge, olumlu terimleri olmayan bir fark oyununa aittir (*OAG* 33-37). Picasso'nun

kolajlarında her iki faktörün de ilginç örneklerini verir. Örneğin "1912-14 arası çalışmalardan sonra eserin yüzeyine kazınmış iki *f*-şekilli keman deliğinin belirmesi" söz konusudur (*OAG* 33). Krauss, bu deliklerin şekil veya boyut olarak nadiren özdeş olduklarını, yani bunların "kemanın değil, kısaltmanın işaretleri derinliğe devinimi yüzünden tek bir yüzeydeki diferansiyel boyutun işaretleri olduklarını" kaydeder (*OAG* 33). Bundan genel bir ders çıkararak şu sonuca varır: "*f*lerin kaydı kolaj toplamında yer aldığından ve bu nedenle en katı şekilde düzleştirilmiş ve ön cepheye yerleştirilmiş düzlemlerde yer aldığından, 'derinlik' tam da –kolajın mevcudiyeti içinde– en namevcut olduğu yerden itibaren yazılır" (*OAG* 33). Krauss'un sayısız olanak olarak tanımladığı şeyler arasından seçtiği diğer örnek, "boşluk/mekân göstergesini içine girilebilir veya şeffaf olarak inşa etmek üzere gazete kâğıdının uygulanmasıdır... Böyle yaparak [Picasso], şeffaflığı kolaj dokusunun en somutlaştırılmış ve opak unsuruna kaydeder: gazete düzlemlerine" (*OAG* 33). NYO, felsefi gerekçelerle öncüllerine katılmasa bile bunlar ilgi çekici gözlemlerdir. Zira Krauss'un burada amaçladığı şey, eserin yüzeyinde simüle edilen bir derinlik yazısı lehine herhangi bir gerçek derinliğin ortadan kaldırılmasıdır. Birkaç sayfa sonra dediği gibi: "Artık bir nesneyi adlandırmanın (temsil etmenin) zorunlu olarak onu öne çıkarmak olmayabileceği ... postmodernist bir sanatın eşiğindeyiz; zira hiçbir (asıl) nesne olmayabilir. Bu postmodernist kökensiz gösteren oyunu fikri için, *simulakrum* terimini kullanabiliriz" (*OAG* 38-39). Krauss burada Guy Debord ile birlikte Baudrillard'dan alıntı yapmaktadır ve bunun onun davasını güçlendirdiğini görüyorum. Çünkü Derridacı anlarında en çok, göstergenin herhangi bir göndergesini ortadan kaldırmakla ve böylece herhangi bir felsefi gerçekçiliği askıya almakla ilgileniyor gibi görünüyorsa, simulakrı, bizim baştan çıkarmamızdan bahsederek yeni bir tür gerçekliğe dönüştüren de Baudrillard'dır.[11] Yani, Baudrillard sadece görünümlerin altında yatan herhangi bir hakiki gerçekliği yıkmaya çalışmakla kalmaz, aynı zamanda imgelerle etkin münasebetimizi yeni bir gerçeklik katmanına dönüştürür, tıpkı NYO'nun, metaforun

11. Harman, "Object-Oriented Seduction".

teatral icrasının kendi başına yeni bir nesne yarattığını iddia etmesi gibi. Bu yan, Baudrillard'ın, onu salt başka bir Postmodern gerçekçilik karşıtından fazlası yapan yanıdır ve çalışmasının neden çoğunun beklendiğinden daha iyi yaşlandığını açıklamaya yardımcı olabilir. Krauss'un Jacques Lacan'ı kullanımıyla bağlantılı olarak göreceğimiz üzere, onu saklı gerçek arka plandan (ki Krauss, NYO'nun aksine, var olmadığına hükmeder) ve bilinçli farkındalıktan ayrılan *optik* bir bilinçdışını savunması göz önüne alındığında, bunun bir parçası Krauss'ta da bulunmaktadır.

Ama önce, Krauss'un Saussure'ün göstergelere dair ikinci ana özelliğinin –olumlu terimler olmadan saf fark oyunu– Picasso'nun kolajlarında nasıl işlediğine dair örneklerini de ele almalıyız. Sanatçının 1913 yapımı *Violin and Fruit* eserinden bahsederken, Krauss bize bu türden iki örnek verir. Birincisi, "ince tipi ton deneyimini yaşatan bir gazete kâğıdı [ya] 'şeffaflık' ya da 'parlaklık' olarak okunur" (*OAG* 35). Aynı zamanda, "masaya ve/veya müzik enstrümanına belirsiz bir şekilde tahsis edilen ahşap damarlı tek kâğıt yaması, kapalı biçimin aksine, açık biçimin göstergesini oluşturur. Yine de ahşap damarı parçası, komşu bir formun kapalı siluetini oluşturan karmaşık bir konturla son bulur" (*OAG* 35-37). Bunun ne zaman meydana geldiğini ne zaman "her bir gösterenin bu şekilde karşılık gelen bir biçimsel gösterilenler çiftine dayandığını" betimleyen teknik terim, "ayırıcı vurgudur" [*diacritical*] (*OAG* 37). Bunun yerine Krauss'un "bizzat biçim sistemi" dediği göstergelerin karşılıklı etkileşimine odaklandığımız için, nesnelerin artık söz konusu olmadığı varsayılır (*OAG* 37). Kolajda, gizlediği bir arka plan düzleminin üstüne yerleştirilmiş ve "derinliğin" bir tür "literalleştirilmesini" sağlayan bir kolaj düzlemimiz var. Onu "literal" bir derinlik kılan şey, "yapıştırılmış düzlem tarafından gizlenen destekleyici zeminin kolaj unsurunun kendisinde minyatürleştirilmiş bir kopyada yeniden ortaya çıkmasıdır" (*OAG* 37). Eş deyişle, "kolaj unsuru, onu bir figür *olarak* içe atmak üzere bir alanın –kökünden sökülmüş yüzeyin imgesi olan bir yüzeyin– örtülmesini icra eder" (*OAG* 37). O halde bu sadece herhangi bir eski simülakrum değil, özellikle simüle edilmemiş hakiki derinliğin

bir simulakrumudur. Kolajda zemin bize doğrudan belirmez, "maskelenmiş ve parçalanmıştır. Deneyimimize bir algı nesnesi olarak değil, söylemin, temsilin [*yeniden* sunumun: re*presentation*] bir nesnesi olarak girer" (*OAG* 38).

Burada uzun uzadıya düşünülecek çok şey var, yine de Krauss, "kolajın, modernizmin daimi bolluk ve şüphe edilemez öz-mevcudiyet arayışına doğrudan zıt olarak işlediğini" iddia ederek Derrida'nın gündemine başvurmasını yararsız buluyorum. Eş deyişle, "modernizmin amacı, belirli bir mecranın biçimsel bileşenlerini nesneleştirmektir ve bunları, bizzat varoluşlarının kökeninden başlayarak, görü nesneleri yapmaktır" [dediğinde] (*OAG* 38). Fakat bilhassa Greenberg'in savunduğu türden Modernist sanatta hiçbir "şüphe edilemez öz-mevcudiyet" bulmuyorum. "Öz-mevcudiyet", Derrida'nın genellikle "özdeşlik" dediğimiz şey için kullandığı *terme d'art*'tır* ve bu terimi takdimi, felsefesinin en feci özelliği olabilir.[12] Öncelikle, Derrida'nın Heidegger tarafından başlatılana benzer bir girişime dayanan *mevcudiyet* eleştirisi için söylenecek çok şey var. Heidegger, "mevcudiyet" ile, şeyin özünün, gerçekliğin insanın erişiminden kaçma biçimini gözden kaçırarak, bilinçli zihne doğrudan görülebilir hale getirilebileceği fikrini ifade eder. Heidegger için –Greenberg'de olduğu gibi– bu gizli arka plan gerçekten oradadır, zihinden bağımsızdır; başka bir şey değil de olduğu şey olması gibi basit bir sebeple bir özdeşliği vardır. Derrida ise tam tersine özdeşliği, mevcudiyetle aynı vuruşta çürütmeye çalışarak ve birincisini bir "öz-mevcudiyet" olarak yeniden tanımlayarak şansını zorlar. Yani, her şeyin sadece diğer her şeyden değil, aynı zamanda kendisinden de farklı olduğunu ve dolayısıyla her şeyin "gösterenler oyunu" arenasında olumlu terimler olmadan var olduğunu iddia eder. Başka yerlerde, bu noktada Derrida'nın yanlış yeniliği olduğunu düşündüğüm şeye karşı Aristoteles'in özdeşlik kavramını savunmuştum.[13] Bunu ifade etmenin en basit yolu, verilen herhangi bir şeyin özdeşliğinin "kendinde mevcut" [*self-present*] olmadığı, terimin en iyi

---

* (Fr.) "Teknik terim". (ç.n.)

12. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, s. 333.

13. Harman, *Guerrilla Metaphysics*, s. 110-116.

anlamıyla *noksanlığı* garanti eden şey olduğudur: bir elma veya at, Derrida'nın sadece her zaman başka bir yerden kayıp gittikleri ve hiçbir zaman özel olarak hiçbir yerde olmadıkları için noksan oldukları versiyonunun aksine, kendilerini buldukları çoğu ilişkiye dayanacak kadar kendileridir.

Şimdi, bu noktada Heidegger ile McLuhan'a çok yakın olduğunu (ve Derrida'ya yakın olmadığını) gördüğümüz Greenberg'e dönersek, arka plan daima en noksan şeydir. Arka plan mecrası hakkında ne kadar konuşursak konuşalım, böyle bir konuşma asla mecranın yerini alamaz. Greenberg'in resimsel içeriğin, diğer tüm türlere tercih edilen düz ve nihayetinde soyut içerikle, kendisini ortamının imgesinde şekillendirerek kendi yüzeyselliğinin farkındalığını göstermesini istediği doğrudur. Yine de bu, Greenberg'e göre herhangi bir gerçek ve hatta mümkün resmin bize arka planın "özmevcudiyetini" verebileceği anlamına gelmez: Çıplak bir beyaz tuval parçası bir sanat eseri sayılabilse bile kesinlikle çok iyi sayılmaz vurgusundan belli olduğu üzere (IV 131-132). Greenberg için ön plan ile arka plan arasındaki gerilim daima gereklidir, tıpkı Heidegger'in Varlığın kendisini bireysel varlıklarda tezahür ettirirken onların arkasına saklanmasını gerektirmesi gibi. Aslında Greenberg ve Krauss, bir kolajın veya herhangi bir sanat eserinin arka planının asla mevcut hale gelemeyeceği konusunda şaşırtıcı derecede bir fikir birliği göstermektedir. Aralarındaki fark, Greenberg'in kolaj yorumlamasında gizli arka planı birden çoğa çoğaltırken, Krauss'un bunları birden sıfıra düşürmesidir: Arka planı, bizzat eserin yüzeyine kaydedilen noksanlık göstergeleri dizisine doğru içe patlatmak çok daha iyidir.

Tabii ki Krauss bu jesti yaparken yalnız değil. Derrida ile birlikte, Lacan'ın epey farklı ruhu vardır ki Krauss'un deyimiyle Lacan, "bilinçdışını ... bilinçten farklı bir şey, onun dışında bir şey olarak resmetmemiştir. Onu, *iç* bilinç olarak, bilincin altını içeriden kazıyor, mantığını kirletiyor, yapısını aşındırıyor olarak resmetmiştir, yürürlükte olan o mantık ile o yapının terimlerini terk ediyor görürken bile" (*OU* 24; vurgular bana ait). Aslında bu, Lacan'ın konumunun doğru bir özetidir. Çoğu çağdaş okumaya göre, Lacancı Gerçek, zihnin

dışındaki bir tür gerçek dünyayı değil, bilincin kendisinde içkin bir travmayı temsil eder, diğer iki ana terimin açıkça insani alan dışında hiçbir gerçekliği yoktur: simgesel ve imgesel. Krauss bize Lacan'ın Poe'nun "Çalınan Mektup" öyküsüne dair meşhur denemesinden bir epigraf bile verir ki burada çalınan mektup gizli bir derinlikte saklanmaz ancak görünürde durur (*OU* 32). Kısa bir süre sonra "öyleyse, ayrıca bir arka plan, açıkça alt olan bir üst olan bir ön plandan" bahseder (*OU* 36). Gerçek ile karşılaşma, "görü alanındaki kırılma veya dilin akışındaki kırılma'dır (*OU* 87). Hegel'in, Kant'ın kendinde-şeyini düşüncenin içkin bir uğrağında dönüştürmesi gibi, Lacan da Freud'un bilinçdışını gömülü bir alt-dünyadan [*netherworld*] dışarı sürüklemiş ve onu bilinç mücevherindeki bir kusur olarak yeniden tanımlamıştır.

Kısacası, Krauss bir tür felsefi idealizme imza atmıştır. O da Hegel ve Lacan gibi bu karmaşadan kurtulmaya çalışıyor, bu figürlerin Žižek gibi çağdaş hayranlarından bahsetmeye bile gerek yok. Krauss, diğer şeylerin yanı sıra, Lacan'ın meşhur dönüp Lacan'a bakabilen sardalya teneke kutusu örneğini, sanki yeni bir özne ve nesne eşitliği öneriyormuş gibi aktarır (*OU* 165).[14] Fakat bu türden hiçbir mütekabiliyet idealizmden kaçmak için asla yeterli olmaz; zira insan ve dünya hâlâ resimde izin verilen *yegâne iki terim*dir; her şeyden önce, birbirine bakan nesnelerden söz edilmez, yani bir insan öznenin her zaman sahnede bir yerde olması gerekir. Dolayısıyla, henüz üstesinden gelinmiş olduğu varsayılan Kantçı biçimciliğin içindeyiz. Daha sonra Krauss, Jean-François Lyotard'ın "fenomenolojinin kurucu ilkesinin 'yönelimsellik' " [*intentionality*] değil edilgenlik olduğu" (*OU* 217) görüşünden bahseder. Bu edilgen verilmişlik ilkesinden bütün bir felsefe inşa eden, hatta onu bir teolojiye dönüştüren Jean-Luc Marion'dan da bahsetmiş olabilir.[15] Ancak burada bir kez daha, insanın etkin bir bilinçli failden başka bir yerden bir şeyin edilgen alıcısına dönüşmesi, bulmacanın yegâne iki parçası insanlar ve insan olmayanlar olduğu sürece idealizmden kaçacak hiçbir şey yapmaz.

---

14. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis.*
15. Jean-Luc Marion, *Being Given.*

Tüm bunları söyledikten sonra, hâlâ Krauss'un NYO ile Greenberg'in kendi konumundan daha iyi eşleştiği bir boyut bulunmaktadır. Zira Krauss, kozmostan tüm derinliği sıyırıp ona gösterge veya simulakrum yönü vermesine ve geri çekilmiş nesneler felsefesinin temelde bu kadar Postmodernist bir programla aynı fikirde olmasının imkânsızlığına rağmen, Krauss'un ayrı resimsel unsurları, Greenberg'in yapmadığı şekilde güçlendirmesinin bir anlamı var. Çünkü derinliğe devinmenin kolajın yüzeyine düzleştirildiğini düşünse bile, onun için bu, yüzey düzlemin tamamı sayesinde meydana gelmez. Aksine, bazı daha ayrık nesneler sayesindedir: bir kemandaki *f*-şekilli ses delikleri. Krauss'un felsefi gerçekçiliğe açık düşmanlığına rağmen, burası ittifakın pekâlâ mümkün olabileceği bir noktadır.

Rancière: Duyulurun Dağılımı

Son yıllarda Fransız filozof Jacques Rancière, faal sanatçılar arasında en etkili düşünürlerden biri haline geldi. Tüm yaşamını şekillendiren bir fikir olan radikal eşitliğin ünlü bir savunucusu olan Ranciére, belki bir politika teorisyeni olarak daha da iyi tanınmaktadır. Başlangıçta, Marksist yapısalcılığın kurucusu Louis Althusser'in önde gelen öğrencisi olarak biliniyordu; Rancière aslında Althusser'in başlıca kitabı *Kapital'i Okumak*'ın birkaç ortak yazarından biriydi.[16] Öğretmeniyle kopuşu, Althusser'in küçümseyerek gördüğü Mayıs 1968 Paris öğrenci protestolarının ardından geldi. Žižek'in kopuşa dair açıklamasına göre Rancière bu küçümsemeye, "bilimsel teori ile ideoloji arasındaki sert ayrımı ve herhangi bir kendiliğinden halk hareketine yönelik güvensizliğiyle, [bu tür hareketlerin] anında bir burjuva hümanizmi biçimi olarak kınanmasıyla Althusserci yapısalcı Marksizmin şiddetli bir eleştirel incelemesini" üstlenerek yanıt vermiştir.[17] Kısacası Rancière'in güzergâhı, politika ve estetik teorilerinden daha az olmamak kaydıyla, otoriterlik karşıtı eğitim felsefesinde görüldüğü gibi, radikal bir elitizm karşıtlığıdır. Fakat belki de

16. Louis Althusser vd, *Reading Capital*.
17. Slavoj Žižek, "The Lesson of Rancière", s. 65 ("Hareket" kelimesi tarafımdan eklenmiştir).

onun politika *ve* estetik teorilerinden bahsetmek yanıltıcıdır; zira Rancière'in ikisi arasındaki herhangi bir ayrımı ortadan kaldırmasının bir anlamı vardır. Bunun nedeni, sanatın daima politik bir mesaj taşıması gerektiğini düşünmesi değildir –bu geleneksel solcu görüşe kuşkuyla yaklaşmaktadır–, bunun nedeni iki alanı daha genel bir anlamda her ikisini de kapsayacak şekilde yeniden tanımlamasıdır.

Rancière, politikayı sıklıkla, politika ile estetik arasında gördüğü yakın bağa işaret eden bir ifade olan "duyulurun dağılımı" olarak tanımlar (*PA* 3). Meseleyi şu şekilde tanımlar: "Ortak bir şeyin varoluşunu ve içindeki ilgili parçaları ve konumları tanımlayan sınırlamaları eşzamanlı olarak açığa çıkaran duyu algısının apaçık olgular sistemine, duyulurun [*sensible*] dağılımı diyorum" (*PA* 7). Bu dağılım, hem paylaşılan hem de belirli insanların hariç tutulduğu şeyleri bölüştürür. Rancière'in en sevilen temalarından biri, "politikanın neyin görüldüğü etrafında döndüğü"dür ve bunun önemli bir sonucu, politikanın "görme kabiliyeti ve konuşma yeteneği" olduğu kabul edilenlerin etrafında dönmesidir (*PA* 8). Žižek'e ve özellikle Badiou'ya çok benzer şekilde, Rancière'in politikası, daha önce tanınmayanların birdenbire görünürlük iddiasında bulundukları durumlara büyük vurgu yapmaktadır. Rancière, bu tanınmayanlara "paysızların payı" olarak atıfta bulunurken, Badiou bir durumun parçalarının kendi unsurları üzerindeki ya da dahil olmanın aidiyet üzerindeki aşırılığından söz eder. Bu düşünürler için, herhangi bir duruma durumun resmen tanıdığının ötesinde bir aşırılık musallat olur ve belgesiz göçmenler buna bariz bir örnektir. Rancière'in kendi sözleriyle: "Politika, belirli bir özne figürü, bir toplumda hesaplanan grup, yer ve işler sayılarıyla ilişkili olarak fazlalık bir özne kurulduğu zaman var olur. Bu, *demos* kavramında toplanır" (*PA* 47-48). Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, *demos* aynı zamanda Žižek'in "doğru politika" [*politics proper*] dediği şeyin mıntıkasını konumlandırdığı yerdir, yani politika sadece daha önce tanınmayanlar ayağa kalkıp hesaba katılmayı talep ettiklerinde gerçekleşir.[18]

18. Slavoj Žižek, "Carl Schmitt in the Age of Post-Politics", s. 18.

Sanatın bu şekilde tanımlanan politikayla ortak neyi vardır? Rancière'e göre her şey: "Sanatlar sadece tahakküm veya özgürleşme projelerine ödünç verebileceklerini ... oldukça basitçe, onlarla ortak olarak sahip olduklarını ödünç verir: bedensel konum ve hareketlerin, konuşma işlevlerinin, görünür ve görünmez olanın bölüştürülmesi" (*PA* 14). Bu ifadenin bağlamı, Rancière'in açık bir politik mesajı olan sanat anlamında "politik olarak angaje" sanata duyduğu memnuniyetsizliktir. Rancière, bu tükenmiş ve çoğu kez kendi kendini göklere çıkaran türün yerine, estetik ve politika sorusunu "ortaklığa ortak olanın duyulur sınırlandırılması, onun görünürlüğü ile örgütlenmesinin biçimleri düzeyi"nde sormak istemektedir (*PA* 13). Bu ortak mekânın inşası, Rancière'in sanat görüşüne politika görüşünden daha az hâkim değildir ve genellikle onu güzel bir şekilde betimler. Örneğin bir şiir "bir ulusal bayramdaki havai fişek gösterisine benzer şekilde bizzat ortak bir mekân oluşturma eyleminde dağılıp gider" (*AD* 34). Ya da daha kapsamlı bir şekilde: "Yüksek sanata adanmış ressamın jestini, insanları eğlendirmeye adanmış bir akrobatın performanslarından ayıran bir sınır yoktur, hiçbir şey tamamen müzikal bir dil yaratan müzisyeni Fordist montaj hattını rasyonelleştirmeye adanmış mühendisten ayırmaz" (*AD* 101). Dolayısıyla, seyirci ve dünyanın geri kalanından kopuk bir biçimci sanat eseri söz konusu olamaz: "Bir imge asla tek başına durmaz. Temsil edilen bedenlerin statüsünü ve layık oldukları ilgiyi yöneten bir görünürlük sistemine aittir" (*ES* 99). Estetik, anın politik durumu hakkında somut dersler öğretmekten acizdir; ancak bunun yerine bize "verili bir duyulur dünyadan farklı kapasiteleri ve kapasitesizlikleri, farklı tahammül ve tahammülsüzlük biçimlerini tanımlayan başka bir duyulur dünyaya bir geçiş" verir (*ES* 75). Rancière, Badiou'nun olay teorisini anımsatan sözlerle "bu tür kopuşlar her yerde ve her zaman olabilir. Fakat bunlar hesaplanamazlar" (*ES* 75) der.

Rancière'in siyaset ve estetik arasında kurduğu bağlantı şimdi net olmalı. Rancière öncelikle, "yeni duyu algılama tarzları yaratan ve yeni politik öznellik biçimlerine sebep olan deneyim konfigürasyonları" olarak estetik edimlerle ilgilenir

(*PA* 3). Yenilik, tıpkı Badiou için olduğu gibi, anahtardır; zira "bu 'yenilik' ... figüratif temsili ilga eden sanatçıyı, yeni bir yaşam biçimi icat eden devrimciye bağlayan şeydir" (*PA* 11-12). Fakat yine, sanat ve politikanın kesişimi, birtakım öngörülebilir solcu içeriğin ifade edilmesinden ibaret değildir: "Estetik eğitim ve deneyimin vaat etmediği şey, sanat biçimleriyle politik özgürleşme kavramını desteklemektir" (*AD* 33). Rancière bunun yerine, "demokrasi ve devlet biçimlerinden yeraltı hareketlerin ve onları oluşturan somut enerjilerin alt sahnesine geçerek, sahneyi değiştirerek politik uyuşmazlığın üstesinden gelmeyi amaçlayan düşünce" olarak tanımladığı "metapolitika" ile ilgilidir (*AD* 33). Marksist estetiğin literal içerikle umutsuzca sınırlı olduğunu düşünen Danto'nun aksine Rancière, Marksizmin, politik yüzeyler yerine "üretici güçler ile üretim ilişkilerinin hakikatine" odaklanmak üzere politik yüzeylerin altından tünel kazma tarihi nedeniyle "metapolitikanın nihai formu" olduğunu teslim eder eder (*AD* 33). Rancière, "sanat uğruna sanat ile angaje sanat arasındaki akademik karşıtlığı" bu ruhla reddeder (*AD* 43). Daha genel olarak, "sanat alanına ait olanı gündelik yaşam alanına ait olandan ayıran bir sınır artık yoktur" (*ES* 69).

Daha ileri gitmeden önce, Rancière için "estetiğin" doğası gereği hiyerarşik olmayan bir şey anlamına geldiğini vurgulamalıyız; terimin bu anlamıyla, "estetik rejim", yeni biçim eskisini tamamen silmese bile, daha önceki "temsili rejim" ile tarihsel bir kopuşu işaretler (*PA* 47). Temsili rejim, kendi payına, imgeye dair daha da erken bir "etik rejiminin" yerini almıştır (*PA* 16). Fakat estetik rejime gelince, sadece hiyerarşileri yıkmakla kalmaz, aynı zamanda Rancière'in tarihsel örnekler verdiği, düşüncenin kendisine yabancı hale geldiği bir duruma işaret eder: "Vico'nun 'hakiki Homeros'u Homeros'a rağmen bir şair olarak keşfi, ürettiği yasanın farkında olmayan Kantçı 'deha', Schiller'in hem anlama yetisinin etkinliğini hem de duyulur edilgenliği askıya alan 'estetik durumu', Schelling'in bilinçli bir süreç ile bilinçsiz bir sürecin özdeşliği olarak sanat tanımı vs" (*PA* 49). Fakat yine, günümüzün bir tür eşitlikçilik fanatiği olan Rancière için ana nokta, estetik rejimin "belirli bir eşitliğin uygulanması" olmasıdır. "Estetik rejim, güzel

sanatların hiyerarşik sisteminin yıkılmasına dayanır" (*PA* 49). Rancière'in aynı zamanda "poetik" rejim olarak adlandırdığı temsili rejim, "sanatı, ... yapma ve üretme yollarının bir sınıflandırması içinde ... tanımlar ve sonuç olarak, uygun yapma ve üretme yollarının yanı sıra taklitleri değerlendirme araçlarını da tanımlar" (*PA* 18). Bu rejim, ilk kez estetik rejim tarafından üretilen türler arasındaki tüm ayrımların ötesinde yükselen bir şey olarak "sanat" hakkında hiçbir şey bilmez. İkincisi, "tutarsız 'modernlik' etiketiyle gösterilen şeyin gerçek adıdır" (*PA* 19). Aslında Rancière, bu etiketi, tutarsızdan ziyade, estetik rejimin demokrasisini figüratif sanattan doğrusal bir sapma açısından yanlış yorumlayarak örtbas etmenin "basit" bir yolu sayar (*PA* 19).

Rancière'e göre, yeni rejimin kahraman figürü, "*estetik durum*" mefhumu "... bu rejimin ilk manifestosu olan (ve bir anlamda aşılmaz kalan)" Friedrich Schiller'dir (*PA* 19).[19] Schiller'in "oyun" dediği şeyi Rancière, kendi terimi "dağılım" ile özdeşleştirir (*AD* 30). Hatta Schiller'i kendisinin diğer önemli estetik ve politik kavramlarından biri olan *uyuşmazlığın* [*dissensus*] erken bir savunucusu olarak okur. Sıradan bir okur bile, bu terimin *uylaşımın* [*consensus*] tam tersi gibi göründüğünü fark edecektir ve gerçekten de öyledir. Önce terimin politik anlamını ele alalım. Rancière'e göre, "halk" herhangi bir toplumda muğlak bir terimdir; zira eşzamanlı olarak mevcut yasayla tanınanları, devlette şekillenen insanları, statüko tarafından tanınmayanları ve devletinkinden başka bir yasa kapsamında tanınma iddiasında bulunanları ifade eder. Kendisinin de belirttiği gibi, "uylaşım, bu çeşitli 'halkların', bir nüfusun ve onun parçalarının, küresel bir topluluğun ve onun parçalarının çıkarlarının sayısıyla özdeş tek bir halka indirgenmesidir" (*AD* 115). Aksine, politika alternatifi öne sürmekle ilgilidir; dahası, "sanat bir uyuşmazlık pratiğidir" (*AD* 96). Ve "estetik sağduyu, Schiller için, uyuşmaz bir sağduyudur" (*AD* 98). Rancière, ne yazık ki ağır bir gerçekçilik karşıtlığı dozu içerse de bize kendi uylaşım kavramının net bir tanımını veriyor: " 'Uyuşmazlık' şu anlama gelir: Duyulurun, ne görünüşlerin ardına gizlenmiş bir gerçekliğin

19. Bkz. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*.

ne de verili olana dair her şeye kendi aşikârlığını dayatan tek bir sunum ve yorum rejiminin olduğu bir örgütlenmesi. Uyuşmazlık, her durumun içeriden açılabileceği, farklı bir algılama ve anlamlandırma rejiminde yeniden yapılandırılabileceği anlamına gelir" (*ES* 48-49). Ve burada onunla aynı fikirde olmasak da onun böyle bir politika modelinin "fetişlerin maskesini düşürme sonsuz görevinden veya canavarın her şeye kadir gücünün sonsuzca gösterilmesinden" daha üstün olduğu iddiasını selamlıyoruz (ES 49).

Rancière başka ne olursa olsun, bir Postmodernist değildir; ancak özellikle Modernizmi fazlasıyla düşündüğü için değil. Postmodernizm, Modernist ön varsayımlara meydan okuyan çeşitli tekniklerin, "Lessing'in sanatların ayrılmasına ilişkin geleneksel ilkeler manzumesini yok eden sanatlar arasındaki geçiş ve karışım" ve "işlevselci mimari paradigmasının çöküşü ve eğri çizgi ile süslemenin geri dönüşü" gibi tekniklerin bir övgüsü olarak ortaya çıkmıştır (*PA* 23). Fakat Rancière için bu bir şekilde gereksizdir; zira bir anlamda, Modernizm zaten hiçbir zaman gerçekten gerçekleşmiyordur. Elbette onun alternatif terimi "estetik rejimdir" ve "bu rejimde sanat, sanat dışı olduğu veya sanattan başka bir şey olduğu ölçüde sanattır ... Postmodern bir kopuş yoktur" (*AD* 36). Ve yine, "büyük sanat ile popüler kültür biçimleri arasındaki sınırları bulanıklaştıran 'postmodern' bir kopuşun ortaya çıktığını hayal etmeye gerek yoktur. Sınırların bu bulanıklaşması bizzat 'modernlik' kadar eskidir" (*AD* 49). Bu nedenle, "sanat dünyası ile sanat dışı dünya arasındaki değişim ve yer değiştirme oyununa dayanan politikanın" analizi adına Modern/Postmodern ayrımını bırakmalıyız (*AD* 51).

Açıktır ki bu çizgiler üzerinde çalışarak Rancière, Kant ile, Greenberg ve Fried gibi daha yeni figürlerden sonra gelen sanatlarda Modernizm anlayışından ayrılmıştır. Greenberg'i estetik Modernizmin örnekleyici bir orta noktası alır ve ana kavramlarından ikisinin sanatın özerkliği ve mecra özgüllüğü olduğunu düşünürsek, Rancière'in her ikisini de önemsemediğini not ederiz. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, "sanatın özerkliği üzerine boş tartışmalar" dediği şeyi reddeder ve bize "sanatsal pratiklerin diğer pratiklerin 'istisnaları' olmadığını"

öğretir. "Sanat pratikleri, bu [diğer] pratiklerin dağılımını temsil eder ve yeniden düzenler" (*PA* 13, 42). Ve son olarak, "[sanat eserini] kuran ilişkiler dizisi, gündelik deneyimi oluşturan duyumsamalardan farklı bir ontolojik dokuya sahip*miş gibi* işler. Fakat ne duyusal bir farklılık ne de ontolojik bir farklılık bulunur" (*ES* 67). Rancière, Greenberg'in gözde teması olan mecranın önemi konusunda daha da şüphecidir. Greenberg resimsel yanılsamacılığın ortadan kalkmasını, resmin ardındaki unsurların arındırılması ihtiyacıyla bağlantılı görürken, Rancière resmi farklı bir şekilde tarihselleştirir: Rönesans yanılsamacılığının büyümesi sanatta hikâyenin önceliğinden gelirken, üçüncü boyutun çöküşü "sayfaların, posterlerin ve duvar halılarının düzlüğü" üzerindeki artan vurguyla bağlantılıdır (*PA* 11). Villanova Üniversitesi'nden Gabriel Rockhill ile sohbet eden Rancière, soyut resmin yükselişinin düz tuvalin farkındalığının artmasıyla bağlantılı olduğu fikrini reddeder ve bunun yerine her zamanki gibi estetiğin daha küresel bir Schillerci anlamına başvurur: "Konunun varsayılan gözden düşüşü, öncelikle konuyla ilgili bir eşitlik rejiminin kurulmasını gerektirir" (*PA* 49-50). Münferit sanat eserlerinin ve belirli bir çaba alanı olarak sanatın özerkliği, tüm insan etkinliklerini veya en azından "duyulurun dağılımları" olarak yorumlanabilecek olanların tümünü içeren bir çorbaya çözülür. Bu arada, sanat tarihindeki değişiklikler, mecranın özellikleriyle herhangi bir önemli bağlantıdan arındırılır ve Foucault'dan esinlenen edebiyat eleştirmenlerinin tarzında daha geniş bir şekilde tarihselleştirilir.

Şimdi, o bu terimi hiç kullanmasa bile Rancière'in ontolojisi diyebileceğimiz şeyin en önemli özelliklerinden bazılarını inceleyebilecek konumdayız. Rockhill ile yaptığı konuşmaya dönersek, Fransız düşünürün işimize yarayacak şekilde şöyle dediğini duyarız: "Sadece saklı olana değin hiçbir bilimin olduğunu ... hiçbir şekilde düşünmüyorum. Her zaman yatay dağılımlar, olanaklılıklar sistemleri arasındaki kombinasyonlar açısından düşünmeye çalışıyorum, yüzey ve dayanak açısından değil." Bu ontolojiye politik nedenler vererek devam eder: "Görünenin altında saklı olan arandığında bir efendilik konumu tesis edilir" (*PA* 46). Yine de tam tersi

söylenebilir ve bana göre daha doğru. Zira, yalnızca dünya bilgisinin doğrudan elde edilebilir olduğunu düşündüğümüzde, onu nasıl elde edeceklerini bilenler için akreditasyon süreçleri oluşturmaya başlarız oysa Sokratik has gerçeklik hakkındaki cehalet mesleği tüm teknik uzmanları alçaltır. Açık sebeplerden ötürü, Rancière'in –Kant'ın *Eleştiri*'lerinin üçünün de merkezinde olan– özerklik ve yaderklik arasındaki ayrımı reddetmesini de kabul edemeyiz, bu ayrım olmadan her şeyin geri kalan hiçbir ilke kalmadan diğer her şeyle karışacak olması gibi basit bir gerekçeyle (*PA* 32). Yine de Rancière, hemfikir olduğumuz iki ek noktaya değinmektedir. Birincisi, haklı olarak, sanat ve etiğe giden yeni bir yol olarak Kant'ın yücesini kucaklamaya yönelik son eğilimi takip etmemize gerek olmadığını belirtiyor; yalnızca beğeniyle kavranan Kantçı güzellik kavramı, çoğu filozofun entelektüelizminden radikal bir kopuşa işaret ediyor (*ES* 64). İkincisi, derinlik ve yüzeyin ikiliği pahasına yatay olana özel olarak odaklanmasına rağmen Rancière, "gerçekliğin hiçbir zaman görünür olanda tümüyle çözülemeyeceğini" harika bir cümleyle gözlemliyor (*ES* 89).

Önceki tartışmamızda yankı uyandıran bazı münferit noktalarla kapatalım. Birincisi, Rancière'in, tiyatroya, 20. yüzyılın başındaki ustalar Artaud ve Brecht'e odaklanan yakın ve olumlu bir ilgisi vardır (*ES* 4). İronik bir şekilde, özerklik ve yaderklik arasındaki ayrımın önemsiz olduğu görüşü göz önüne alındığında, Rancière'in tiyatro yorumundan elde edilen şey, tiyatronun komünal politik yaşama indirgenmesini reddetmeye yönelik "biçimci" bir girişim hissidir. Haklı olarak belirttiği gibi: "Tiyatronun kendinde ve kendisine dair bir ortaklık mıntıkası olduğu fikrini incelememizin tam zamanı" (*ES* 16). Ortaklığa yönelik bu son felsefi dindarlığın yerine, Rancière tiyatroyu her bir seyirci için "benzersiz bir bireysel macera" üretimi olarak görür (*ES* 17). Yine de sözde burjuva bireyciliğinin büyümesini teşvik etmekten uzak olan Rancière, bu komünal olmayan tiyatrodan hareketle eşitlikçi sonuçlar tahayyül eder: "Zekâ eşitliğinin paylaşılan gücü bireyleri birbirine bağlar, onları birbirlerinden ayrı tuttuğu ölçüde entelektüel maceralarını mübadele etmelerini sağlar" (*ES* 17).

Fried, seyirci ile eser arasındaki birbirine karışma olarak teatrallikten kaygılıyken, Rancière aşırı edilgenliğe dair zıt bir eleştiriden korkuyor gibi görünse de durumun böyle olmadığını bize garanti eder: "Seyirci olmak, etkinliğe dönüştürmemiz gereken edilgen bir durum değildir. Bu bizim normal durumumuzdur" (*ES* 17). Bu kavrayış, Rancière için özgürleşmenin kalbi sayılır ve bunu, Ostas'ın içsel kapılma ile dışsal seyretme arasındaki Friedçı ayrıma dair eleştirisine benzer bir şekilde tiyatroya uygular. Şöyle ki: "Özgürleşme, seyretmek ve edimde bulunmak arasındaki karşıtlığa meydan okuduğumuzda ... görmenin aynı zamanda konumların dağılımını onaylayan veya dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımızda başlar. Seyirci de tıpkı öğrenci veya akademisyen gibi edimde bulunur" (*ES* 13). Bu Rancière'i –ve burada hemfikiriz– seyirciyi model alan edilgen "kadın estetiği"nden ziyade etkin yaratıcıya dayalı bir estetik için sertçe bastıran Nietzsche ve onun savunucusu Heidegger'in kutupsal zıddı kılar.[20] Bu noktada NYO, Nietzsche yerine Rancière'yi onaylamaktadır; zira metaforun nesne yönelimli açıklaması aynı zamanda "edilgen" okur ya da sanat seyircisini kayıp nesnenin etkin bir icracısı olarak ele almaktadır. Sanatçıların benzersiz kahramanca yaratıcılar olarak görülmesi gerekmiyor, sadece kendi çalışmalarının en bilgili seyircileri olarak görülmeleri yeterlidir; aynı şekilde, eleştirmenler de analiz ettikleri sanatçılardan daha aşağı görülmemelidir.

Rancière'in kolajı ele aldığı da olur. Greenberg ve Krauss'un bu türe hangi anlamı verdiğini gördük. Greenberg için kolaj arka plan düzlemini çoğaltmışken, Krauss için, onu yasaklaması gereken yüzeye derinliği kaydetmişti. Rancière için, aksine, kolaj, sanat ve sanat olmayan arasında gördüğü sürekli mübadelenin somutlaşmış halidir: "Kolaj, resimleri, gazeteleri, muşambaları veya saatçilik mekanizmalarını birleştirmeden önce, estetik deneyimin yabancılığını gündelik yaşamın sanat haline gelişi ile birleştirir. Kolaj, heterojen unsurlar arasındaki saf karşılaşma olarak gerçekleştirilebilir, bu da iki dünyanın uyumsuzluğunu *en bloc** kanıtlar" (*AD* 47). Rancière, sözde

20. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, s. 811.
* (Fr.) Bütünüyle. (ç.n.)

ilişkisel sanatı da "nesneler ve durumlar arasındaki basit karşıtlığı" nedeniyle eleştirir, NYO'nun, bir durumun aynı zamanda bir nesne olması gibi farklı bir gerekçeyle yapacağı gibi. Rancière ise tersine her nesnenin toplam bir duruma gömülü olduğunu iddia eder (*AD* 56). Fakat Rancière'in doğrudan bir sonraki bölümümüze götüren önemli bir gözlemiyle bitirelim. Önceki çağlardaki sanatı, dinsel cazibenin sınırında, kasvetli bir hayranlık havası olarak hayal edersek, bunun herhangi bir çağdaş galeride ne kadar nadiren gerçekleştiğini hemen fark ederiz. Bugünün sanat sergilerinde, tasvir edilen baskı ve zulüm karşısında ahlaki öfke hissetmemizin istendiği durumlar dışında, en olası deneyimimiz doğrudan kahkahadır. Rancière'in sözleriyle: "Mizah, günümüzde sanatçıların en kolay tahsis ettiği erdemdir" (*AD* 54). Bu bağlamda, bizi eğlendirmek için alışılmadık derecede istekli görünen iki 20. yüzyıl sanat okuluna dönüyoruz: Dada ve Sürrealizm.

6
Dada, Sürrealizm ve Literalizm

Önceki bölüm, yönelim açısından çok farklı olsalar da bu kitabın terime verdiği anlamda hepsi de biçimcilik karşıtı sayılan savaş sonrası dönemin beş etkili sanat kuramcısı Rosenberg, Steinberg, Clark, Krauss ve Rancière'in görüşlerini ele aldı. Pek çok farklılığa rağmen onların ilişkisel uylaşımı, NYO'nun sanat eserlerinin ve diğer tüm nesnelerin bağımsızlığına olan bağlılığını yeniden savunmayı daha da önemli hale getiriyor: Hiçbir şey başka herhangi bir şeyden etkilenmediği için değil, hiçbir şey başka *her şey*den etkilenmediği için. Farklı bir şekilde ifade edilirse, bir alan ile diğeri veya bir varlık ve diğeri arasındaki etki asla hafife alınamaz. Bir bedeli vardır ve sürekli ve otomatik olarak değil, aralıklı ve seçici

olarak gerçekleşen bir şey olarak görülmesi gerekir. İlişkilerin nasıl vuku bulduğu, temel bir felsefi sorundur ve dünyada nedensel etkiler olduğunu deneyimlerimizden düpedüz bildiğimiz için *fait accompli** olarak kabul edilmesi gereken bir şey değildir. Sonuçta, birçok şeyin birbirini etkilemediğini de deneyimlerimizden eşit derecede iyi biliyoruz. Her iki noktaya da hakkını vermenin yegâne yolu, ilişkilerin varsayılmaktan çok açıklanması gereken şeyler olduğunu kabul etmektir.

Belki de bunu bir sanat bağlamında görmenin en iyi yolu, Danto'nun "metafizik kum havuzu" olarak da adlandırdığı "zincirlenmiş kedi" ile ilgili yararlı anekdotudur. Yakınlardaki ölümüne kadar uzun süredir çalıştığı Columbia Üniversitesi'nde, çalınmasını önlemek için bir korkuluğa zincirlenmiş bronz bir kedi heykeli vardı ve belki de hâlâ var. Danto zekice "bunun bir kedinin zincirlenmiş heykeli olmayıp, zincirlenmiş bir kedinin heykeli olduğu iddiasına açık olduğunu" söyler (*TC* 102). Ve aslında, biz ya da Danto için, zincirin aynı zamanda sanat eserinin bir parçası olma olasılığını dışlamak için hiçbir sebep yok. Bizim açımızdan biçimcilik, sanki güvenlik zincirleri *apriori* dışlanacak şeylermiş gibi, yalnızca geleneksel resim ve heykellerin görsel sanat sayılabileceği anlamına gelmez. Bazı heykeltıraşların kasıtlı olarak zincirlenmiş eserler üretmek üzerine bir kariyer yapması oldukça akla yatkındır, hatta muhtemeldir. Bunun, NYO'nun özerk nesneler biçimciliği için hiç sorun teşkil etmediğini unutmayın; NYO'nun biçimciliği, kedi-*artı*-zinciri uygun göründüğü durumlarda tek bir özerk sanat eseri olarak görmekten mutluluk duyar, tıpkı H_2-*artı*-O'yu (genellikle su olarak bilinir), sadece üç farklı atomun ilişkisel bir toplanışı olarak değil de tek bir molekül olarak ele aldığımız gibi. Yine de burada ilişkiselci ve bağlamsalcı hasımlarımız için ciddi bir sorun var; zira onlar evrenin geri kalanını kediye bağlamadan zinciri kediye bağlayamıyorlar. Danto'nun dediği gibi: "Elbette [sanat eserinin dışındaki] bir parça gerçeklik olarak kabul ettiğimiz şey aslında eserin bir parçası olabilir, bu da artık demir-korkuluğa-zincirlenmiş-bir-kedi heykeline dönüşüyor; ancak *bunun* [yani demir korkuluğun] eserin bir

* (Fr.) Oldu bitti. (ç.n.)

parçası olmasına izin verdiğimiz an eser ...nerede sona erer? Eser evreni kendi içine yutan bir tür metafizik kum havuzuna dönüşür" (*TC* 102).

Mesele şu ki bir yerde biraz özerklik olmadan yapamayız. Muhtemelen, bazı sanatçılar tarafından, tüm evrenin, hatta tüm mümkün evrenlerin, belki de sanatçının kendi adıyla imzalanmış tam bir holistik sanat eseri oluşturduğunu iddia etme girişiminde zaten bulunulmuştur. Bu gerçekten çok zekice olurdu, eğer birisinin bunu yaptığını *söylemesi*, bunu gerçekten başardığını kanıtlamıyor olmasaydı (Thierry de Duve'nin aksine iddiasına rağmen) (*KAD* 302-303). Salt böylesine kozmik bir çalışmayı başarma hükmünün ötesinde, birini bir bütün olarak evreni kapsayan gerçek bir estetik deneyime çekmek gerekir ve çeşitli nedenlerle bunun mümkün olduğundan şüpheliyim. Elbette, sanatçılar veya seyirciler olarak kedide, zincirde veya korkulukta durmamaya karar verebiliriz ve bunun yerine sanat eserini odayı, binayı, tüm Columbia kampüsünü, tüm Morningside Heights mahallesini, Manhattan'ın tamamını ya da daha geniş bir estetik alanı kapsayacak şekilde genişletebiliriz. Fakat daima bir yerde duracağız ve o bir yer de giderek karmaşıklaşan özerk nesnemizin dış duvarı olacak. Bunu aşmanın tek yolu, sanatı estetik alanından tamamen çıkarmak ve onu, bazı 1960 sonrası teorisyenlerin gerçekten savunduğu gibi, bir şeyin sanat olduğunu *beyan etme* eyleminin salt bağlaşığı kılmaktır.

Belirli bir sanat eseri ile dışarısı arasına bir duvar inşa etmeye karar verdiğimizde buna "keyfi" demenin de faydası yoktur zira NYO bazı durumlarda eserin nerede biteceğinin net olmayabileceği noktasına itiraz etmemektedir. Sanat dünyasını, belirli varlıkları sanat eserlerinin mümkün unsurları olmaktan *apriori* dışlayarak ya da Dadaist cini tekrar şişesine sokarak yönlendirmeye çalışmıyoruz. Fakat herhangi bir şey bir sanat eserinin içine bir unsur olarak girebilse bile, bundan her şeyin bir sanat eserinin bir unsuru *olduğu* sonucu çıkmaz. Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth (*AAP* 80-81), neyin sanat sayılacağını sanatçının beyan ettiği iddiasında de Duve'ye (*KAD* 301) katılır. Buna karşılık, görünüşte eski moda olan NYO konumu, bir sanat eserinin varoluşunun *güzellik* gerek-

tirdiğidir. "Güzelliğin" belirsiz veya tarif edilemez olduğunu düşünmüyoruz; fakat çok kesin bir şekilde onu bir gerçek nesne ile onun duyusal nitelikleri arasındaki bir yarığın teatral sahnelenmesi olarak tanımlamış bulunuyoruz. Bu da eserin öylece vuku bulduğunu ilan etmekle yapılamaz. Ya literal niteliklere sahip salt bir nesneyle karşılaşırız, bu durumda bu basitçe estetik bir şey değildir ya da eksik olduğuna ikna olduğumuz eksik bir nesnenin işini icra etmek zorunda bırakılırız, bu durumda estetik bir deneyimimiz olur. Literal olan, fermanla estetik olana dönüştürülemez. Bu bölümün amacı bunun neden böyle olduğunu düşünmektir.

Literalizm ve Modernizm

Bu kitabın ilk dört bölümünde, bir NYO sanat teorisinin temel özelliklerini, kısmen kendi kaynaklarımızdan ve kısmen de önemleri onların sonuçlarını reddedenler tarafından bile kuşku konusu edilemez Kant, Fried ve Greenberg'le bir dizi anlaşma ve anlaşmazlıktan hareketle geliştirdik. Burada yapmak istediğim şey, bu kitabın kapanış argümanlarından önce okurun hafızasını tazelemek için bu bölümlerin her birinin temel dersini hızlı bir şekilde özetlemek.

1. Bölüm NYO'nun Ian Bogost, Bryant, Morton ve diğerlerinin ilişkili ancak ayrı çabalarından farklı olarak benim versiyonumla temel bir genel taslağını verdi.[1] Nesne yönelimli bir perspektiften bakıldığında, estetik, olumsuz bir şekilde literalizm karşıtlığı olarak ve olumlu olarak, bir nesne ile sahip olduğu ve sahip olmadığı kendi nitelikleri arasındaki gerilim olarak tanımlanabilir. Bu, sanat eserlerinden fazlası için geçerlidir; zira NYO'daki anlamıyla estetik aynı zamanda zamanın geçişi deneyimini, herhangi bir varlığa dair teorik anlayışı ve hatta cansız varlıklar arasındaki nedensel etkileşimi de kapsar. Bu kitapta, güzelin alt kategorisi olarak gördüğümüz sanata odaklandık. Bu kelime bugün hâlâ popüler değildir ancak onu sonuna kadar savunmak üzere Hickey ve

1. Bogost'tan bu noktaya kadar bahsedilmediği için, diğer asıl NYO yazarlarıyla karşıtlık içinde Bogost'un entelektüel konumunun iyi bir özeti olarak *Ailen Phenomenology*'yi [Uzaylı Fenomenolojisi] tavsiye etmeme müsaade edin.

Scarry'ye katılmaktan mutluluk duyuyoruz. NYO terminolojisinde güzellik, gerçek nesneler (GNe) ve duyusal nitelikler (DNi) arasındaki özel gerilimden kaynaklanmaktadır. Güzel şeylerin hepsi sanat değildir ve güzelin geri kalanıyla tezat halinde sanatın ne olduğu sorusu aynen kalır. Fakat literalizm *asla* güzel değildir ve hatta bir estetik biçimi bile değildir, tam da nesneler ve nitelikleri arasında hiçbir ayrım görmemesi nedeniyle; zira literalizm, bir şeyin Hume tarzında bir nitelikler demetinden başka bir şey olmadığını kabul eder.

2. Bölüm, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi* kitabının temel keşiflerini gözden geçirdi ki bu kitabı ben ve diğer pek çok kişi, yayımlanmasının ardından geçen iki yüzyıldan fazla bir süre sonra hâlâ felsefi estetiğin altın standardı kabul etmektedir. Kant, sanat eserinin özerkliğini savunur; çünkü sanat eseri ben veya bir başkası için öznel hoşluğundan veya işlevsel kullanışlılığından ibaret değildir, kendi başına "güzel" etiketini kazanması gerekir. Kant, ne kavramsal olarak anlaşılabileceği, ne bilinen formüllere göre üretilebileceği, ne de içeriğinin nesir tasvirleriyle ikame edilebileceği için sanat eserine yönelik tüm literalizmi reddeder. NYO, Kant'ın literalizm karşıtlığının bu özelliklerine kesinlikle katılıyor. Kabul edemediğimiz şey, Kant'ın *modernizmi* diyebileceğimiz şeydir. Bu terimi tamamen felsefi anlamda kastediyorum ve hiçbir şekilde Greenberg ve Fried'ın hayranlık duyduğu türden Modernist sanatı sevmediğimi ima etmiyorum zira ona ben de hayranım. Felsefi anlamda Modernizm ile, evreni sadece iki tür şeye bölen taksonomik felsefe tarzını kastediyorum: (1) insanlar ve (2) diğer her şey. Modern felsefenin tam olarak nerede başladığına ve nerede bittiğine, eğer gerçekten bittiyse, karar vermenin yeri bu kitap değildir. Fakat Descartes iyi bir varsayılan cevaptır ve Kant belki de modern geleneğin en büyük ustasıdır. NYO'nun Kant'ın estetik Modernizmine yanıtı, güzelliği çitin insan tarafına koyarak yanlış yaptığı yönündedir ancak Greenberg ve Fried da güzelliği çitin nesne tarafına koyarak eşit derecede hata yapmaktadır. Latour'dan başka bir terim ödünç alırsak, Modern olmayışımız, her insan-nesne etkileşiminin kendisinin yeni ve farklı bir nesne olmasını gerektirir, tıpkı her kimyasal bileşiğin onu oluşturan unsurlardan ayrı, yeni ve birleşik bir şey olması gibi.

3. Bölüm'de, Fried'ın teatrallik karşıtı görüşlerini ele aldık. Fried, Diderot'un bir tablodaki figürlerin resmin içindeki diğer varlıklar tarafından kapılmış gibi görünmesi gerektiği ve bu nedenle tabloya bakan kişinin kasıtlı olarak ondan dışlanması gerektiği iddiasıyla temelde hemfikir olsa da Fried bunun yalnızca bir "yüce kurmaca" olduğunu kabul eder. Zira David ve Millet gibi önemli Fransız ressamların açıkça teatral ya da teatrallik karşıtı olmakta zorlandığını ve Manet'in "yüzleşme" adı altında kasıtlı bir teatrallik dozuyla resimde Modernizmi başlattığını bize gösteren de kendisidir. NYO'nun Fried'a cevabı, gerçek düşmanın teatrallik değil, literalizm olduğudur. 1967'nin "Art and Objecthood" metninin yazarı genç Fried'ı, sevmediği Minimalist eserlerde literalizm ile teatralliğin el ele gezdiğini görürken, NYO teatralliği literalizmin panzehiri olarak görür. Bir şeyi icra etmek ya da sahnelemek o *olmak*tır, bu da bu tür bir icranın literal tasvirinin bir çeviriden daha iyi olmadığı anlamına gelir. "İcra etme" [*performativite*] uzun zamandır Judith Butler ve benzer teorisyenlerin elinde temel bir özcülük karşıtı terim olmasına rağmen, NYO anlamında bir şeyi icra etmek, hiçbir dış anlayışın asla tüketemeyeceği gizli ve temel anlamda o olmak anlamına gelir.[2] Her halükârda, Fried'ın eser ve seyirciyi karıştırmaya karşı ilk kısıtlamasına katılmayarak, bu bölüm modernizm karşıtı bir adım daha attı.

4. Bölüm'de Greenberg'in bir sanat eserinin mecrasının veya arka planının yüzey içeriğinden daha önemli olduğu öğretisini ele aldık. Bunun nihayetinde, Heidegger'in felsefesini ve McLuhan'ın medya teorisini yönlendiren aynı içgörü olduğunu gördük ki NYO her ikisini de olumlu görmektedir. Greenberg, sanat eserlerinin içeriğini aşağılamasıyla ünlüdür ve pratikte eleştirisi bu içeriğe nadiren ışık tutmaktadır. NYO'nun Heidegger'de olduğu gibi Greenberg'de de en çok reddettiği şey, ortak modernliklerinin başka bir yönüdür. Yani derin bir mecrayı yüzeysel bir içerikle karşı karşıya koymakla kalmazlar, ayrıca bu derin mecranın Bir olduğunu varsayarlar ve tersine, tüm çokluğu otomatik olarak sığ kılarlar. Greenberg'in çok sayıda düzlem üretme şeklindeki yeni kolaj

2. Judith Butler, *Gender Trouble*.

yorumu, bize alışılagelmiş tek ve görkemli Bir yerine birbiriyle çelişen birkaç tane Bir verir. Bu problemle baş etmenin doğru yolu, Postmodern arka plandan vazgeçme ve gösterge ile simulakraların yüzeysel yakınlığını selamlama hilesi değildir; zira bu hile sadece literalizme giden bir otoyoldur: çünkü literal olana karşı mücadele daima bir derinlik unsuru gerektirir, derinlik, Derridecılar, Foucaultcular ve Lacancılara kötü niyetli geliyor olsa da. Fakat NYO aynı zamanda –Greenberg ve Heidegger'e karşı– parçalanmış bir derinliği savunur, böylece sanat eserinin mecrası birleşik tuvalde değil, eserin, bazıları bastırılmış literal biçime terk edilirken diğerleri güzellik dediğimiz nesne-nitelik gerilimi sayesinde özgürleşen her bir unsurunda bulunur.

Özetlemek gerekirse, NYO sanat teorisinde iki temel konu vardır: ilki literalizm karşıtı olan, diğeri modernist olmayan. İlkinde, Kant, Greenberg ve Fried'ın biçimci mirası ile önemli ölçüde hemfikiriz. Fakat ikincisinde büyük ölçüde yalnızız; zira insan ve onun dikkatini çeken nesnelerin tamamen yeni bir nesne oluşturmak için birleştiği görüşü öncüllere sahip olmakla birlikte buna dair tam anlamıyla profesyonelleştirilmiş kılavuzlar yoktur ve bunun sanat üzerindeki etkileri hiçbir şekilde açık değildir. Bu kitap şu şekilde sonuçlanacaktır. Burada, 6. Bölüm'de, sanatta literalizm karşıtlığına karşı olası en güçlü karşı örnekler olarak görünen şeyleri ele alacağız: (1) En gerçek gündelik nesneleri bile sanata dönüştürmeye muktedir gibi görünen Dada ve (2) onun, Greenberg tarafından, rahatsız edici olsa da literal yüzey içeriğine tam anlamıyla odaklandığı için azarlanan kuzeni, Sürrealizm. 7. Bölüm'de, şimdiye kadar bilinen biçimciliğin felsefi olarak modern olmayan bir dönüşümünü önererek bilinmeyene adım atacağız.

Dada ve Literalizm

Gavin Parkinson bana hem doğru hem de şaşırtıcı gibi gelen bir şey yazdı: "Marcel Duchamp'ın itibarı ve eserleri ... sanat tarihçilerinin, sanatçıların ve Duchamp hayranlarının gözünde Picasso'nunkileri geride bırak[mış]tır" (*DB* 6). Bu durum bugünün sanat dünyasına ne kadar tanıdık gelse de

onun olasılıksızlığını asla unutmamalıyız. Picasso'da, sonraki yaşamında hayal kırıklığına uğratmayan, Batı sanat tarihinin en büyük ustalarından biri haline gelen bir çocuk dahimiz var. Greenberg, "Pembe Döneminin başlangıcı olan 1905'ten, Kübizminin Yüksek olmaktan çıktığı 1926'ya kadar geçen yirmi küsur yıl boyunca, Picasso'nun gerçekleştirilmesinin doğruluğu ve tutarlılığı bakımından, hem tasarım hem de uygulama açısından muazzam bir büyüklüğün sanatını ortaya çıkardı" (IV 27) iddiasında bulunduğunda hiçbir tartışma riski almamış olur. Aksine Greenberg, *Guernica*'yı ve 1926 sonrası diğer çalışmalarının çoğunu küçümsemesine alınan Picasso hayranlarının öfkesini aranmaktadır (*HE* 91). Her halükârda, az sayıda dengeli gözlemci, Picasso'nun kayıtlı sanat tarihinin en büyük figürlerinden biri olmadığını iddia edebilir. Duchamp ise tam tersine, sanki tam zamanlı satranç oynamak için sanatı bırakmadan önce sanat sergilerine pisuar ya da tarak gibi gündelik nesneleri yerleştirmekle ünlenen, gözle görülür şekilde vasat armağanların ressamıydı. Yine de Parkinson, bugün sanata rehberlik eden şeyin Picasso'nun değil Duchamp'ın ruhu olduğu konusunda haklıdır. Bunun ne kadar tuhaf bir sonuç olduğunu unutmamalıyız: Yeterli benzetmeler bulmak zor. Belki de Albert Einstein ile "hayali nedenlerin fiziği" olarak adlandırdığı şeye atıfta bulunmak için mizahi "patafizik" [*pataphysics*] terimini kullanan Fransız absürd yazar Alfred Jarry'yi eşleştirerek varsayımsal bir benzetme oluşturabiliriz.[3] Bunu akılda tutarak, bir günümüz bilim yazarının şu kelimeleri ciddiyetle kaleme aldığını hayal edin: "Alfred Jarry'nin itibarı ve çalışmaları ... bilim tarihçilerinin, bilim insanlarının ve Jarry'nin hayranlarının gözünde Einstein'ınkileri geride bırakmıştır". Bu tür şeylerin yazıldığı bir paralel evren varsa, o evrendeki bilim tarihi çok olası olmayan bir dönüş yaşamış olmalıdır.

Duchamp'ın etkisinin zirvesinin en ünlü eserleriyle çağdaş olmadığı ancak en sonunda öldüğü 1960'lardaki yaşlılığına dayandığı da hatırlanmalıdır. Greenberg'in ondan bahislerinin örüntüsünde geç çiçek açan itibarının iyi bir işareti bulunabilir. Greenberg'in kariyerinin 1939'daki başlangıcından

3. Alfred Jarry, *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll Pataphysician.*

1968'in başlarına kadar, Miró (1948) ve Matisse (1953) kitapçıklarının yanı sıra toplam 333 deneme, makale ve inceleme sayıyorum.[4] Neredeyse otuz yıllık bu üretkenlik ve beğeni döneminde, Duchamp'tan yalnızca iki kez bahsedildiğini buldum: Peggy Guggenheim'ın yeni galerisindeki bazı eserlere 1943 tarihli atıfta ve minimalizmin üçüncü boyutu nasıl kullandığına dair 1967 iğnelemede; zira üçüncü boyut sanatın sanat dışı ile buluştuğu yerdir ve bu keşfin "itibarı" alaycı bir şekilde Duchamp'a verilir (IV 253). Bu bizi Mayıs 1968'e getiriyor, Greenberg'in talihinin gerçekten çok düştüğü Postmodern dönemin simgesel doğuşu. Şans eseri, bu aynı zamanda Duchamp'a yönelik ilk ciddi eleştirisini yaptığı aydı. Duchamp'ın canlanması 1960'ların başlarında başlamış olsa da Greenberg'in 1968 Sidney dersi, bu Dadacının artan etkisine doğrudan yanıt verme ihtiyacını ilk hissettiği nokta gibi görünüyor (IV 292–303). De Duve, "altmışlı yılların sonlarından itibaren [Greenberg'in] makaleleri arasında Duchamp'a yönelik şiddetli bir saldırı içermeyen neredeyse tek bir makale bile olmadığını ve onu sanat dünyasının tüm dertlerinden sorumlu tuttuğunu" söyleyerek abartır (*KAD* 292). Greenberg'in Duchamp'a yaptığı atıflar 1968'den sonra artar; ancak Duve'nin öne sürdüğü ölçüde değil. Söylenebilecek şey, Greenberg'in Duchamp hakkındaki tartışmalarının her ortaya çıktığında daha kapsamlı ve iğneleyici hale geldiğidir. Bu saldırılardan ayrı ayrı alıntı yapmak yerine, bu saldırıların ruhunu özetlememe izin verin:

(1) Duchamp, estetik bir ölçüt olarak niteliği reddeder.
(2) İleri sanatın şok değerini, zamanla kaybolan talihsiz bir yan etki olarak değil, sanatın temel amacı olarak ele alır.
(3) Yerleşik ölçütleri içsel estetik araçlarla değil, gündelik toplumsal terbiyeyi ihlal ederek şoka uğratır: pisuarları, göğüsleri veya ölü bir kadının çıplak bedenini bu tür jestlerden tahmin edilebileceği gibi dehşete düşürecek bir güzel sanatlar bağlamında sergilemek.
(4) Sanatta düşünmeye, yapıtları aşırı derecede şeffaf kavramlara dönüştürmeye ayrıcalık tanır.

---

4. Greenberg, *Joan Miro, Henri Matisse (1869–)*.

(5) Çalışmalarının geçmişle radikal kopuşunu abartır.
(6) Kendini sanatsal ilerlemenin zirvesi olarak düşünse de Duchamp aslında sanat mecrasını çok hafife alan, içten yenilik yapabilme umutsuzluğuna kapılan ve bu nedenle bir tür güzel sanatlar galerisi bağlamına şoke edici hakaretler yoluyla çocukça sabotajlara sürüklenen bir akademik sanatçıdır (GD 259).

Bu liste, Greenberg'in Dada liderine yönelik itirazlarını aşağı yukarı kapsamaktadır ancak aynı zamanda Duchamp'ın eserlerinin şakalar veya matematiksel kanıtlar gibi olduğuna dair yakınmalar da var: İlk seferde komik veya ilginç ancak bundan sonra pek de değil.

Şimdi, bu listeden ne çıkarmalıyız? Bana açıkça yanlış gibi gelen tek konu sonuncusu: Duchamp'ın "akademik bir sanatçı" olduğu iddiası. Greenberg'in sonraki Sydney konferansında akademik sanatı takdire şayan bir netlikle, mecrasını hafife alan sanat olarak tanımladığını gördük. Heidegger ve McLuhan'ın da kendi yöntemleriyle benimsediği bir tanım (*LW* 28). Kişinin mecrasını hafife alması, bu yüzden arka plan yerine içeriğe odaklanması, onun *literalist* olduğunu söylemenin başka bir yoludur. Bu noktanın alakası, Greenberg'in hem Sürrealizmi hem de Dada'yı akademik sanat biçimleri ve dolayısıyla literalizm türleri olarak görmesidir; ancak NYO açısından bu fikir, her iki hareketi de yanlış yorumlamaktadır. Ama en azından Greenberg'in Sürrealizm hakkında bunu neden söylediği açıktır; çünkü Dalí'nin en çılgın tabloları bile Rönesans sonrası yanılsamalı üç boyutlu sahneler geleneğini sürdürür ve bu nedenle, Greenberg'in her şeyden önemli olduğunu düşündüğü resim mecrası, düz tuval gibi şeylerle uzlaşmak için hiçbir şey yapmaz. Greenberg'in gözünde René Magritte ve diğer Sürrealistler için de aynısı geçerliydi. Bir sonraki bölümde Sürrealizmin literalizm olarak yorumlanmasına meydan okuyacağım. Fakat Dada'yı mecrasından habersiz diye yorumlamak savunması çok daha zor görünen bir fikirdir. Zira 20. yüzyılda herhangi biri neyin geçerli bir sanatsal mecra olarak kabul edildiğine dair anlayışımıza meydan okuduysa, yaklaşımında bulabileceğimiz başka sorunlar

ne olursa olsun bu kesinlikle Duchamp'tı. Ünlü endüstriyel hazır yapımlardan, garip ve eğlenceli *The Large Glass*'a, Duchamp'ın minyatür eserleriyle dolu harika oyuncakvari eseri *La-boîte-en-valise*'e, Philadelphia'daki *Étant donnés*'in itici katledilmiş çıplaklığına kadar, sanatçının çok çeşitli açık olmayan mecrayı keşfetmekte başarısız olduğu iddia edilebilir gibi değildir.

Bu kadarının kabul edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Yine de Picasso'yu hâlâ Duchamp'ın üzerinde değerlendirenlerden ve hatta kıkırdamaların pek çok galeriyi doldurup estetik deneyimin neredeyse hiçbirini doldurmadığı Duchamp'ın saygısızlığının neredeyse her yerde bulunmasından sıkılanlardanım. Şu soruyu soralım: Geleceğe dair rehberimiz olarak Duchamp'ın gerçek sınırları yukarıda Greenberg'in listesinde zaten var mı yoksa orada formüle edilmeden kalıyor mu? Bana öyle geliyor ki listede kalan yakınmalar iki temel türe ayrılabilir. 2. ve 3. itirazlar biçimci mefhumların oldukça açık bir uygulamasıdır: Duchamp yalnızca şoke etmeyi ister ve şokları estetikten çok toplumsaldır. Diğer üçü, 1., 4. ve 6. itirazlar, ilk bakışta daha çeşitli görünebilir ancak nihayetinde bunlar Duchamp'ın sık sık "retina sanatı" (*DB* 6) olarak görmezden geldiği şeye karşı zekâyı ayrıcalıklı kılmasına atıfta bulunurlar. 4 numara bu noktaya açıkça işaret ediyor. Duchamp'ın geçmişten radikal bir kopuş gerçekleştirme iddiası, daha önce kimsenin denemediği radikal yeni bir sanat fikrine sahip olduğu iddiasıyla bağlantılı olduğundan, 5 numara onunla yakından bağlantılıdır. 1 numara, Duchamp'ın sanatta Kantçılık karşıtı düşünme önceliğiyle de bağlantılıdır zira Duchamp'ın reddettiği nitelik, sanat eserleri için bazı planların diğerlerinden daha iyi olabileceği fikri değil, özerk estetik beğenidir. Kosuth'un belirttiği gibi (AAP 84), Duchamp'ın eserleri genellikle fikirlere dayalıdır ve bu fikirlerin daha standart sanatsal türlere alışmış izleyicileri korkutması beklenir.

Greenberg ve Duchamp hakkındaki makaleme eleştirel ama cömert bir yanıt olarak, Bettina Funcke altı maddelik listemi ele alıyor; daha doğrusu, Greenberg'in Duchamp'a yaklaşımında eksik bir şey buluyor. Funcke, zamanlama duy-

gusuyla olmasa da Greenberg'in hayal kırıklığına kısmen katılarak başlar: "Greenberg, bir tükenme noktası olarak gördüğü şeyden hareketle yazıyordu; ona göre Duchamp tamamen tükenmişti ve yeni bir yön bulmamız gerekiyordu" (NO 276). Şöyle devam ediyor: "Bu, o anda hemfikir olabileceğimiz bir şey olmayabilir ancak kırk yıl sonra nihayet Greenberg ile aynı sonuca varabiliriz: Tamam, 1970'lerin sanatı konusunda haklı değildiniz ama şimdi sizi yakaladık çünkü artık her şey bize de tükenmiş gibi geliyor" (NO 276). Fakat elbette, "şeylerin aşırı istismar edildiği bu tükenme hissi kalıcıdır" (NO 276).

Yine de Funcke'nin makalesinin ana noktası, Duchamp'ın gerçek çağdaş önemini başka bir yerde bulduğunu iddia ettiğinde, başka bir yerde yatıyor: "Hazır yapımdan ziyade ... onun önemi, Duchamp'ın bilgi ve dokümantasyonla, basılı ve kopya temsiller aracılığıyla kendi eserlerinin tam olarak kabul edilmesiyle oyun oynamasıdır Bu nokta, temelde Greenberg'in soruşturmasının dışında kalan bir şeydir ve bahsettiğiniz 6 maddelik eleştiride gerçekten ele alınmamaktadır" (NO 276). Funcke daha sonra şunu ekliyor: "Bu eleştiri noktaları, yalnızca hazır yapımlar ve diğer nesnelere *per se* nesneler olarak odaklandığımız, onların bağlamlarını, söylemlerini, sapkın geçmişlerini ve Duchamp'ın yerine koymak için çalıştığı her şeyi, artık onun eserleri sayesinde çok daha yaygın olan bir pratiği göz ardı ettiğimiz sürece mantıklı görünüyor" (NO 277). Güzelce seçilmiş örneği, Duchamp'ın 1917 tarihli kötü şöhretli pisuarı *Fountain*'dır. Zira genellikle hazır yapımın tipik örneği sayılsa da onun tekil bir nesneden ziyade bir dizi belgesel ve tarihi iz olduğu ortaya çıkmaktadır. Sonuçta, birkaç kişi sonunda kaybolan asıl *Fountain*'i görmüştür. O eserden geriye kalanların tümü, Alfred Stieglitz tarafından çekilmiş fotoğraflar, muhtemelen Duchamp tarafından yazılan eser üzerine eleştirel bir yorum ve 1950, 1963 ve 1964'ün çok daha sonraki gösterilerinde kayıp asıl yerine konan diğer üç pisuardır. Funcke'nin sözleriyle: "sanat eseri, mekân ve zamanda tek bir konum işgal etmez; daha ziyade, jestlerin, sunumların ve konumların bir yeniden yazılmış perşömenidir ... Kısacası: Bu eser sanatı söyleme dönüştürdü

... Daha önce yüksek sanat alanında kopya ve baskılarla böyle bir çalışma yapan var mıydı?" (*AO* 279).

Bununla birlikte, Funcke kararsız bir notla sonuca varır. Bir açıdan, bu belgesel eğilimi oldukça destekleyici görünüyor. Zira Greenberg'in Duchamp eleştirisi hazır yapımlara odaklanmış görünürken, "Duchamp'ın alet çantasında çok daha güçlü araçlar vardı: kendi çalışmaları için el kitapları oluşturma şekli, kopya ve basımı yapılmış nesnenin statüsü, birinin kendi eserinin ince ayarlı yeniden üretimi, sanatın söyleme dönüştürülebilme şekli..." (NO 281). Tam tersine, Pollock kadar ünlü bir ressamın eserlerinde bile, "kendi eserlerinizde alıp kullanabileceğiniz çok fazla somut strateji yoktur" (NO 281). Fakat Funcke, Duchamp'ın bu gelişmelerini överken bile sesine bir yorgunluk notası düşüyor: "Durmak ve tüm bu örneklerin Greenberg'in eleştirilerini geçersiz kılmadığını belirtmek istiyorum. Açıktır ki Greenberg bütün bunları Duchamp'ın sanatı hangi yöne götürdüğüne dair şüphelerinin bir teyidi olarak görürdü" (NO 281). Daha da önemlisi, bugün Funcke'ın sanat dünyası için ilk önemini zaten açığa vurduğu "dokümantasyon, bilgi, değiştirilmiş fotoğraflar, sahtecilikler, kimlikler, anlatılaştırma ve aktarımlardan" oluşan "Duchamp'ın aşırı sömürülen mirasına" sahibiz (NO 281).

Cevabım şöyle. İlk olarak, NYO'nun "nesne" kavramının, hazır yapım tek başına fiziksel varlıklardan karışık dokümantasyon ve yorum ağlarına geçişin temel ontolojiyi değiştirmeyeceği kadar geniş olduğunu gördük. Bir dizi el kitabı veya uygulama da bizim için en az katı seramik bir pisuar kadar nesnedir. NYO için soru basitçe, söz konusu resim, heykel, hazır yapım veya belge ağının, önemli sanat sayılmaya yetecek kadar özerklik ve derinlik sağlayıp sağlayamayacağıdır; zira tüm bunlar iyi veya kötü yapılabilir. Funcke'nin haklı olduğu nokta, geleneksel biçimciliğin meşru sanat eserleri listesinde "belgeleme, bilgi, değiştirilmiş fotoğraflar, sahtecilikler, kimlikler, anlatılaştırma ve aktarımlara" herhangi bir yer vermediğidir. Bu anlamda da geleneksel biçimcilik, belirli türden varlıkların her zaman sanat eseri olmaya aday olduğunu, diğer bazı türlerin ise asla olamayacağını öngören temelde taksonomik bir işlemdi. Neyin sanat sayılabileceğine dair anlayışı-

mızı genişleterek, Duchamp, Greenberg'in bile kabul ettiği gibi geleceğe açıkça hizmette bulunmuştur. Son olarak Funcke, Greenberg'in son yarım yüzyıldaki sanatın Duchampçı olarak adlandırılabileceği iddiasına katılmıyor. Onun akıl yürütmesine göre, bu görüş "[Greenberg]'in gerçekten baş edemediği ve araziyi yeniden değiştiren Andy Warhol'un etkisini dışarıda bırakmaktadır" (NO 276). Bu bağlamda, Warhol'la en yakın ilişkisi olan eleştirmen Danto'ya dönüyoruz.

Danto, sanatla ciddi ilişkisinin, "[II. Dünya Savaşı'nda Amerikan Ordusu'nun] İtalyan seferinde bir asker olarak Picasso'nun mavi dönem başyapıtı *La Vie*'nin bir kopyasına rastladığında" (*AEA* 179) ortaya çıktığını söylüyor. Takip eden yıllarda, kayıtlar Danto'nun hem felsefe hem de sanat eğitimi aldığını ve hatta 1950'lerde Willem de Kooning'in (*AEA* 123) takipçisi olarak sanat kariyerinin peşinde koştuğunu gösteriyor. Yine de Danto, "muazzam deneyiminin" daha sonra, Nisan 1964'te, New York'taki Stable Gallery'de Warhol'un *Brillo Box*'ını gördüğünde geldiğini anlatır (*AEA* 123). Bundan sadece aylar sonra, Amerikan Felsefe Derneği konferansında "The Artworld" [Sanat Dünyası] başlıklı bir konuşma yapmış ve gururla şunu ifade etmiştir: "[bu] makale, sadece bildiğim kadarıyla daha sonraki yıllarda pop hakkındaki çok sayıda bibliyografyada alıntı yapılmakla kalmamış, gerçekten [20.] yüzyılın ikinci yarısında felsefi estetiğin temeli haline gelmiştir" (*AEA* 124). Bu şüphesiz doğru olsa da Danto'nun kronolojisinde kafa karıştırıcı bir şey var. *Brillo Box* ile karşılaşması Danto'nun muazzam deneyimi olsa bile, pop –*Art News* sayfalarında Roy Lichtenstein'ın *The Kiss*'i– ile, hayatını etkileyen daha erken bir karşılaşması da olmuştu: "Şaşırdığımı söylemeliyim... Kendi kendime, eğer böyle bir şeyi boyamak mümkün olabiliyorsa, her şeyin mümkün olduğunu derhal anladım..." (*AEA* 123). "Her şey mümkündü" ifadesi daha sonra olgun Danto tarafından göklere çıkarılan özgürleştirici bir bakış açısı olsa da Lichtenstein eseri sanat kariyeri üzerinde garip bir etki yarattı: "Bu aynı zamanda sanata olan ilgimi kaybettiğim ve hemen hemen durduğum anlamına geliyordu. O andan itibaren, kararlı bir şekilde bir filozof

oldum..." (*AEA* 123). Danto için popun önemi, tam da onun gördüğü gibi, sanatı sanat olmayandan, sadece ikisinin farklı bir görsel görünümüyle ayırt etmenin artık mümkün olmadığı gerçeğinde yatıyordu. Nereden bakılırsa bakılsın, Warhol'un *Brillo Box*'ı, süpermarketlerdeki seri üretilen Brillo kutularından ayırt edilemezdi. Bu nedenle, Kosuth tam tersi bir sonuca varacak olsa da sanatın gerçekten ilk kez felsefeye ihtiyacı vardı (*AAP* 76).

Danto, "Postmodernist" sanat eleştirmenleri arasında favorimdir ancak bu, onun bildik felsefi konuları ele alma tarzından zevk aldığım için olabilir. Filozoflar arasında, Warhol'u Duchamp'tan bile daha büyük bir dünya-tarihsel figüre yükselten Danto'dur. Danto, akıllıca örnekler verme yeteneğine sahiptir ve en iyilerinden biri, ilk ve en iyi bilinen sanat kitabı *Sıradan Olanın Başkalaşımı*'nın başındadır. Burada öncelikle bu çalışmadan, çokça okunan diğer kitaplarından biri olan *Sanatın Sonundan Sonra* ile daha az bir ölçüde de monografisi olan *Andy Warhol*'dan bazı ek materyallerle birlikte bahsedeceğim. Danto'nun en temel iddialarından dördüne odaklanabiliriz: (1) Sanat ile sanat olmayan arasındaki farkı bir varlığın salt görsel görünümüyle söylemek artık mümkün değildir. (2) Görsel görünüm artık yeterli olmadığından, bir sanat eserinin içeriği, onun statüsünü belirlemenin anahtarı değildir. Buradaki etki müphemdir: Bir yandan bu hamle, içerikten uzaklaşmaya dönük bir Greenbergci hamle gibi görünürken, diğer yandan Danto, Greenberg'i belirli münferit durumlarda içeriğin önemine başvurarak eleştirir; tıpkı *Guernica*'nın savaş motifine dikkat etmemizde ısrar ettiğinde olduğu gibi. (3) İçeriğe karşı çıkmak için Danto, Aristoteles'in *Retorik*'ine ve özellikle önemli bir retorik türü olarak metafora oldukça NYO'vari bir başvuruda bulunur. (4) Son olarak Danto, yakın sanat tarihinde Duchamp'tan ziyade Warhol'un gerçek bir dönüm noktası olduğunu iddia eder. Danto, bu dört noktaya, amaçlarımız için yararlı olan birtakım çok yönlü gözlemleri, özellikle de "öz" terimiyle ilgili karışık sinyalleri ekler.

Sıradan Olanın Başkalaşımı, Kierkegaard'dan, filozofun aslında salt bir kırmızı kareden başka bir şey olmayan *Red Sea*

[Kızıldeniz] adlı bir resmi betimlediği bir pasajdan hayali bir nakaratla başlar; Danto, burada bizi ilgilendirmeyen nedenlerle bu tabloyu kendi yaşamıyla kıyaslar (*TC* 1). Danto bu hikâyeyi, Kierkegaard tarafından hatırlananla aynı veya hemen hemen aynı olan bir dizi diğer kırmızı kareyi hayal ederek genişletir. İlki *Kierkegaard's Mood* [Kierkegaard'ın Ruh Hali] olarak adlandırılabilir ve görsel olarak *Red Sea* ile özdeş olsa da, başlığın sözde konusu onu selefinden ayırır. Danto, aynı dış görünüşe sahip diğer eserleri hayal ederek devam eder: *Red Square* [*Kızıl Meydan*] adlı esprili bir Moskova manzarası, daha basit nedenlerle *Red Square* [Kızıl Kare]* olarak da adlandırılan Minimalist bir çalışma ve *Nirvana* adlı metafizik bir resim. Daha sonra, Danto'nun argüman uğruna daha ince bir boya tabakası kullanmaya izin verdiği, "*Red Table Cloth* [Kırmızı Masa Örtüsü] adlı, Matisse'in hırçın bir öğrencisi tarafından yapılan bir natürmort" (*TC* 1) gelir. Müteakip unsur, yine bir kırmızı kare, "sadece kırmızı kurşun oksit temeli olan bir tuvaldir" (*TC* 1); ancak Venedikli Rönesans ressamı Giorgione tarafından erken ölümünden önce kullanılmak üzere hazırlandığından, açıkça sanat tarihine aittir. Bundan sonra, kırmızı kurşun oksitle kaplı başka bir tuval var; ancak bir sanat eseri bile değil: Sadece bilinmeyen bir gündelik amaçla üretilmiş bir nesne. Hayali gösteriyi, kırmızı kareler gösterisine son dakikada kabul talep eden J adında kızgın bir genç sanatçının yaptığı bir tablo olan *Untitled*'ı [İsimsiz] ekleyerek kapatır. Danto burada J'nin çalışmasının zenginlikten yoksun olduğuna dair esprili sözler ekler (*TC* 2).

Bu genişletilmiş örnek, Danto'nun bir sanat filozofu olarak birincil iddiasının yararlı bir sunumunu veriyor: Bir nesnenin bir sanat eseri sayılıp sayılmayacağını belirlemede onun dış görünümünün yetersizliği. Jorge Luis Borges'in "Don Kişot'un Yazarı Pierre Menard" başlıklı ünlü kısa öyküsünde edebiyat konusunda benzer bir noktaya zaten değinildiğini hatırlatır.[5]

---

* İngilizce "square" kelimesi, hem insanların toplandıkları kent meydanlarına hem de bildiğimiz geometrik şekil olan kareye dair kullanılabildiğinden iki resmin isimlerini bu semantik üst üste binmeye işaret etsin diye farklı farklı çevirdim. Ancak iki resmin isminde de hem kare hem de meydan kelimeleri tercih edilebilir. (ç.n.)

5. Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, Author of Don Quixote".

Gayet iyi bilindiği üzere, [bu öykü] Don Kişot'un 20. yüzyıldaki bir Fransız tarafından aynen yeniden yazılmasını anlatır. Her kelime ve noktalama işareti Cervantes'in orijinal romanındaki ile tamamen aynı olsa da –ki bu durum kitapları Danto'nun verdiği anlamda görsel olarak özdeşleştiriyor– anlatıcı ikisi arasındaki büyük farklara dikkat çekiyor: Cervantes anadilinde çağdaş bir üslupla yazarken, Menard kendi romanını daha değerli bir şekilde yabancı bir dilin arkaik üslubuyla yazmıştır vb... Danto'nun sözleriyle: "Borges'in sanat ontolojisine katkısı muazzamdır" (*TC* 36). Bu dersin rakip bir eleştirmen tarafından gözden kaçırıldığını da gözlemler: "Greenberg, sanatın kendisini tek başına ve yardımsız olarak göze sanat olarak sunduğuna inanıyordu ancak son zamanlardaki en büyük sanat derslerinden biri bunun böyle olamayacağıydı..." (*AEA* 71) Daha sonra bundan, daha sert bir şekilde Greenberg'in "nefes kesici küntlüğü" olarak söz eder (*AEA* 92). Her halükârda, öylece gözlerimizi açıp bakamayız. Warhol'un *Brillo Box*'ı ile ilgili olarak, "tarihe veya sanatsal teoriye aşina olmayan hiç kimse bunları sanat olarak göremezdi ve bu nedenle, onları sanat olarak görmek üzere, aşikâr bir şekilde görünür olan her şeyden daha çok başvurulması gereken nesnenin tarihi ve teorisiydi" (*AEA* 165). Danto için bu değişim, sanatı estetikten ayırmak için yeterlidir; zira ikincisi düşünceden ziyade algıyla bağlantılı bir terimdir. 1994'te memleketim Iowa City'den bahsederken, çağdaş sanatın emellerinin "öncelikle estetik olmadığını" doğru bir şekilde belirtir (*AEA* 183).

Şimdi, Danto'nun, bilim felsefesinden tüm gözlemlerin teori yüklü olduğu anlamındaki bir ilkeye başvurmasının (TC *124*), Greenberg'in sözde ham estetik algıya güvenine bir başka iğneleme olarak okunabileceği doğrudur. Fakat garip bir şekilde, Danto'nun nesnelerin dış görünüşüne olan güvensizliği Greenberg'in bizzat onaylayacağı bir şeye dönüşür: sanatta *içeriğe* güvensizlik ve sanatın mecrasına mütekabil bir ilgi. Doğrusu Danto, bu yönde asla Greenberg kadar ileri gitmez ve hatta –açıkça yaşlıca eleştirmeni hedef alarak– Picasso'nun *Guernica*'yı resmederken, "[tuval] mecrasının sınırlarıyla pek ilgilenmediğini" tartışmayı bile sağlama bağ-

lar: "o daha çok paha biçilemez derecede, savaşın ve ıstırabın anlamı ile ilgilenmektedir" (*AEA* 73). Yine de Danto'nun, mimesisi içerikle ilişkilendirdiği ölçüde bir mimesis olarak sanat teorisine karşı çıkması çarpıcı olmaya devam eder: "Bir sanat teorisi olarak ele alındığında, taklit teorisi, sanat eserinin içeriğine indirgenmesidir, diğer her şey sözde görünmezdir..." (*TC* 151). Marksist sanat teorilerinin içerik odaklı olma gibi genel bir kusuru olduğundan yakınır ve aynı şekilde dünyayı bir dizi duyusal imgeye indirgediği için idealist Berkeley felsefesine saldırır (*TC* 151). Danto'nun aynı kırmızı karenin sayısız farklı resmine dair hayali örneği, bir sanat eserinin bütüncül *bağlamını*, salt görsel içeriğine alternatif olarak öneriyor gibiydi. Yine de, bağlamın nesneleri en az görsel hasletleri kadar literalleştirdiğini; zira nesneleri salt bir optik veri demeti yerine bir ilişkiler demeti olarak ele aldığını iddia etmiştim. Bu iddia, sanatın bir eserin ilişkisel bağlamından veya görsel görünümünden daha derin bir düzeyde işlev görmesi için, bir felsefi gerçekçilik tarzını kabul etmesini gerektirir ki bu da asında NYO'nun sahip olduğu şeydir. Her halükârda Danto, bizzat sanat mecrasını önemsiz görenler için bile mecrayı içerikten çok savunmaya isteklidir. Çünkü sahnede varlığı reddedilemeyecek başka bir mecra var: "Bir de ... mecra kavramının felsefi bir benzeri bulunmaktadır. Bu kavram, zaman zaman saf bir şeffaflık olarak tanımlanan, asla kendisi için bir nesne olacak kadar opak olmayan bilinç kavramıdır" (*TC* 152). Kosuth'un kendi kavramsal sanat savunmasının, bunun aksine, bir içerik savunması anlamına geldiğini kaydetmek ilgi çekicidir (AAP 84). Bu şekilde de onun, –Ludwig Wittgenstein'a biraz ukalaca genç bir bağlılığın sonucu gibi görünen– geleneksel felsefeye güvensizliği aslında Danto'nun içeriğe yönelik şüphesinin içerdiği üzere gerçekçiliğe güvensizliktir (AAP 76, 96). Her halükârda Danto, sanatın sadece felsefeye ihtiyaç duyduğundan (*TC* viii) değil, aynı zamanda çağdaş sanatın sanat felsefesi olma yolunda ilerlediğinden bile emindir (*TC* 56).

Sanatın nasıl salt görünür içeriğin ötesine geçtiğini açıklamaya yönelik bir başka çaba esnasında Danto da haklı olarak bir tür retorik olarak gördüğü metaforun analizine başvurur

(*TC* 168). Aristoteles'in *Retorik*'inin ana kavramı, retorikçinin açıkça söylemek yerine ifade etmeden bıraktığı bir şey anlamına gelen örtük tasımdır. Klasik örnek, Antik Yunan'daki bir konuşmacının, belli bir insanın üç kez defne ile taçlandırıldığını, bunun o kişinin üç kez Olimpiyat oyunlarında şampiyon olduğu anlamına geldiği –o zaman ve yerde yaşayan herkes için açık olan– gerçeğini açıklığa kavuşturmadan söyleyebilmesidir. Mesele şu ki bilgiyi dışarıda bırakarak ve böylece "budanmış bir tasım" (*TC* 170) icra ederek, bir örtük tasım açıkça ifade ettiğinden daha fazla iletişim kurar. Bu yüzden Platon'dan itibaren pek çok yazar retoriği, yanlış bir şey söylemese bile bir manipülasyon biçimi olarak görmüştür. Örtük tasım, "örtük tasımın çerçeveleyicisi ve okuru arasında karmaşık bir ilişki içerir. Okur, çerçeveleyen tarafından kasıtlı olarak açık bırakılan boşluğu kendisi doldurmalıdır: eksik olanı tedarik etmeli ve kendi sonuçlarını çıkarmalıdır..." (*TC* 170). McLuhan'ın medya teorisi bağlamında, retorik, çoğu ayrıntıyı saklayan ve etkin katılım gerektiren "soğuk" bir mecradır, bu yüzden de dinleyici veya seyirci açısından derinlemesine katılım sağlar.[6] Retorik söz konusu olduğunda, "açıklık düşmandır" (*TC* 170); zira ifade eden bir şey asla şahsen hissedilen bir şey kadar güçlü olmayacaktır. Danto burada, Iago'nun, Shakespeare'in *Othello*'sunda gerçekte ne kadar az şey söylediğine dikkatimizi çeker; manipülasyonları düpedüz yalanlardan ziyade imalar temelinde gerçekleştirilir (*TC* 170).

Şimdi Aristoteles'in, en doğrudan *Poetika*'sında ele aldığı metafor denen retorik dalına dönersek, Danto bu konuyu NYO ile aynı şekilde değerlendirmektedir. Metaforu, "eğer *a* metaforik olarak *b* ise, *t b*'ye ne ise *a*'nın da *t*'ye o olduğu bir tür *t* olmalıdır şeklinde bir *t* orta terimi" öne sürmenin bir yolu olarak açıklayabileceğimizi söyleyerek, Aristoteles'i makul ölçüde iyi bir şekilde parlatır (*TC* 170). Ama aslında bunun yanlış olduğunu düşünüyorum zira amacın iki nesne arasında, ikisinin sadece bir veya daha fazla ortak niteliği olacak bir *t* orta terimi bulmak olmadığı 1. Bölüm'deki tartışmamızdan çıkmaktadır: sözgelimi şarap ve denizi bağlayan şey olarak "karanlık". Bunun yerine, gerçek numara, *b*'nin nitelikleri

6. McLuhan, *Understanding Media*, s. 22-32.

verildikten sonra gizemli *a*'yı sıfırlamaktır. Ama daha önemlisi, Danto'nun metaforun nasıl çalıştığına dair analizine katılıyoruz: Yani eksik terim, ne olursa olsun, "bulunmalı, boşluğu doldurulmalı, zihin eyleme geçmeli" (*TC* 171). Ayrıca metaforların "ikameler ile kesinleştirmelere ... direndiğini" gözlemler (*TC* 177), bu da onların her türden açıklamaya direndikleri anlamına gelir. Bu nedenle metinler, her şey gibi, bir şeyler kaybolmadan tercüme edilemez (*TC* 178). Danto, "metaforun yapısının, temsilin içerikten başka bazı özellikleriyle ilgili olduğu" (*TC* 175) sonucuna varır ki bu da tam aradığı türden bir mekanizmadır. Görünür içeriğin bu şekilde reddedilmesi aynı zamanda Danto'nun sanatı felsefeyle ilişkilendirme nedenini de açıklar: "Benim görüşüm, sanat olarak, gerçekliğe ters düşen bir şey olarak sanatın felsefeyle birlikte doğduğudur.." (*TC* 77). Danto'nun "gerçeklik" derken daha çok "görünür yüzey edimselliği" gibi bir şeyi kastettiğini kaydedelim. Onun tezi, böyle bir edimsellikle karşıtlığın, hem sanat hem de felsefe tarafından aranan şey olduğudur; ona göre, yalnızca iki durumda bağımsız olarak ortaya çıkmıştır: Yunanistan ve Hindistan'da, "ikisi de görünüş ve gerçeklik arasındaki karşıtlığa takıntılı olan medeniyetlerde" (*TC* 79).

Danto'nun Warhol'a olan hayranlığına dönecek olursak, Amerikalı pop ünlülerin neden çağdaş sanatın gerçek anlamda büyük dedesi olan Duchamp'tan daha önemli sayılması gerektiği merak edilebilir. Danto, Popu açıkça "20. yüzyılın en eleştirel sanat hareketi" olarak adlandırır (*AEA* 122). *Brillo Box*'ın ardından, "gerçekçilik, soyutlama ve modernizm teorilerinden başka yepyeni bir sanat teorisine gerek duyuldu..." (*AEA* 124). Ve daha da güçlü bir şekilde, "Warhol ve genel olarak pop sanatçıları, filozofların sanat üzerine yazdıkları her şeyi neredeyse değersiz hale getirdiler ya da en iyi ihtimalle yerel olarak önemli kıldılar" (*AEA* 125). Neden, bazılarına sadece Warhol'un türev bir takipçisi olduğu fikrin mucidi gibi görünen Duchamp hakkında değil de Warhol hakkında bu iddialarda [bulunulmaktadır]? Danto'nun, yalnızca *Fountain* ve *Brillo Box*'ın yüzey benzerliklerinin ötesinde dolambaçlı bir yoldan gitmekle kalmayıp, aynı zamanda

bu parçaların genel tarihsel etkisini ölçmek için tamamen sanatın dışına çıkan yanıtından tam olarak tatmin olmadığımı kabul ediyorum. Danto şöyle diyor:

> Bana göre pop, sadece, bir hareketi takip eden ve yerini bir başkasının aldığı bir hareketi takip eden bir hareket değildi. Derin toplumsal ve politik değişimlere işaret eden ve sanat kavramında derin felsefi dönüşümler gerçekleştiren bir sarsıntı uğrağıydı... Duchamp her ne başardıysa, sıradan olana methiyeler düzmüyordu. Belki de [en fazla] estetik olanı azaltıyor ve sanatın sınırlarını zorluyordu (*AEA* 132).

Farkı görmek zor olmasa da bu farkın önemi dolaysızca ikna edici değil. Ne de bu farklılık Danto'nun Warhol monografisinde pek açıklığa kavuşmuştur. Kindle baskısından alıntı yaparsak orada şunu okuruz: "Warhol pek de Duchamp ile aynı şekilde estetik karşıtı değildi. Duchamp, sanatı gözü memnun etmek zorunda kalmaktan kurtarmaya çalışıyordu. Entelektüel bir sanata ilgi duyuyordu. Warhol'un nedenleri daha politikti" (*AW* 558). Ya da daha sonra: "Andy market kutularını üretirken, Duchamp ilkece, kendi hazır yapımlarını üretememiştir" (*AW* 638). Fakat Duchamp kendi pisuarını üretmiş olsa bile, Danto'nun ona ilk Pop sanatçısı diyebileceğini hayal edemiyoruz zira Danto için bu mesele nihayetinde, Warhol'un Amerikan yaşamında daha geniş bir kültürel hareketi müjdelemesi meselesidir, estetik olarak adlandırılamayacak bir kriter.

Danto'ya veda etmeden önce, güncel felsefede en çok yerilmiş kavramlardan biri olan "öz" kavramına yönelik kararsız tavrını kaydetmeliyiz. Bir şeyin özü, yüzeyindeki tüm ilineksel [*accidental*] özelliklerin ötesinde ve hatta onu bilme kabiliyetimizin ötesinde, bir şeyin gerçekte olduğu şey anlamına geliyorsa, bu kavramın saldırıya uğrayacağı iki yönü anında hissedebiliriz. Bir taraftan, postmodern filozoflar, bir "yüzey"in altında varolan "derinlik" gibisinden herhangi bir şeyi inkâr ederek –sanki derinlik geçmiş bir dönemin ataerkil kalıntısıydı– bir özün saklanabileceği hiçbir yer olmadığını iddia ederler: Bu yüzden, bir şey, açık eylemleri ile etkinlerinin salt toplamından başka bir şey değildir. Özü kendinde değil de

onun bilgiye karşı varsayılan geçirimsizliğinden dolayı reddeden diğer taraftan, günümüz felsefesindeki Hegelci esin, bir şeyin gerçekte ne olduğunun bizden kalıcı olarak saklanabileceği fikriyle alay eder. Danto'nun bu tür itirazlarla tamamen ittifak halinde göründüğü zamanlar vardır. Örneğin "Duchamp'ın eserlerinin *ontolojik* başarısı" dediği şeyi övgüye boğar, "[ki bu başarı] sanatın özsel niteliklerinin ilineksel niteliklerinden ayırt etme arayışında [olan] salt bir çağa değil, ayrıca bu arayışa dair tüm bir tarihsel projeye bir son vermiştir..." (*AEA* 112). Yine de çok geçmeden Danto kendisinin, "çağdaş dünyanın polemik düzeninde 'özcü' terimi en olumsuz çağrışımları üstlenmiş olmasına rağmen, sanat felsefesinde bir özcü" olduğunu ilan eder (*AEA* 193). Bana öyle geliyor ki Danto, estetiğin önceki tarihindeki problemin sanatın bir özü olduğu görüşü değil, "Platon'dan Heidegger'e kadar" büyük figürlerin "özü yanlış anlaması" olduğunu söylediğinde doğru konuma gelir (*AEA* 193). Bu, Danto'nun veya başka birinin Platon ve Heidegger'den biraz daha fazla çabalarsa bunu tam olarak doğru yapabileceği anlamına gelmez. Zira sanki bir şeyin yerini o şeyin izahı alabilirmiş gibi, herhangi bir şeyin özünü doğrudan kavrama girişiminde bir sorun olduğunu gördük.

Sürrealizm ve Literalizm

Greenberg'in hem Duchamp hem de Dalí için aşağılayıcı "akademik sanat" terimini kullanmasındaki sorunun, akademik sanat "mecrasının farkında olmayan sanat" anlamına geliyorsa, bunun Duchamp için açıkça uygulanamaz görünmesi olduğunu görmüştük. Şimdi farklı bir anlamda, bu terimin Dalí için bile işe yaramadığını iddia edeceğim. Fakat Greenberg, Dadacılar ile Sürrealistleri bir ve aynı akıma ait olarak tanımlayan tek kişi değildir. Yeterince sık olarak "Dada ve Sürrealizm" ifadesini duymaktayız ancak bu bağlantı esas olarak iki hareketin paylaştığı saygısızlık ve Greenbergci anlamda Modernizm ile ortak uyumsuzlukları nedeniyle ikna edici görünüyor. Bununla birlikte, ikisini ayırt etmek zorunludur ve bu doğrultuda çok sayıda girişimde bulunulmuştur. David Joselit'in şu pasajını düşünelim:

> Ve belki de bu yüzden [Duchamp], birçok etkinliğine katılmış olmasına rağmen, sürrealist hareketle resmen ilişkilendirilmesine asla izin vermedi. [Sürrealist lider André] Breton'a göre, bilinçdışı ve yazı, resim ve *objects trouvés* [buluntu nesneler] konusunda ona erişmek için geliştirilen otomatizm stratejileri, ruhsal kurtuluş ve devrim vaadini taşırken, Duchamp için bilinçdışı, kısıtlama, tekrar ve metalaştırma mıntıkasıdır.[7]

Bu incelikli ama bence çok fazla ince. Dada ve Sürrealizm arasındaki en büyük fark, gerçekten de onların bilinçdışına karşı değişen tutumlarından mı ibarettir? Bizzat sanattan bu kadar uzağa, iki hareketin istifade ettiği olgusal teknikler ile Freud'a yönelik değişen saklı tutumlarına kadar gitmeli miyiz? Bana öyle geliyor ki iki grubun örtüşen etkinlikleri ile üyeliklerine ve her ikisinin de genellikle eğlenceli olan gelenek karşıtlığına rağmen, ayrım daha basittir.

Genel olarak konuşursak, Dada bir tür küreselci jesttir. En azından hazır yapımlar söz konusu olduğunda Dada, benim zorunlu olarak literal dışı olduğunu iddia ettiğim bir sanat eserinin sıradan yerine birleşik bir literal nesne koyma girişimidir. Burada arkadaşım Jackson ile ve iki ayrı konuda hemfikir değilim. Jackson'un ilk alakalı pasajı şu şekildedir: "Bir kişi, sanata özerkliğini vermeyi reddeden ve onu doğuran bağlamsal sistemleri açığa çıkaran Marcel Duchamp'ın Hazır Yapımlarından gelen dersi anında hatırlayabilir; halkın onu sanat 'olarak' değerlendirmeye yönelik beklenmedik istekliliği ya da bu kaygı uyandıran nesneye titr ve yer veren galeri" (AOA 146). Ve işte ikinci pasaj: "Duchamp, 'herhangi bir nesnenin' sanat olabilmesinden ziyade, bir sanat eseri *olmayan*, basit bir nesne olan bir şey üretme zorluğuyla daha çok ilgiliydi" (AOA 146). İkinci ile başlayalım. Sanattan ziyade basit bir nesne olan bir şey üretme ediminde büyük bir zorluk görmek zordur. Gündelik olarak, belgeler hazırlar ve fabrika yapımı ürünler satın alırız; hiçbir şey daha kolay olamazdı. Ancak yalnızca nadiren, o da olursa, çoğumuz sanat üretir. Duchamp'ın amacı sanat olmayan nesnelerin basit bir şekilde üretilmesi olsaydı, tekstil veya tarım işçiliği veya bir tür yazlık ayakkabıcılık işi gibi daha kolay bir kariyer yolunu seçebilirdi.

7. David Joselit, *Infinite Regress*, s. 185.

Bu nedenle, Duchamp'ın Danto'dan önce Dantocu çizgide düşündüğü görüşüne eğilimliyim: Yani belirli türdeki nesnelerin (resimler, heykeller) otomatik olarak sanat olarak kabul edildiği, diğerlerinin (şişe rafları, bisiklet tekerlekleri) otomatik olarak dışarıda tutulduğu bir *sınıflandırma* artık yok. Geçen yarım yüzyıl, bu aynı dersi, bir anlamda mesele iyi anlaşılmış olsa bile, neredeyse *ad nauseam** yeniden verdi.

Bana göre, Jackson'ın ilk pasajı daha önemli ancak burada yine hemfikir değilim. Yani, Duchamp'ın "sanata özerkliğini vermeyi reddettiği ve onu doğuran bağlamsal sistemleri açığa çıkardığı" iddiasını kabul etmiyorum. Her şeyden önce hazır yapımların meselesi, her zamanki bağlamlarından *koparılmış* ve özerk bir yalıtımla sergilenen nesneler olmalarıdır; bu, galeri ve müze mekânlarında norm olan fakat diğer türlü beyaz eşya mağazalarının dışında nadiren karşılaşılan bir şeydir. Heidegger tarafından meşhur bir şekilde betimlenen, yalıtıma ulaşan bozuk aletler vakası da var. Jackson'ın söylemek istediği elbette, sanat dünyasının, sıradan gündelik nesnelerin bile sanat olarak sunulmasına izin veren bağlamı sağladığıdır. Bu, George Dickie'nin "kurumsal" teorisini anımsatır; bu, salt kurumlar diktasının hiçbir şeyi garanti etmediği temelinde reddedilmelidir: eleştirmenlerin, bazen haklı olarak, sanat dışı olarak reddettikleri eserleri düzenli olarak barındırırken, bazen daha sonra zamanlarının önemli sanatı olarak görülen popüler veya eksantrik fenomenleri dışarıda tutarlar.[8] Van Gogh ve Cézanne kurumsal anlamda önemli kabul edilmeden önce açıkça önemli sanatçılardı.

Hazır yapımda olan şey, gördüğüm kadarıyla, pisuvarın ya da tarağın bir metafordaki duyusal niteliklere benzer bir role sahip olmasıdır ancak herhangi bir bariz gerçek nesne terimi yoktur. Farklı bir şekilde ifade edersek, hazır yapım ile örtük metafor "sanat pisuar gibidir" veya "sanat bir tarak gibidir" olur ve bu, seyircinin icra ettiği metafordur. Galeri bağlamı bizi kesinlikle nedensel anlamda böyle bir performansı icra etmeye hazırlar: Duchamp farklı bir şekilde yapsaydı, alıştırmasına sokakta "bulunan" eserlerle başlayabilir ve rastgele

---

* (Lat.) Bıktırana kadar. (ç.n.)

8. George Dickie, *Art and the Aesthetic.*

yayaları onları sanat eseri olarak deneyimlemeye davet edebilirdi. Duchamp'ın başarılı olup olmadığı ve eğer başarılıysa ne ölçüde başarılı olduğu, "şarap-karası deniz" veya "bir mum öğretmen gibidir" metaforlarının onlara dair deneyimimizden önce metaforlar olarak oyunun içinde ya da dışında olduklarına hükmedilebileceği sorusundan daha fazla *apriori* olarak yanıtlanamaz. Farklı bir şekilde ifade edilirse, *Fountain* için sanat dünyası bağlamı, Dada'nın işini icra etmesi için yeterli ancak zorunlu olmayan bir koşuldu. Geriye kalan, literalizmle ilgili bir derstir. Duchamp, nitelikler demetinden ibaret olarak tanımladığımız literal nesnelerle çalışarak, sanatın, hiçbir belirgin temel gerçek nesne olmadan düşünülebileceği gerçeğini ortaya çıkarmaya yardımcı olur ve böylece teatral seyircinin sanatta birincil fail olduğunu her zamankinden daha net hale getirir. Zira Duchamp'ın meselesinin, herhangi bir nesnenin sanat olabileceği olduğu sık sık söylense de herhangi bir nesne Dada olamaz: En azından hareketin ilk aşamalarında hazır yapım olarak başarısız olacak sayısız nesne vardır. Bir örnek, son yıllarda yapmacık bir ironiyle sık sık sergilenen türden bir ikinci el eşya mağazası sanatının buluntu parçası olabilir. Kişisel favorilerim arasında, 1992 tarihli *Thrift Store Paintings* [İkinci El Mağazası Resimleri] adlı eğlenceli kitapta bulunan *Robot Bursts from Crate* var.[9] Bugün bu tuhaf düşük dereceli tabloyu ne yapsak o, Dada sayılamaz. Seyirci onu basitçe kötü ya da tatsız bir sanat olarak görür, sanat olmaya çabalayan bir sanat dışı olarak değil, dolayısıyla Duchamp'ın bakış açısı baştan kaybolur. Başka bir örnek, çok alışılmadık bir nesne olabilir: Bilinmeyen bir kültürden çıkartılan bir yapma nesne, temelde yatan bir nesne olmadan bir dizi literal nitelik demeti sayılamayacak kadar gizemli olurdu ve bu nedenle, bir hazır yapım etkisine sahip olamazdı. Yine bir diğeri Sürrealist bir resim olabilir: Her ne kadar tek bir cümle olarak "Dada ve Sürrealizm" demeye alışmış olsak da Dalí veya Magritte tarafından [üretilmiş], hazır yapım olarak işlev görebilecek hiçbir resim yoktur; zira bu resimler onlara Dada'nın gerekli gördüğü sanat dışı olarak bakılamayacak oranda, fazlasıyla girişilmiş sanat eseri olarak tanınırdır.

9. Jim Shaw, *Thrift Store Paintings*.

Son bir örnek, alışılmadık karmaşıklıktaki bir nesne olacaktır. Duchamp, *Fountain* denen bir pisuar değil de yetmiş altı parçalı bir elektrik jeneratörü sergilemiş olsaydı, ayrıntıların fazlalığı, nesnenin kendisi ile sayısız özellikleri ve bir seyircinin rolü arasında yine bir gerilim yaratır ve böylece gerçek nesne asla devreye alınmazdı. Dada'yı "küreselci" bir jest olarak adlandırırken kastettiğim şey bu: Dada *literal* bir nesne gerektiriyor ki o da gerçekten temelde yatan bir nesneden herhangi bir ayrılma olmaksızın sadece bir Humecu nitelikler demeti anlamına geliyor. Bu nedenle, hazır yapımla, seyirciden tüm estetik çalışmayı yapması istenir: Çok sayıda veya çoğu durumda hiçbir estetik deneyimin vuku bulmayacağını garanti eden bir durum.

Farklı bir şekilde ifade edersek, hazır yapımlar, literal pisuar sadece bir nitelikler demeti olduğu ve hiçbir şekilde niteliklerinden ayrı bir nesne olmadığı için, (pisuar gibi) herhangi bir literalizm vakasının herhangi bir gerçek nesnenin bir rol almadığı estetik bir senaryoya *tout court** dönüştürülebileceğini iddia etmek olarak yorumlanabilir. Sürrealizmin mekaniği tümüyle farklıdır. Burada olan şey, Greenberg'in daha 19. yüzyıl akademik yanılsamacılığı olarak nitelendirdiği resimsel alandaki literal bir unsurlar kümesinin bağlam dışı veya sıra dışı nesnelerle noktalanmasıdır. Dadacı hazır yapımlar ile Sürrealist bir resmin Heidegger'in felsefesiyle sahip olduğu farklı ilişkileri ele almak faydalı olabilir. Heidegger'in, Greenberg gibi, nihayetinde tüm deneyimin arka planını, Varlık adını verdiği birleşik bir bütün kabul ettiğini halihazırda iddia etmiştim. Bu, en iyi belirli temel ruh halleriyle ortaya konur. *Angst,*** bunların en ünlüsüdür; ancak diğer yerlerde Heidegger, derin can sıkıntısı ya da sevilen birinin huzurunda duyulan neşe örneklerini kullanır.[10] Heidegger'e göre, bu *Grundstimmungen* (temel ruh halleri), tüm felsefi soruların en derini kabul ettiği "Neden hiçbir şeyden ziyade bir şey var?" diye merak etmemize neden olur-

---

* (Fr.) Uzatmadan, kısaca. (ç.n.)

** (Alm.) Kaygı, endişe. (ç.n.)

10. Bkz. Martin Heidegger, "What is Metaphysics?" (*Angst* için), *Fundamental Concepts of Metaphysics* (can sıkıntısı için) ve *Introduction to Metaphysics* (neşe için).

lar. Bu ruh hallerinde, dünyevi varlıklar ağındaki herhangi bir özel çöküş yoluyla Varlığa karşı bir korku duygusuna kapılmadığımıza dikkat edin. Bunun yerine, hazır yapımlarla olduğu gibi, literalizmin küresel düzeyde altı çizilerek, ya gerçekliğin tamamı (Heidegger) ya da öne sürülen bir sanat eserinin tamamı (Duchamp) çağrılır. Heidegger'in alet analizinde durum farklıdır; burada, alet analizinde, doğal kabul ettiğimiz varlıkların tüm bağlamında sessizce kanamaya devam etmek yerine, dikkatleri kendilerine çeken bir veya daha fazla eksik veya arızalı varlıkla uğraşırız. Sürrealizmin Heideggerci paraleli, temel ruh hallerinden ziyade alet analizidir. Zira her iki durumda da görünen *belirli bir şeyin* literalizmidir ve bunu ancak çevresinin tümü veya çoğu sorgusuz sualsiz bir şekilde işlev görmeye devam ederse yapabilir. Bir çekicin bozulması dikkatimizi çekicin tüm komşu cihazlarına değil, çekice çeker; benzer şekilde, Dalí'nin bir tablosunda dikkatimiz bir bütün olarak resme değil, sınırlı sayıda olağandışı resimsel unsura çekilir; zira Sürrealizm, Greenberg'in yakındığı gibi, hâlâ devasa literal, ilişkisel üç boyutlu mekân silahını kullanmaya devam eder.

Heidegger okurlarının, Varlığı ortaya çıkaran çeşitli temel ruh hallerini neden münferit bozuk aletlerin tuhaflığından daha derin kabul ettiklerini anlamak şimdi kolaydır. Sonuçta bu aletler yereldir oysa *Angst* gibi bir ruh hali bize bir bütün olarak Varlığı veriyor gibi görünür. Sanırım, son yarım yüzyılda Dada'nın sürrealizmden, ikincisi çok daha hızlı çıkış yapsa da daha fazla entelektüel prestije sahip olmasının da benzer bir nedeni bulunmaktadır. Yani, Sürrealist tuvaller yerel kışkırtıcı hareketlerden başka bir şey üretmiyor gibi görünebilir oysa Dada, sanat eseri olarak sanat eserlerinin doğası hakkında daha derin bir soru öne sürüyor gibi görünür. Fakat Heidegger'deki birleşik Varlığın üstünlüğüne ve Greenberg'deki birleşik tuvalin üstünlüğüne karşı savunduğum gibi, şimdi de Duchamp'ın jestinin birçok yönden Sürrealist jestten daha az ilginç olduğunu savunuyorum, Greenberg bile sürrealizmi teorik düzeyde istemeyerek takdir ettiği Dada'dan daha düşük bir seviyeye yerleştiriyor gibi görünüyor.

Şans eseri, Roger Rothman'ın yazdığı bir makalede Sürrealizmi NYO ile ilişkilendirmek için ilginç bir girişimde bulu-

nuldu bile.[11] Rothman'ın genel tezi NYO için uygundur ve Dalí'yi renkli Sürrealist ekibindeki en nesne yönelimli figür olarak vurgular. "Bir dönem Breton da dahil olmak üzere birçok kişi için Dalí, Sürrealizmi ...[kendini] yayılan kitle kültürü sızıntısına ve onun sanat, yaratıcılık ve deha hakkındaki klişe fikirlerine karşı korumada başarısız olduğundan... en utanç verici derecede yüzeysel haliyle temsil ettiği" (OOS 5) için bu şaşırtıcı görünebilir. Yine de Rothman'ın diğer Sürrealistlere karşı Dalí'yi tercih etmesi bana tam da verdiği şu gerekçeyle sağlam temellere dayanıyor gibi geliyor: "Sürrealist hareketin en nesne odaklı düşünürü Dalí idi. Breton nesneleri öznel deneyimin genişlemesi içindeki uğraklar olarak kavrayarak *üstünü kazar* ve Bataille, nesneleri 'simgesel yorumlama girişimlerinin' tümü için erişilemez maddi alt temelin kanıtı olarak tasavvur ederek *altını kazar*" (OOS 5). Bu herhangi biri için, Breton ve Bataille'a azıcık bile aşinaysa, yeterince ikna edici olmalı; ancak Rothman kuşkucuları ikna etmek için çok sayıda alıntı yapıyor. Örneğin Breton'un şu "diyalektik" iddiası büyük önem taşır: "Bizi çevreleyen hiçbir şey bizim için nesne değildir, her şey öznedir" (OOS 7'de alıntılanmıştır), bu da Hegel'in ünlü "töz öznedir" tezini anımsatır.[12] Rothman'ın özetlediği haliyle Breton'un görüşü: "Breton'a göre, nesneler dünyası *insan özneler* tarafından canlandırılır. Kendi içlerinde eylemsizdirler" (OOS 7). Şimdi, birisi Bataille'ın "materyalizmi" nedeniyle nesne yönelimli bir yaklaşıma daha iyi uyum sağladığını iddia edebilir. Ancak Rothman, –materyalizm yanlısı Bryant dışındaki tüm NYO yazarlarında bulunan– materyalizmin gerçekçi bir mazereti olan idealizm olduğu görüşünün gayet farkındadır.[13] Bataille herhangi bir anlamda "realist" ise de bu, insan erişiminin ötesinde geri çekilmiş bir gerçekliğe dair NYO tezinden çok daha zayıf bir anlamdadır. Bu noktada Rothman, eğlenceli bir şekilde şunu

11. Roger Rothman, "Object-Oriented Surrealism".
12. André Breton, *Surrealism and Painting*, s. 5; G.W.F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, s. 14.
13. Bryant, *Onto-Cartography*. Materyalizmin de sadece bir idealizm biçimi olduğu fikri için, bkz. Graham Harman, "I Am Also of the Opinion that Materialism Must Be Destroyed", ayrıca Bruno Latour, "Can We Get Our Materialism Back, Please?"

kaydeder: "Bataille için, Kantçı kendinde şeyin erişilemez olma nedeni, insan algısı ve bilmesine içkin bir epistemolojik sınırlama değil, daha ziyade bu erişimin bize vereceği şeyden korkumuzdan çok *korkmuş* olmamızdır" (OOS 7-8). Bataille'ın kendi renkli dilinde: "Evrenin hiçbir şeye benzemediğini ve yalnızca biçimsiz olduğunu olumlamak, evrenin bir örümcek veya tükürük gibi bir şey olduğunu söylemektir" (OOS 8'de alıntılanmıştır). [14] Bataille'ın örümceklerle ve tükürükle, münferit temel nesneler olarak bile ilgilenmediğini kaydedelim: Onları "biçimsiz" olan ile eşleştirmesi, onları eklemlenmemiş alt nesneler gibi bir şey kabul ettiğini gösterir.

Rothman bana Dalí'nin tam tersini yaptığını ikna edici bir şekilde gösteriyor. Gerçekten de bıyıklı İspanyol, nesnelerin şampiyonu olarak ortaya çıkıyor: "Dalí için ... nesneler kendi başlarına önemliydi. Sanatçının rolü, özneye en iyi hizmet eden belirli şeyleri tanımlamak değil, bunun yerine tüm şeyleri onları kontrol edecek zihinlerden özgürleştirmekti" (OOS 11). Rothman, 1922 ile 1928 yılları arasında Dalí'nin Federico García Lorca ile dostluğunun zirvesinde, "ressamın kendi nesne ontolojisini başlattığını ve geliştirdiğini" iddia edecek kadar ileri gider (OOS 11). O dönemin Dalí-Lorca yazışmalarından alıntı yapan Rothman, "Dalí'nin her şeyden önce nefret ettiği şeyin *öznellik* olduğu" sonucuna varır (OOS 13). Hatta "Dalí'nin küçümsediği kişilere 'geri kalmış Kantçılar' olarak atıfta bulunmaktan hoşlandığı" (OOS 14) komik olgusunu bile aktarır.[15] Bunun ötesinde, Dalí'nin sürrealist nesnelerin "erotizm göstergesi altında hareket ettiğini ve büyüdüğünü" iddia ettiği (OOS 17'de alıntılanmıştır), Breton'un dünyayı öznel insan deneyimine indirgemesinden çok uzak olan animist bir pasaj var.[16] Rothman'ın sözleriyle: "*Nesnellik*, tıpkı otomatizmin Breton'un ve düşürmenin Bataille'ın yöntemi olması gibi Dalí'nin yöntemiydi" (OOS 15). Ayrıca Rothman'ın makalesinin başında, Walter Benjamin gibi eksiksiz bir otoritenin, Sürrealizmin "ruhun izinden ziyade şeylerin izinden gittiğini" (OOS 1) gördüğü gözlemini yaptığını

14. Georges Bataille, *Visions of Excess*, s. 31.
15. "Geri kalmış Kantçılar" atfı, Savador Dalí, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 268'e dayanmaktadır.
16. Dalí, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, s. 245.

da belirtmeliyiz. Benjamin, Dalí'nin bu bakımdan aslında anahtar figür olduğunu anlamadıysa da.[17] Rothman bu tezi zorlamaz ve Dalí'nin bunun yerine idealizme yöneldiği birkaç pasajı titizlikle kaydeder (OOS 17). Yine de bunun gerçekten bir sorun olmadığını doğru bir şekilde belirtir: Zira Dalí'nin tam anlamıyla bir idealist olduğu ortaya çıksa bile, idealist ve aynı zamanda nesne yönelimli olmak mümkündür, örnek durum Husserl'dir. Her halükârda, NYO'nun meselesi, insan özneler *yerine* insan olmayan nesnelere odaklanmak değildir, her ikisini de insanları karton kutulardan, atomlardan veya kurgusal karakterlerden ontolojik olarak farklı görmeyen düz bir ontolojide ele almaktır. Bunun, yalnızca insanlara ait olan özelliklerin varlığını inkâr etmekle hiçbir ilgisi yoktur. Fakat Dalí, resimleri nesnelerden tuhaflığın ortaya çıkışına –bir nesnenin açığa vurulmuş niteliklerinden daha derin tuhaflığına– daha önce hiç olmadığı kadar açarak, ya Breton'un özne merkezliliğine ya da Bataillle'ın biçimsiz örümcek ve tükürük merkezliliğine dayanacak olan ikili kazma stratejileriyle mücadele eder.

Sürrealizmin –Dada'dan farklı olarak– bir bütün olarak sanat nesnesi hakkında değil, yalnızca bazı unsurları hakkında estetik bir noktaya değindiğini hatırlıyoruz. Farklı bir şekilde ifade edersek, Sürrealizm, yanılsamacı üç boyutlu mekânın geniş anlamda literal durumuyla başlar ve sınırlı sayıdaki garip ihlallerine karşı inancımızı kazanmak için bu literalizmin büyük kısmına güvenir. İşte bu, Sürrealizmin *Kübist* sanat tarzında asla başarılı olamayacak olmasının nedenidir ki Kübist zaten bizim literal mekân duyumuza ve Kübist ressamların çok planlı *tekniklerinin* literalizm karşıtlığına dikkat çekmek üzere bu tür sıradan konuları kullanma nedenlerine aykırıdır. Öyle bile olsa, *Sürrealizmin*, tıpkı edebiyattaki kuzenleri gibi, ikna edici bir şekilde zafer kazanmasının biraz zor olduğu doğrudur: büyülü gerçekçilik, tuhaf ve fantezi. Yerel hayret biçimleri olarak Sürrealizm ile Heidegger'in alet analizi arasındaki bağı hatırlarsak, Heideggerci davanın neredeyse daima ikna edici olacağını keşfederiz: Eğer bir çekiç bozularak bizi hayrete düşürüyorsa, bunun nedeni ona

17. Walter Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writings*, 2. Cilt, s. 4.

gündelik etkinliklerimizde içtenlikle güveniyor olmamızdır. Eş deyişle, bozulma öncesi çekicin literal karakteri (ve "literal", "ilişkisel" ile eşanlamlıdır) zaten garanti altındadır. Fakat bir resim veya edebiyat eseri bağlamında, olağandışı herhangi bir şeyin seyirci tarafından ciddiye alınabilmesi için önce literalizmin titizlikle kazanılması gerekir. Belki de Sürrealizme karşı okuduğum en iyi meydan okuma Greenberg tarafından değil, tüm insanların fantezi yazarı J.R.R. Tolkien tarafından yapılmıştır. "On Fairy-Stories" [Peri Hikâyeleri Üzerine] başlıklı ihmal edilmiş bir eleştiride Tolkien, hedefi on ikiden vurmaktadır: "İnsan sanatında fantezi, kelimelere, gerçek edebiyata bırakılan en iyi şeydir. Örneğin resimde, fantastik imgenin görünür sunumu teknik olarak çok kolaydır; el zihni geçmeye, hatta onu devirmeye meyillidir. Aptallık veya hastalık sık görülen sonuçlardır."[18] Tolkien, edebiyatta bile onu çıkarmanın zorluğunu hafife alsa da bu pasajdan Sürrealizmin "el aklı geçtiğinde" başarısız olduğuna dair yararlı bir formülasyon alabiliriz. Sapmaların meydana geldiği inandırıcı bir edebi dünya yaratmak, bazı yönlerden sapmaları kendi başına hayal etmekten daha zordur. Bir yazar olarak Lovecraft'ın büyüklüğü sadece akıl almaz derecede anlaşılmaz canavarlarından değil, her şeyden önce genellikle açık sözlü akademik anlatıcıları tarafından sağlanan ikna edici edebi sahneden kaynaklanır.[19] Açıklanamaz histerik tonuyla "Karanlıkta Fısıldayan" öyküsünün, ikinci paragrafın uygun şekilde mütevazı röportajı ile karşılaştırıldığında edebi bir başarısızlık olmasının nedeni tam da budur.[20]

Sonuçlar

Bu bölüm, Dada ve Sürrealizm'de estetik ve literal olanın meydana gelmesinin farklı şekillerine odaklanarak, sanatta estetik ve literal olanın göreli önemini çözmeye çalışmıştır. İddiam, Sürrealizm ve ilgili türlerde, nesne/nitelik gerilimlerinin sanat eserinin münferit unsurlarında yerelleştirildiği, onları çevreleyen literalist ağırlığın hantal aygıtları tarafından

18. J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories", s. 15.
19. Harman, *Weird Realism*.
20. H.P. Lovecraft, "The Whisperer in Darkness".

makul hale getirildiğidir: Bunlarla sınırlı olmasa da üç boyutlu Sürrealist resmin üç boyutlu yanılsamalı mekânı. Greenberg'in Sürrealistleri neden "akademik sanatçılar" bulduğunu anlamak kolay olsa da bu ancak onun birleşik tuval arka plan düzleminin literalizme karşı koyabilecek yegâne yer olduğu görüşünü kabul edersek doğrudur. Bunun yerine, kanıt olarak Sürrealizm ve Heidegger'in alet analizini kullanarak, literalizmin yerel olarak bir sanat eserinin seçilmiş münferit unsurlarında da altüst edilebileceğini savundum. Lâkin, inanılır bir literal çevrenin yokluğunda bunu inandırıcı kılmanın zor olduğunu; bu nedenle Dalí'nin resimleri ne kadar dağınıklaşsa ya da karmaşıklaşsa yanlış gitme eğiliminde olduğunu ve ayrıca yine bu nedenle doğası gereği literal olmayan kübist tarzı Sürrealist amaçlarla asla kullanamayacağını iddia ettim.

Dada ile ilgili bir tartışma yaptım. Hazır yapımlar, bir güzel sanatlar bağlamına gelişigüzel bir şekilde itilen gündelik nesneler gibi görünse de NYO açısından bakıldığında, bunlar hiç de nesne değil, yalnızca literal nitelik demetleridir. Evet, bu duyusal nitelikler, Husserl tarafından tanımlandığı şekliyle altta yatan duyusal nesnelerinden zaten farklıdır; ancak bu minimal yarık, sanatın amaçları açısından önemsizdir ve yalnızca hazır yapımları farklı açılardan veya mesafelerden bakıldığında aynı nesne olarak görmemize izin verir. Mesele şu ki hazır yapım nesneler, görünür özellikleri ile altta yatan gerçek bir nesne arasında herhangi bir gerilimi önceden öne sürmek için fazla bayağıdır oysa daha tanıdık sanat türleri bizi bu yola halihazırda itmektedir. Aslında, birileri onları estetik olarak deneyimlemeyi başarana kadar, hazır yapımlar hiçbir şekilde gerçek nesneler öne sürmezler. Bu nedenle, hazır yapımların arşa değmekten ve bütünlükleri içinde estetik olarak deneyimlenmeye çalışmaktan başka seçenekleri yoktur, tıpkı Heidegger'in *Angst*'ının Varlığı şu ya da bu münferit şeyden ziyade bir bütün olarak ifşa etmeyi amaçlaması gibi. Bir pisuarın farklı bileşenleri, tekillikleri ve karşılıklı ilişkilerinde bir şekilde vurgulanmış olsaydı –ki bu, Dada'da hiç olmadı– o zaman daha çok Caro'nun sözdizimsel modern heykeline benzer bir şeye sahip olurduk. Ancak bu

bizi, hazır yapımların misyonlarının ötesine taşıyacak belirgin bir soyutlama çalışmasını gerektirecektir. Caro'nun yapacağı *Fountain* denen pisuar benzeri bir eseri hayal edebilsek de bunun, Duchamp'ın tanıdık prefabrik parçasına hiç benzemeyeceğini biliyoruz.

Şimdi Dada ve Sürrealizmin karakteristik stratejileri arasındaki karşıtlığı gördük. Bir ya da her iki hareketin önceki Batı sanat tarihinden görünüşte radikal bir şekilde ayrılmasına rağmen, bu tarihin eserlerine önemli ve zorunlu bir anlamda benziyorlar: Yani, literal olanı tümüyle atarak akla yatkınlığını kaybetmeden literal olanı estetize etme girişimleri. Kavramsal sanatın nihayet bu gelenekten tam tersi şekilde, literal olanı değil estetik olanı fırlatıp atarak kaçtığı savunulabilir ve Kousth da bunu savunmuştur. Fakat bu iddianın iler tutar yeri yoktur. Gündelik yaşamda birçok türden kavramla çevriliyiz; ancak Duchamp'ın pisuarda yaptığı gibi birisi onları "sanat" biçiminde çerçevelemediği sürece, onları kavramsal sanatla asla karıştırmayız. Birlikte bir kilometre uzunluğa sahip 500 pirinç çubuğu bir araya getiren Walter De Maria'nın *The Broken Kilometer*'i, salt görsel olmasa bile yadsınamaz bir şekilde estetik olarak deneyimlenir. Eser basitçe *500 Pirinç Çubuk* olarak adlandırılsaydı, tek bir kesiksiz çizgide ne kadar süre kalacaklarını merak etmek kimsenin aklına gelmeyebilirdi: böylece De Maria'nın edimsel başlığının nasıl fazladan kavramsal iş yaptığını; ancak yine de estetik olan bir iş yaptığını görebiliriz. Bu eser, Kant'ın sanatta kavramlar üzerindeki yasağını ihlal etmez; zira Kant'ın kastettiği, hiçbir sanat eserinin kavramlar açısından *izah* edilemeyeceğidir. Eş deyişle, bu eserde kilometre kavramının rol oynaması, eserin, ardındaki kavram açıklanarak estetik olarak tüketilebileceği anlamına gelmez ve kavramın bu durumda mantıksal olmaktan çok estetik bir role sahip olmasına neden olan da budur. Bunun nedeni, çubuklara dair fikirlerden ziyade onların "maddiliğiyle" karşılaşmamız değildir: De Maria eseri gerçekleştirilmemiş bir proje olarak bırakmış olsa bile aynı şey geçerli olurdu. Farklı bir şekilde ifade edilirse, estetik bir durumdaki kavramlar artık sadece kavramlar değildir. Neden değildir? Çünkü literal anlamda sadece kavramlar

değiller. İstediğimiz herhangi bir kavramı estetikleştirmek mümkündür: adalet, pi, varoluşçuluk veya işçi sınıfı. Fakat bu olduğunda, artık estetik olmayan halleriyle aynı şey değillerdir.

Ele almaya söz verdiğim son bir noktaya geldik: Danto'nun, Duchamp insan kültüründe daha geniş bir devrimin parçası olmadığı ve "sıradan olanı methetmediği" ölçüde, Duchamp ile Pop arasında çok büyük bir fark olduğu iddiası. İlk noktadan vazgeçilebilir çünkü tamamen ayrı bir konu olan sanatın toplumsal etkilerinden ziyade kendisini ele alıyoruz. Toplumsal veya politik meseleler sanat eserlerine duruma göre aktarılabilir fakat yalnızca kırılmış bir kilometreyle aynı şekilde estetikleştirildikten sonra. Danto'nun ikinci noktası daha ilginçtir: Duchamp'ın, Warhol'un tam olarak bunu yapmasının aksine, sıradan olanı methetmedeki sözde başarısızlığı. Bu iddianın sorunu, Warhol'un eserlerinin büyük bir kısmının açıkça estetikleştirilmiş olmasıdır. Marilyn Monroe ve Mao'nun ünlü portrelerinde sadece parlak renkleri değil, aynı zamanda bu iki konunun sıradan insanlar olmadığı gerçeği bir yana, imgelerin kasıtlı olarak tekrarlanmasını da işe koşar. Aynısı *32 Campbell's Soup Cans* için ve aynı nedenlerle geçerlidir. Asıl soru, *Brillo Box*'ın Duchamp'ın *Fountain*'inden herhangi bir temel anlamda farklı olup olmadığıdır. Pisuar, tüketici süpermarket ürününden gerçekten daha mı az sıradan? Bana öyle geliyor ki Danto, bunu ancak Pop ve Dada'nın farklı sonuçlarının kültürel açıklamasına geri çekilerek, Duchamp'ın şakacı elitizmi ile Warhol'un ticari medyadaki sık kışkırtıcı varlığı arasındaki boşluğu vurgulayarak savunabilir. Yine de bundan, daha fazla uzatmadan, sanat eserinin kendisine dahil edilmeyen bağlamsal etkenlere başvurabileceğimiz çıkmaz.

Bana göre Pop'un Dada'dan daha etkili olarak yaptığı şey, estetik modifikasyona ek bir güven getiren daha geniş bir literalizm rezervuarı sağlamaktır. Duchamp'ın alışılmadık veya aşırı derecede karmaşık bir nesneyle başarılı olamayacağını belirttim; zira hazır yapımın çalışması için, pisuar veya tarak gibi basit ve anlamsız bir şeye ihtiyacı vardı. Benzer şekilde Warhol da gerçek olanlar yerine hayali ünlüler veya Brillo ve Campbell's yerine var olmayan tüketici ürünleri kullansaydı

muhtemelen başarısız olurdu. Bu durumda seyirciye, ek ve alakasız bir zihinsel emek yüklenir ve bu da etkiyi azaltırdı. Bu bağlamda, Sürrealizmin oldukça özgül noktalarda tuhaf çeşniler eklemek üzere hantal bir literalist temel kullandığı düşünüldüğünde, Pop ve Pop sonrası, bir anlamda, Dada'dan ziyade Sürrealizme yönelmektedir. Daha yakın yıllarda, durum öylesine evrildi ki Pop literalizm sanatın *içeriği* olmaktan genellikle çıkarken, daha çok ikna edici bir literalist temel olarak işlev görüyor. Warhol'un iyi yapmış olabileceği gibi sadece plastik bardaklar ve pipetler sergilemeyen, aynı zamanda bu oldukça aşina gündelik malzemeleri garip ve inkâr edilemez estetik sonuçlar yaratmak için kullanan Tara Donovan'ı düşünüyorum. Ayrıca 2012 Documenta şovundan en sevdiğim eser olan Geoffrey Farmer'ın *Leaves of Grass*'ını da düşünüyorum. Klasik bir Pop sanatçısı, 1935-1985 arasındaki tüm *Life* dergilerini biriktirmiş ve buna sanat adını vermiş veya bu sayılardan seçilmiş fotoğrafları serigrafi haline getirmiş olabilirdi. Farmer bunun yerine, o yıllarda *Life*'dan binlerce insan ve nesne görüntüsünü kesti, bunları çubuklara yapıştırdı ve 18 metrelik bir masanın her iki tarafına yerleştirdi. *Life*, söz konusu on yıllar boyunca literal insan varoluşunun iyi bilinen bir bileşenidir ve bu nedenle, bu temelin ötesindeki estetik maceralar için güvenilir bir literal temel olarak hizmet edebilir. Ayrıca tüm bu imgelerin tek bir odadaki mekânsal düzenlemesi, seyirciye estetik bir tepkiye neden olmak için yeterli değilse, Walt Whitman'ın harika şiir derlemesinden ödünç alınmış olan *Leaves of Grass* başlığı, bir gökdelenin tepesinde bir süs gibi, amacı tekrar vurgular.

7
Tuhaf Biçimcilik

Filozoflar, sanatın geleceğini, felsefenin geleceğini tahmin edebileceklerinden bile daha az tahmin edebilirler. Yapabilecekleri şey, sanat teorisindeki tartışmaların felsefi geçerliliğini yitirmiş siper savaşlarında tıkandığı noktaları aydınlatmak, sanatçılar için yararlı olabilecek yeni fikirler üretmek ve göründüğünden daha az arkaik olabilecek bazı geleneksel fikirlere işaret etmektir. Bu bakımdan, sanatla ilgili rolüm, bir tasarımcı olarak hiçbir mesleki eğitim veya deneyimim olmamasına rağmen, şu anda öğretmenlik yaptığım mimarlık okulundaki görevime benziyor. Oldukça emin olduğum şey, kayda değer yeni bir sanatın, biçimcilik karşıtı politik/etnografik davulun daha fazla çalınmasından veya estetiğin ve hatta güzelliğin herhangi bir reddinin sürdürülmesinden ortaya

çıkma ihtimalinin düşük olduğu. Bütün bunlar, tıpkı kıta felsefesi gibi sanatın da asla gerçekten zuhur etmediği uzun 1960'lara aittir. Yapısökümün, Yeni Tarihselciliğin ve Frankfurt Okulu'nun değişen bağlamsallıkları bana bir filozof olarak daha fazla işe yaramayacak gibi görünüyor. Estetik bir eksene dönen gerçekçi bir felsefe, profesyonel bahislerimi koyduğum sayıdır ve önemli bir grup genç sanatçı ve mimar da bunu yaptı. Kitabın bu kapanış sayfalarında iki farklı şey yapalım. Öncelikle, bir uzman gözlemcinin sanattaki mevcut durumu nasıl gördüğüne bakalım. İkinci olarak, bu özeti, yeni bir biçimcilik anlayışı takdim edildiğinde zuhur eden bazı farklı olasılıklarla karşılaştıralım.

Kötü Yeni Günler

NYO'dan, eleştirmen Hal Foster kadar farklı birini düşünmek zor. Foster da Fried gibi, farklı nedenlerle de olsa, Bennett ve Latour gibi müttefik olarak gördüğüm düşünürler hakkında kuşkuludur.[1] Fried'den farklı olarak, bu kitapta onaylanan yenilenmiş biçimciliğe ters düşen, yaygın bir politik-eleştirel sanat tarzını açıkça destekler. Foster, aynı zamanda, en azından söylemek gerekirse, çağdaş sanatın sağlam bilgileri olan bir gözlemcisidir. Bu etkenler birlikte ele alındığında, onu düşüncelerimizi sonuçlandırmak için mükemmel bir engel haline getirir. Günümüzde sanat dünyasının son derece karmaşık ve çeşitli olduğu için güvenli bir şekilde hiçbir genellemenin yapılamayacağını söylemek yaygındır. Tabii ki geçmişte de sık sık aynı şey söylendi –Greenberg buna 1970'lerin başında itiraz ediyordu– ve bu bana abartı gibi geliyor. Foster, 2017'de yayımlanan *Yeni Kötü Günler*'de, çağdaş sanatı açık bir şekilde ilan ettiği dört –ve asla tam olarak isimlendirmediği ancak bazı ayrıntılarda ele aldığı beş– temel eğilime indirgemeye çalışmak gibi takdire şayan bir risk alıyor. Bu eğilimler sırasıyla sunlardır: iğrenç olan, arşivsel olan, taklitçi olan, güvencesiz olan ve –hiç isimlendirmediği– performans. Foster'ın kitabının Kindle baskısına sahip olduğum için, aşağıdaki alıntılar basılı sayfa numaralarından ziyade Kindle elektronik konumlarına atıfta bulunuyor.

1. Hal Foster, *Bad New Days*, 5. Bölüm, "Post-Critical?"

Foster'ın iğrenci sunumu Lacancı psikanalize bir başvuruyla başlar: "1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında, birçok sanat ve teoride temsilin etkisi olarak anlaşılan gerçekten bir travma olayı olarak görülen gerçeğe bir geçiş meydana geldi" (*BND* 102). Bu kuşkusuz sanat dünyası için doğru olsa da bu değişim felsefi gerekçelerle reddedilmelidir. Çalışmaları sonsuz derecede büyüleyici olabilen Lacan'a saygısızlık etmek istemiyorum. Bununla birlikte, Lacan'ın psikanalitik Gerçek kavramında "travma" ne amaçla kullanılırsa kullanılsın, bu felsefede yalnızca yoksul bir gerçekçiliktir. Sonuçta, gerçeğin insanları travmatize etmekten başka yapacak daha birçok işi vardır; diğer şeylerin yanı sıra, gerçeğin kısımları, insanlar sahnenin hiçbir yerinde olmasa bile birbirleriyle etkileşim halindedir. Bunu açıklamadaki başarısızlık, başka türlü enerji veren Zižek felsefesini bozan merkezi idealist kusurdur. Travmanın, sanatta yerel bir etki olarak kullanımları hâlâ olabilir; ancak onun üstün bir felsefi gerçeklik anlayışına bağlandığı iddia edilemez ve Lacan bu türden hiçbir şey sunmaz. Aynı şey, yukarıda Krauss ile ilgili bölümde zaten bahsedilen sardalya örneğinde olduğu gibi, "bakışları" bir zihin yerine dünyanın kendisine yerleştirme sözde yeniliği için de geçerlidir. Lacan ve Merleau-Ponty, dünyanın bana tam da benim ona baktığım gibi baktığını ilan etmeleriyle büyük övgüler alsalar da bu ilan, aynı eski modern insan-dünya beyitini ilgi odağına yerleştirmeye devam ettiği için bu has bir felsefi yenilik değildir, bunu Descartes ve Kant'tan daha seksi bir şekilde yapsa da: Söz konusu iki terim hâlâ zihin ve dünyadır. Sanat ve psikanalizin fiziğin gerektirmediği bir şekilde bir insan unsuru gerektirdiğini kabul edersek, bunların içinde oluştukları daha geniş ontolojik bağlamın farkında olmamız gerekir ve bu, aşina olunan modern siper savaşlarından kaçmak için, özne-nesne ilişkisinin salt tersine çevrilmesinin her şeye yettiğine inanmayı bırakmamız anlamına gelir.

Foster, Cindy Sherman'ın eserlerini, kısmen bu Lacancı mercek aracılığıyla okur: Sherman "özneyi, resim-olarak-özneyi bakışın altına davet etti" (*BND* 150). Aynı zamanda bakışı kendi "ilk mıntıkaları" olarak işgal eden bir dizi diğer feminist sanatçıyı –Sarah Charlesworth, Silvia Kolbowski,

Barabara Kruger, Sherrie Levine ve Laurie Simmons– listeler. Bu sanatçılarda başka kaynaklar olsa da Lacan'ın konumunun yerleşik idealizmini zaten eleştirmiştim ve bakış bizi daha ileri götüremez. Daha da önemlisi, Foster, "göğüsler için yaralı çuvallar ve burunlar için korkak karbonküller" (*BND* 170) ya da "göğüs kafesi yaralı genç bir kadın" (*BND* 170) ya da "domuz burunlu genç bir kadın ... ya da kirli yaşlı bir adamın kafasına sahip bir oyuncak bebek" (*BND* 174), hatta "adet kanı ve cinsel akıntı, kusmuk ve pislik, çürüme ve ölüm belirtileri" (*BND* 174) figürlerini resmederken Sherman'ın "ideal figüre meydan okumasında" iğrenç olana bir dönüş görüyor. Rothman'ın Kant'ın yücesinin pornografik veya skatolojik* versiyonu olan "biçimsiz" için imkânsız iddialarda bulunan bir alt kazıcı [*underminer*] olarak Bataille'a yönelik becerikli eleştirisinde daha önce görüldüğü gibi, bu eserlerin çoğu açıkça güçlüdür ancak mevcut felsefi gerekçelendirmesi yetersizdir. Elbette bir diğer önemli atıf, *Korkunun Güçleri*'ndeki Julia Kristeva'dır, burada "bir özne, tam da özne olmak için iğrençten kurtulmak zorundadır" (*BND* 197'de alıntılanmıştır). Şimdiye dek eleştirmeme rağmen, literalizmden kaçmak üzere iğrenç olandan geçen yollar vardır, her ne kadar Kant meşhur bir şekilde *iğrendiren* şeyin sanatın bir konusu olamayacak yegâne şey olduğunu kabul etmiş olsa da; zira "nesne, sadece kuvvetle direndiğimiz şey olmasına rağmen ... ondan keyif aldığımızda ısrar ediyormuşçasına sunulur..." (*CJ* 180). Belki de Kant aleyhine karşı-örnekler üretilebilir: Bataille'ın pornografik *Gözün Hikâyesi*'ni, tamamen tiksinti uyandıran birkaç paragrafa rağmen onu sadece ilginç değil güzel de buluyorum. Ama burada, yücede olduğu gibi, insan özneden kaçan veya onu korkutan her şeyin –örümcekler ya da tükürük bile olsa– aslında biçimsiz olduğunu varsaymak bir hata gibi görünüyor. İğrenç olanın her bir örneği özgül, belirli bir dehşettir ve bu nedenle, somut bir şekilde hazırlanmış estetik form hakkındaki yargımızı yöneten aynı kriterlerin kapsamına girer. Her halükârda, iğrenç olanın daha az tehditkâr sanat eserleri üzerinde ayrıcalık talep edebileceğini sanmıyorum, tam da aynı nedenle Heidegger'in küresel çap-

* Kabaca "dışkı bilimi" diye çevrilebilecek olan bu terim, gündelik dilde de "bel altı", "boktan" gibi anlamlarda kullanılıyor. (ç.n.)

ta dünyayı olumsuzlayan *Angst*'ı, gerçekten de tek bir özel aletin bozulmasından daha derin değildir. Ve Andres Serrano'nun *Piss Christ* adlı eseri gibi bir eserin *apriori* sanat aleminden dışlanması gerekmese bile, oraya ulaşmada özel zorluklarla karşılaşır: Tiksinti bir anlaşma bozucu olmayabilir ancak estetik açıdan kesinlikle bir anlaşma karmaşıklaştırıcıdır. Sanatçılara "müstehcen gerçeğe dokunma" çağrısı (*BND* 238) ancak gerçeğin müstehcen olduğunu düşünürsek zorlayıcıdır ve bu, zorlayıcı bir içgörüden çok Lacan ve takipçilerinin bir dogmasıdır. Aynı şekilde, "iğrenç sanattaki dışsal dürtü", "uygarlığın ilk adımının simgesel bir tersine çevrilmesi" olarak gayet hizmet edebilir (*BND* 273) ancak bu yalnızca simgesel düzenin zaten boşluklarla dolu olduğunu anlayamazsak ilgi çekicidir. Dışkıya yönelik neredeyse evrensel insan tiksintisinde özellikle baskıcı hiçbir şey görmüyorum; yüceltme [*sublimation*] iyi bir nedenden dolayı vuku bulur ve Maurizio Ferraris, yüce olmaktan çıkarmayı [*desublimation*] Postmodernizmin başlıca dogmalarından biri olarak adlandırmakta haklıdır.[2] Baba, bir şeyi vurgulamak için onun mevcudiyetine sıçmayı gerektirecek kadar güçlü değildir.

Bu bizi arşiv eğilimine getiriyor. Foster, Thomas Hirschhorn, Tacita Dean, Joachim Koester ve Sam Durant gibi sanatçılardan alıntı yaparak onların eserlerini ortaklaşa "modern sanatta, felsefede ya da tarihte belirli bir nesne, figür veya olayın nevi şahsına münhasır bir irdelemesi" olarak betimliyor (*BND* 378). Buna iyi bir örnek, "İngiltere'nin Kentish sahilinde dünya savaşları arasında inşa edilen ancak kısa süre sonra modası geçmiş bir askeri teknoloji parçası olarak terk edilen dev akustik alıcılar üzerine kısa bir filmle meditasyon" olan Dean'in *Sound Mirrors*'udur (*BND* 378). Bir de Douglas Gordon'un, Fried tarafından bile sevilen, örneğin Alfred Hitchock'un *Psycho*'sunun 24 saatlik buzul hızında yavaşladığı çalışması da var.[3] En iyi haliyle, bu tür bir sanat sadece mevcut belge ve olgu koleksiyonlarına dayanmakla kalmaz, yenilerini üretir ve böylece Sürrealizmin her zaman başaramayacağı türden bir inancı toplar. Daha az elverişli bir şekil-

2. Maurizio Ferraris, *Manifesto of New Realism*, s. 4.
3. Fried, *Four Honest Outlaws*.

de, sadece "bulunan ve inşa edilen, olgusal ve kurmaca, kamusal ve özel bu tür malzemelerin melez durumunun altını çizer [ve] bu malzemeleri bir alıntı ve yan yanalık matrisine göre düzenler" (*BND* 435) ise, yalnızca göstergeleri bir araya getirme ve onları beyan ile sanat ilan etme Postmodern hatasını tekrarlama riskini alır, böylece Kosuth'un talimatlarını tam olarak yanlış anlamda takip eder. İğrenç olan, biçimsiz ve travmatik bir yüceye gereğinden fazla başvuruyorsa, arşivsel olan, uyum sağlamada başarısız olurken eski bir felsefi noktaya işaret eden kolaj benzeri bir tekniğe gereğinden fazla güvenme riski taşır. Foster, Hirschhorn'un "aynı anda 'fikirleri dağıtma', 'etkinliği özgürleştirme' ve 'enerji yayma' arayışında olduğunu' bildirir" (*BND* 450). Ancak işler ters gittiğinde, Hirschhorn en kötü haliyle Dalí kadar zihinsel dağınıklık yaratır ve bu sefer dağınıklık tuvalle sınırlı değildir.

Foster, çağdaş sanatın mimetik biçimini şaşırtıcı olmayan bir şekilde *Untitled* adlı bir Robert Gober yerleştirmesine atıfta bulunarak takdim eder. Mevzubahis yerleştirme, diğer şeylerin yanı sıra, "boyanmamış alçıdaki yapay ahşaptan budaklı bir kalas"; "bir rahibin katlanmış gömleği"; "kıyıya vurmuş eski strafor parçalarına" benzeyen bronzdan yapılmış üç kirli-beyaz levha; "bir torba çocuk bezi" ve "plastik gibi görünen ama balmumu olan büyük meyve parçalarıyla dolu iki cam kâse", ayrıca duvarda göğüs uçlarından su fışkırtan kafası kesilmiş çarmıha gerilmiş İsa, sarı lateks eldivenle örtülmüş porselen beyaz bir sandalye ve bazı müstehcen balmumu gövdeleri içermektedir (*BND* 808-842). Foster'ın bu çalışmayı Dada ve Sürrealizmin bir melezi olarak görmesi dikkat çekicidir: "Marcel Duchamp tarafından hazırlanmış özenli faksların dikiz aynası dioraması olan *Étant donnés* gibi belirli modeller, René Magritte'ın tasarladığı resimsel paradokslar gibi genel emsaller de akla geliyor." (*BND* 847-850). Foster, Lacan için doğru fakat hem felsefe hem de sanat için –ileri sürdüğüm üzere– yanlış bir şekilde Lacan'a başvurmadan evvel şunu ekliyor: "Gober ile her zaman olduğu gibi, [bu çağrışımlar], 11 Eylül gibi çığır açan ve banyo kadar günlük olaylara yönelik güncel imalarla gölgede kalıyor" (*BND* 850). Foster sadece geçerken Dada ve Sürrealizme atıfta bulunuyor ancak Gober'in çalışmalarının bu akımlardan hangisine daha

çok benzediği konusunu ilginç buluyorum. Bir yandan, Duchamp'ın iyi kullanmış olabileceği anlaşılmaz münferit nesnelerin bir topluluğu var; fakat diğer yandan, 11 Eylül'e ve hatta Başkan Clinton hakkındaki Starr Raporu'na atıflar yoluyla örgütlenmiş bir dünyanın literal istikrarını sağlama girişimi var. Ne balık ne kümes hayvanı ya da tamamen yeni bir tür? Belirsizliği daha da arttıran Foster, eserin "bu kampta bulunan gelişmiş üstünlüklerin hiçbirini yansıtmadığını ve parodide gelişmiş gizli desteğin çok azını yansıttığını" belirtiyor (*BND* 876).

Untitled'ın sadece karma mecra bir bit pazarı olmasını engelleyen nedir? Foster, Gober'in ikilemini bizim için çözmeden John Kessler'in bazı eserlerine geçiyor. Ancak bölümün ilerleyen kısımlarında, Gober'den ziyade Isa Genzken ile bağlantılı olarak, Foster bize mimetikle ne demek istediğine dair bir fikir veriyor: "Yüz yıl önce, Birinci Dünya Savaşı'nın ortasında, Zürih Dadacıları burada mevzubahis olan mimetik şiddetlendirme stratejisini geliştirdiler: çevrelerindeki Avrupa güçlerinin yozlaşmış dilini aldılar ve onu iğneleyici bir saçmalık olarak yeniden oynattılar" (*BND* 1092). Daha sonra bunun "simgesel bir düzenin yozlaşmış koşullarıyla aşırı özdeşleşme riski" taşıdığını kabul eder; fakat "geri çekilme yoluyla değil, aşırılık yoluyla yaratılan bir mesafe ile, mimetik şiddetlendirme de bu düzenin başarısız olduğunu ya da en azından kırılgan olduğunu ortaya çıkarabilmektedir" (*BND* 1109). Yani mimetik sanat, Dadacı anlamda "politik"tir. Foster'ın atıfta bulunduğu birçok eserde olduğu gibi, yozlaşmış bir simgesel düzenin başarısızlıklarını, özellikle estetik olarak dönüştürüldüğünde teşhir etmeye itirazım yok. Fakat Danto'nun –Postmodernizmin gerçekçilik karşıtı mimesisinden daha acı verici bulduğum– mimesis eleştirisine dönersek, Danto'nun belirlediği problemin, mimesisin içeriğe aşırı odaklanması olduğunu hatırlıyoruz. Bir şeyin parodileştirilmesi, bir anlamda, salt tersine çevrilmiş bir literalizme teslim olarak, o şeyin koşullarını/terimlerini tam olarak kabul etmektir. Parodisi yapılmış düzenin parçaları, estetik bir etkinin dayandırılabileceği has bir yeni literal birliğe ulaşmaz.

Güvencesiz sanatla ilgili bölüm, Foster'ın en sevdiği çağdaş sanatçılardan biri gibi görünen Hirschhorn'a döner. Bu gün-

lerde "güvencesiz" terimi genellikle, özellikle istihdamın giderek daha kırılgan hale gelmesine atıfta bulunan politik bir anlama sahiptir. Daha samimi olarak, Hirschhorn, paylaştığımız çağdaş gerçekliğimizden bir "kapitalist çöp kovası" (*BND* 1193) olarak, eserlerinin unsurlarını "başkaları tarafından alınmak üzere sokağa" öylece bıraktığı birden fazla eserinde ele aldığı bir durum olarak (BND 1198) söz eder. Yine de Hirschhorn kısa süre sonra, güvencesizliğin kendi eserlerinin durumuna, "hem etik hem de politik dallanmalarıyla birlikte ele almak istediği insanların çıkmazından" daha az atıfta bulunduğu sonucuna varmıştır (*BND* 1205). Bourriaud'ın hoş ilişkisel estetik önermesini karmaşıklaştıran Hirschhorn, ona ilginç bir dönüş ekler: "Onun etkinliği, yoldaşlık kadar antagonizmaya da yol açabilir" (*BND* 1236-1243). Birincil hedefi, işleri karıştırmaktır: "Enerjiye evet, niteliğe hayır" (*BND* 1326'de alıntılanmıştır). Şüphesiz, şimdiye kadar ele alınan biçimler arasında en açık biçimde politik olan güvencesizdir. Burada gördüğüm mesele, politikanın sanatın dışında bırakılması gerektiğine dair eski biçimci inançtan ziyade, sanattaki politik mesajların yeni olma ihtimalinin düşük olması ve zaten Hirschhorn'un kınadığı kapitalizme –eylemlerle değilse de sözlerle– kapsamlı bir şekilde karşı çıkan kozmopolit bir sanat sahnesinin ötesinde herhangi bir etkiye sahip olma ihtimalinin düşük olması gerçeğidir. Foster'ın başka bir yerde yazdığı gibi, "sol büyük ölçüde, kurban olarak ötekiyle aşırı özdeşleşir, bu da onu sefillerin çok az hata yapabileceği bir acı hiyerarşisine kilitler" (*RR* 203). Kısacası politika olarak sanatın politik değeri hiçliğe yaklaşır. Yine de bunun tersi doğru değil: Politik meseleler, estetik etkiler için literal bir temel oluşturabilecek yeni materyaller sağlar. Hirschhorn güvencesizleri [*precariat*; prekarya] çöp kovası sefaletinden kurtarmayacaktır ancak kapitalizm bize karşı yumruk yoluyla bir Brecht veya Frida Kahlo verebilir.

Yetersiz bulduğum –Latour'un insan olmayan nesneleri ele aldığı için bir "fetişist" olduğu bilindik iddia gibi– gerekçelerle Bennett, Latour ve Rancière'in "eleştiri sonrası" görüşlerini kınayan 5. Bölüm'den sonra Foster, "Güncelliğe Övgü" başlıklı son bir bölüm ekler. Başlıkta belirli bir sanat akımı belirtilmese de performansa odaklanır. Bu genel ve bilindik

anlamda performans değildir. Foster bilhassa 1960'lardan ve 1970'lerden performansların sık sık *yeniden sahnelenmesinden* bahseder: "Ne çok canlı ne tam ölü bu yeniden sahnelemeler, bu kurumlara bir zombi zamanı getirmiştir" (*BND* 1613). Yine de dikkati çok geçmeden bir grup daha genel probleme kayar. Hepsinden önemlisi, "performatif neden neredeyse otomatik bir iyi olarak geri döndü?" (*BND* 1665). Sunduğu gerekçelerden biri, performansın "süreç gibi bilhassa ikisi bir araya getirildiğinde, yani, bir süreç –bir eylem ya da jest– icra edildiğinde [*performed*] onun izleyiciyi etkinleştirdiğinin söylenmesidir" (*BND* 1675). Burada performansın süreçle özdeşleşmesine itiraz edeceğim. Yukarıdaki metaforun teatral yorumunda görüldüğü üzere bir performans, herhangi bir fiziksel nesne kadar benzersiz ve özerktir. Aksine süreç, Henri Bergson ve Gilles Deleuze'de bulunan "oluş felsefelerinde" olduğu gibi (Alfred North Whitehead'de olmadığında ısrarcıyım) nesnelere odaklanmaya karşı bir denge olarak kullanılır.[4] Bennet'in bile iddia ettiği gibi, Oluş Ekolünde nesneleri, başka türlü kesintisiz olayların akışındaki keyfi kesintilermiş gibi ele alma eğilimi vardır.[5] Yine de Foster, sorunun farkındadır ve şunu ekler: "Bu tavır, kolaylıkla, tam olarak icra etmemenin bir bahanesi haline gelebilir [Ve dahası,] bitmemiş gibi görünen bir çalışma, izleyicinin dahiliyetini pek de sağlamaz" (*BND* 1675). Bu kitapta ileri sürdüğüm şey, eserin "bitmemiş" olmaması gerektiği; fakat tamamlanmış haliyle bile, seyirciyi eserin teatral icrasına çeken bir neşne veya nesneler üretmesi gerektiğidir. Rancière gibi, Foster da bunun bakmaktan başka bir şey gerektirmediğini görür: "İzleyicinin bir şekilde başlangıçta edilgen olduğu" varsayımını reddeder (*BND* 1681). Ayrıca Bourriaud'un ilişkisel sanatın "seyirci-manipülatör tarafından yeniden harekete geçirilecek bir birimler topluluğu" olduğu iddiasına da atıfta bulunur (*BND* 1694) ki bu iddia, NYO'nun bu tür bir topluluğun salt literal olamayacağı ısrarı bakımından yetersizdir. Fakat Foster ve NYO arasındaki gerçek fark, kitabı

4. Whitehead'in niçin Bergson ve Deleuze gibi bir oluş filozofu olmadığının açıklaması için, bkz. Graham Harman, "Whitehead and Schools X, Y, and Z".
5. Jane Bennett, "Systems and Things", s. 227. Bennett'in monizminin bir eleştirisi için, bkz. Graham Harman, "Autonomous Objects".

toplumsal pratik sanatı ("biçimsel direniş") ve Goberci mimesis ("mimetik şiddetlendirme") tarafını tutarak bitirdiğinde ortaya çıkıyor. Sanatın "bir tavır alması ve bunu estetik, bilişsel ve eleştirel olanı kesin birtakım yıldızı içinde bir araya getirecek şekilde yapması" (*BND* 1743) yönündeki dileği ile birleştiğinde, bu onun, sanat duvarları yıkmakta ve genel olarak toplum hakkındaki görüşlerini ifade etmekte başarısız olduğunda eksik bir şeyler bulduğunu gösterir. Yine de alternatifin, zaten tahmin edilebilir sloganlar temelinde bir toplumsal kahramanlık iddiası yürütmek yerine, daha geniş bir estetik başarı yelpazesi için besin olarak dışarının kuvvetlerinden yararlanmak olduğunu söylemiştim.

Foster'ın günümüz sanatına olan geniş aşinalığı ve çağdaş sahneyi birkaç önemli eğilime dönüştürmedeki korkusuzluğu, onu günümüz sanatında neyin denenip nelerin denenmediği konusunda yardımcı bir rehber haline getiriyor. Tartıştığı beş eğilimden üçü karakteri gereği biçimcilik veya özerklik karşıtıdır: arşivsel, mimetik ve güvencesiz. Bu üç türün hepsinde iyi işler yapılabilmesine rağmen, estetik otoriteyi şaşırtıcı olmayan bir politik türle değiş tokuş eden aşırı literal bir sanat üretmeye dair rahatsız edici bir problem bulunuyor. Bu, seyircide bireysel bir sorumluluk veya suçluluk duygusu üretmeye hizmet edebilse de olağan ahlaki zorlukların ötesindeki zorlukları çok azdır. Bataille ve Kristeva'nın biçimin reddi olarak gördükleri şeyi ödünç alsa da iğrenç, bunu yalnızca yücenin daha ürkütücü bir versiyonunu andıran bir biçimsizlikle yapar. Foster'ın tartıştığı türden performansa gelince, sanatın teatral doğasını zaten savundum ancak bunun, atıfta bulunduğu gerçek dans performanslarının şeklini alması gerekmez. Fakat her şeyden önce, Foster'ın 5. Bölüm'ünde reddettiği eleştiri sonrası teorinin gerçek meselesini gözden kaçırmasından korkuyorum ve bu, kitabın şimdi döneceğimiz son bölümündeki konulardan biri.

Beş İçerim

Bu kitabın ana fikri kuşkusuz aynı zamanda en tuhafıdır: Seyirci ve sanat eserinin ortaklaşa üçüncü ve daha yüksek bir nesnede kaynaştığı ve sonuç olarak, bu üçüncü terimin sanat

ontolojisine yeni bir ışık tutmanın anahtarı olduğu fikri. Bu kapanış bölümünde, bu fikrin en az beş özel içerimini listeleyeceğim, bunlardan bazıları daha önceki bölümlerde özetlendi ve diğerleri burada ilk kez takdim edildi. Ama önce yeni bir terminoloji oluşturmalıyız.

Heidegger, Greenberg ve McLuhan'ın mecraya takıntısı nesnenin yüzey özelliklerinin altında saklı olan bir şeye atıfta bulunurken, NYO için daha da önemli bir mecra, seyirci ile eserin *üstünde* yer alan ve onları görünmeyen bir atmosfer gibi sarmalayan bir mecradır. Greenberg'in arka planını yüzeye çıkarmak isteyen Krauss ile neredeyse hemfikir olduğumuz nokta buydu; ancak o, buna "simulakrum" diyerek buna talihsiz bir gerçeklik karşıtı yan vermişti. Her halükârda, seyirciyle eseri birleştirmek, özerkliğin ya sanat eserinin seyirciden (Greenberg, Fried) ya da seyircinin sanat eserinden (Kant) bağımsızlığı anlamına geldiği olağan seçenekleri yıkmaktır, sanki bunlar sadece var olmalarına izin verilen iki temel türden şeymiş gibi. Kuşkusuz, bunlar bir sanat eserinin iki temel bileşeni*dir*: Tıpkı karbonun organik bir kimyasal oluşturmak için gerekli olması gibi sanat için de seyirciler gereklidir. Ancak 1. Bölüm'deki metafor yorumu, estetik –ve bu *literal olmayan* demektir– deneyimin vuku bulması için sanat nesnesinin teatral icrasının niçin gerektiğini ve teatral icranın niçin seyirci ile eserin birliği anlamına geldiğini gösterdi. Bunun sanattan çok daha fazlası için içerimleri bulunmaktadır ancak bu sonuç sayfaları yalnızca sanatla sınırlıdır.

Şimdi, bir fikrin ne öncüllere ne de paralellere sahip olma *ex nihilo* anlamında tamamen yeni olmasına hiç rastlanmaz. Bu doğrultudaki kendi düşüncem, başlangıçta Husserl'in yönelimselliğin hem bir hem de iki olduğu şeklindeki gözleminden ilham almıştır. Yani, ilk anlamda zihnim algıladığım, yargıladığım ya da keyif aldığım çeşitli nesnelerden farklı bir şeydir fakat ikinci bir anlamda bu şeylerle olan ilişkim kendi başına birleşik bir nesne olarak ele alınabilir. Yine de yönelimselliği bir birim olarak gördüğümüzde, bundan, ben ve nesnelerin o büyük birimin iç kısmında ayrı varlıklar olarak buluştuğu çıkar. Brentano'nun "yönelimsel var olmama" ifadesi böyle yorumlanmalıdır: yönelimsel nesneler "zihnimin içinde" vuku bulmazlar fakat onlar benim ciddiye aldığım

şeyle birliğim tarafından oluşturulan yeni ve daha büyük bir nesnenin içinde belirirler ve ben de onun içinde var olurum.[6] Ana akım fenomenoloji, bu içerimi keşfetmemiştir, bunun yerine, nesnelere yönelirken "her zaman zaten kendimizin dışında olduğumuza" dair yanıltıcı güvenceye rağmen, fenomenleri bir zihnin içinde vuku buluyormuş gibi ele alan olağan idealist patikayı takip etmiştir. Zira mesele, kendimizin dışına çıkabileceğimiz değil, bir parçasını oluşturduğumuz ve içlerinde kaçınılmaz olarak ikamet ettiğimiz melez nesnelerin dışına, yenilerine adım atmadıkça asla çıkamayacağımızdır.

Husserl ile birlikte, aynı idealizm riskini taşıyan iki bilhassa önemli paralellik bulunmaktadır. İlki, Şilili bağışıklık uzmanları Maturana ve Varela'nın otopoiesis teorisi, diğeri ise Alman sosyolog Luhmann'ın sosyal sistemler teorisidir. Her iki durumda da bir sistemin dış dünyadan nasıl koparıldığına özel bir vurgu vardır ve bu yazarların tümü, iletişim imkânı hakkında belirgin şekilde karamsar sonuçlar çıkarırlar. NYO, bu teorilerin, Latourcu FAT ve Whitehead'in organizma felsefesi gibi iletişimsel ilişkilerin kolay bir şekilde her yerde bulunduğunu varsayan modeller karşısında gerekli bir karşı ağırlık sağladığını düşünüyor. Yine de açıklıktan ziyade kapalılık teorileri olarak otopoiesis ve sosyal sistemler teorilerinin paylaştığı iki önemli ontolojik problem vardır. Birincisi, sistemler arasındaki bariyerlerin ötesinde iletişimin gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu düşünmedikleri anlarda bile, dışarının içeride kavranabilir terimlere nasıl tercüme edildiğine dair yeterli açıklama vermiyorlar. Geleneksel estetik biçimciliğin kusurlarından birini tekrarlayan ikincisi ise, iletişim bariyerini *taksonomik olarak* belirli bir konuma yerleştirme eğiliminde olmalarıdır: Sanki çeper kabul ettiğimiz şey bir kez aşıldığında şeyler arasındaki etkilenmeye dair hiçbir problem bulunmuyormuş gibi, Maturana ve Varela için dış hücre duvarı ve Luhmann için profesyonel sınır. Sistemin içine girdikten sonra, bu teorilerin önlediklerini iddia ettikleri ilişkisel aşırılıktan nasıl kaçındıkları açık değildir.

Her halükârda, bir nesnenin içerisi için bir terime ihtiyacımız var; zira problemin şimdiye dek tam olarak bu şekilde

6. Brentano, *Psychology from an Empirical Standpoint*.

ortaya konulmuş olduğundan haberdar değilim: Leibniz bile bize monadın içindeki dinamikler hakkında çok az şey anlatır. İlk kitabım olan *Tool-Being*'den [Alet-Varlık] başlayarak sık sık "vakum" terimini kullandım; ancak bu, bir nesnenin kendi iç dünyasından çok komşularından ayrılmasını ifade etmektedir. Bu içeriyi tarif etmek için "vakum" kelimesi yeterli olmayacaktır zira aslında herhangi bir nesnenin içinde çok fazla şey olup bitmekteyken bu terim yanlış bir şekilde boşluk izlenimi verir. Aynı zamanda, Luhmann'ın "sistem" terimi, sistemin münferit unsurlarına yeterince özerklik bırakmayarak, bütünsel bir birleşik işlev yönünde çok ağır bir şekilde eğiliyor. Bu sebeple, geçici olarak Maturana ve Varela'nın sözlükçesine dönmemizi ve bir nesnenin içerisini tanımlamak için "hücre"yi kullanmamızı öneriyorum: Çünkü tıpkı bir hücrede çok sayıda bağımsız organel olması gibi, bir nesnenin içinde de birden çok bağımsız varlık olduğunu göreceğiz. Hücrelerden bahsederken gördüğüm tek risk, tıpkı birçok idealistin cansız şeylerin eylemlerine yönelik "insan biçimci" metaforlara kızması gibi, diğerlerinin de aynı şekilde biyolojik metaforlar canlı yaratıklar alanı dışında kullanıldığında öfkelenmesidir.[7] Ama şimdi de açıkça yanıltıcı karşılaştırmalar veya gereksiz politik saldırılar içeren durumlar dışında, metaforla ilgili her türlü püritenliği reddetmeliyiz. Okur için, bir nesnenin içini hücre olarak adlandırarak, onun kelimenin tam anlamıyla canlı olduğunu kastetmediğim açık olsun, velev ki zaten açık değilse. Her neyse, tuhaf biçimcilik dediğim şeyin beş içerimine dönüyoruz: özerk olanın ne özne ne de tek başına nesne değil, daha ziyade onların birliğinin olduğu türden bir biçimcilik.

İlk içerim: *Melez sanat biçimleri hâlâ kapalılık elde edebilir*. Sanatta biçimciliğin genellikle iki ayrı iddiadan birine dayandığını gördük: (a) Sanat eserinin özerkliği ya da (b) seyircinin özerkliği. İnsanın güzellik deneyimini şahsi ilgiden, kavramsal izahtan, pratik faydadan ya da beğenin saflığını bozabilecek herhangi başka dışsallıktan koruma arzusu göz önüne

7. Latour gibi bir otorite, örneğin tam da bu eleştiriyi 2016'da yayımlanan *Immaterialism* için yapmıştır. Verdiğim yanıt için bkz. Graham Harman, "Decadence in the Biographical Sense".

alındığında, (b)'yi en yoğun şekilde savunan Kant'tır. Bu arada Greenberg ve Fried, (a) sanat eserinin özerkliğini savunan aksi yöne eğilimlidir: Greenberg, seyircinin öznel katkısını iptal etmenin bir yolu olarak beğeni uzlaşımına başvurarak, Fried ise, esere içsel bir kapılma yapısı aracılığıyla esere teatral başvuruyu ve seyirciyi dışlayarak. Fakat biz, sanatın özerkliğini bunların yerine seyirci ile eserin birliğine yerleştirerek çok daha geniş bir tür yelpazesinin müstakil olarak ele alınmasına izin veriyoruz. En göze çarpan örnek, sanatçı veya seyircinin açık katılımını içeren herhangi bir sanat biçimi olabilir ki bu, Fried'ın biçimciliği için yalnızca kötü anlamda teatral olabilir fakat NYO için kaçınılmaz bir anlamda teatraldir. Tipik bir örnek, Greenberg veya Fried'ın durduğu yerden bakıldığında pek de önem arz etmeyecek Beuys olabilir ancak bence onun eserleri, daha önce fark edilmeyen birkaç yolla özerk bir kapalılığa ulaşıyor. Nesne yönelimli biçimcilik, böylece, eski biçimcilikler tarafından dışlanan çok sayıda yeni sanatla –özellikle performans sanatıyla– barış yapabilir.

İkinci içerim: *Eleştirel teori ileriye giden yol değildir*. Tipik biçimcilik karşıtı muhalif –ister Hegelci ister Postmodernist türden olsun– ne seyircinin ne de eserin daha geniş bir sosyopolitik, biyografik, dilbilimsel veya psikolojik bağlamdan ayrılamayacağını söyleyecektir. Bu özerklik karşıtı jest, Foster ve diğerlerinin "eleştirel teoriyi" överken kastettiği şeydir. Estetik deneyimlerimize safça uyum sağlamak yerine, bizden, genellikle oldukça aşina ve uygun bir şekilde Sol eğilimli ilkeler temelinde, bağlılıklarımızı aşmamız ve eleştirel yargıyla mesafeyi ortadan kaldırmamız istenir. Bu şekilde, Dante'nin veya Scheler'in nesnelere olan bağlılığından vazgeçmemiz ve düşünen öznenin dahil olduğu şeyden Kantçı bir şekilde ayrılmasını onaylamamız gerekir. İronik bir şekilde, bu tutum gerçekte, eleştirel teorinin, insanı nesnelerle çeşitli yakın ilişkilerinden özerk bir şekilde ayrılabilir hale getiren, taksonomik biçimciliğin başka bir çeşidi olduğunu gösterir. Kosuth ve de Duve gibilerinin, aşkın insan sanatçının neyin sanat eseri sayılacağına, sanki nesnenin başarılı mı yoksa başarısız mı olduğu konusunda bir söz hakkı yokmuş gibi, beyanla karar vereceğini iddia etmesini sağlayan tutum bu tutumdur.

Diğer zorlukların yanı sıra, bu varsayım, Danto'nun bize heykelin nerede bittiğini önceden söyleyemeyeceğimiz halde, *de facto* daima belirli bir yerde biteceğini hatırlatan zincirli kedi sınamasını geçememektedir. Heykel, bir kedi, zincirlenmiş bir kedi ya da demir bir korkuluğa zincirlenmiş bir kedi çıksa da kesinlikle bir bütün olarak evrenin heykeli değildir: Sanatçı bunu şart koşmaya çalışsa bile.

Üçüncü içerim: *Biçimcilik karşıtı sanat, ileriye giden yol değildir.* Çağdaş sanatta Foster'ın belirttiği ana eğilimler, sosyopolitik kaygıların ya da iğrenç biçimsizliğin duvarlarından akmasına izin vererek sanat eserlerinin kapalılığına karşı koyma girişimleridir. İğrenç olanın, daha aristokrat kuzeni yüce ile aynı nedenden ötürü başarısızlığa uğradığını iddia ettim: Kesin bir biçimi olmayan hiçbir şey yoktur. Örümcekler, tükürük ve adet kanı, sonuçta oldukları şeydir; başka bir şey değildir ve kesinlikle başka *hiçbir şey* değildir. Sosyopolitik içeriğe gelince, herhangi bir sanat eserinde sergilendiğinde genelde o kadar beklendik ve bayağıdır ki bunun yerine karşı prosedürü önermekteyim. Yani, sanat eserlerinden politik alana mesajlar aktarmak yerine, sanatın politika parçalarını yutması ve onlara, Rancière'in ifadesiyle "duyulur olanı yeniden dağıtabilecek" bir estetik yaşam vermesi muhtemelen daha verimlidir. Bu, sermayeyi veya gözetim devletini belki de milyarlarca kez suçlamaktan daha umut verici görünüyor.

Dördüncü içerim: *Sanatın dışarısını dışlayarak, onun içerisinin çokluğunu vurgularız.* Sanat eserinin özerkliğinde ısrar etmek ancak onu çevreleyen daha büyük dünyanın sözde sonsuz zenginlikleriyle karşılaştırırsak sıkıcı görünebilir. Yine de bu estetik-aşırı dünya pek sık sıkıcı, iç karartıcı ve sersemletici derecede tanıdıktır ki bu genellikle kendimizi ilk etapta sanat ararken bulmamızın nedenlerinden biridir. Sanatın çevreleyen bağlamı hakkında bu kadar endişelenmeyi ve genel olarak sanatın bu bağlamın kurtuluşu olma boş talebini bırakır bırakmaz, karşılaştığımız herhangi bir sanatın içsel çeşitliliğine daha fazla dikkat edebiliriz. Greenberg'in yüzey içeriğinin çok çeşitliliğine ilgisizliğinde gördüğümüz gibi, sanattaki biçimci eleştiri holistik bir önyargıya sahip olma eğilimindedir. Fakat Fried'ın Saussure'ün dilsel holistizmine

gereksiz güvenini göz ardı edersek, Çaro'ya ilişkin sözdizimsel yorumu, münferit unsurlar arasındaki serbest etkileşime daha fazla dikkat çekmenin yolunu açar. Greenberg'in ve Heidegger'in birleşik arka plan ve çoğullaştırılmış literal yüzeye dair ikna edici olmayan ikiliğine karşı, eserdeki her unsur için bireyselleştirilmiş arka plan lehine tartıştım. Cézanne'ın bir natürmortundaki bir elmayı düşünürsek, elma, elma profilinin arkasına çekilmiş bir nesnedir ve onun daha derin mecrasını bulmak için bütünsel tuval arka planına bakmaya gerek yoktur. Bunun anlamı, her sanat eserinin birden fazla mecraya sahip olduğu ve bunlara sadece kübist kolajın Greenbergci çoklu düz düzlemleri anlamında sahip olmadığıdır.

Beşinci içerim: *İçerisinin çokluğu holistik olmadığından, "soğuktur"*. Medya kuramcıları arasında, McLuhan'ın "soğuk mecra" olarak adlandırdığı şey hakkında çoğu olumsuz, pek çok tartışma olmuştur.[8] McLuhan bu terimle, yetersiz bilginin verildiği bir mecraya atıfta bulunur, öyle ki bazı ayrıntılar seyirci tarafından sağlanmalıdır ve bu da genellikle hipnotik bir etki yaratır. Örneğin bir şöminedeki ateş, kelimenin tam anlamıyla "sıcak" olsa da McLuhan'ın verdiği anlamında son derece soğuk bir mecradır: Bu kadar az bilgi sağladığı için, onu gözlemleme deneyimine kendi düşlerimizi eklememizi gerektirir. Burada, modernliğin, yüksek sanatın genellikle sıcak mecra egemen olduğu, içinde bol miktarda bilginin sağlandığı bir dönem olduğu şeklindeki tarih tezini ileri sürmek isterim. Ek bilgi fazlalığının daima çeşitli unsurlar arasındaki *ilişkilerin* kendi özerkliklerini bastıracak şekilde üstbelirlenmesini gerektirdiğini de ileri sürmek isterim.

Bizans ikonaları, İslam sanatının dekoratif desenleri veya Çin manzara resminin sisli atmosferleriyle kıyaslandığında –hepsi de buz gibi soğuk mecralardır–, Batı Rönesans sonrası yanılsamacı resim, unsurlarını diğerleriyle yüksek tanımlı ilişkiler içinde tasvir ediyor. Bu unsurların her biri tasvir edilen üç boyutlu mekânda belirli bir noktayı işgal ettiğinden, ilişkisel varlığı tümüyle diğer tüm resimsel unsurlara göre belirlenir. Zihin, bu tür resimlerin güzelliği karşısında şaşkı-

8. Lâkin McLuhan'ın "soğuk" terimini kullanımında bir derece müphemlik bulunmaktadır. Bkz. Graham Harman, "Some Paradoxes of McLuhan's Tetrad".

na dönebilir ancak asla şömine önündeki gibi hipnotize olmaz. McLuhan'ın bakış açısına göre yanılsamacı yağlı boya sıcak bir mecradır oysa Kandinsky, Paul Klee veya Pollock'un soyut bir resmi hipnotik olarak soğuk sayılmalıdır. Edebiyat söz konusu olduğunda, mitler soğuk mecradır zira sınırlı sayıda karakter ve efsaneden ziyade, her yeni anlatımda çeşitlenme için yer olmasını şart koşarlar. Roman, tam tersine, edebiyatın olabileceği kadar sıcak bir mecradır zira her kelime, bir yeniden basımla diğeri arasında değişime yer olmaksızın, otoriter bir metinde açıklanır. Film sıcak bir mecradır zira her çekim bize daima son derece özel bir şekilde verildiğinden, olaylara istediğimiz açıdan bakmak için bir boşluk kalmaz: film kaç kere yeniden oynatılırsa oynatılsın, Humphrey Bogart'ı her sahnede aynı şekilde görürüz. Farklı bir şekilde ifade edilirse, filmde özerk nesneler yoktur, sadece diğer her şeyle tam ilişkileri içinde üst belirlenmiş nesneler vardır. Buna karşılık, video sanatı, yalnızca anlatının genellikle çok daha az net olması nedeniyle çok daha soğuk olma eğilimindedir.

Bundan, şu kuşkuma bağlı olarak bahsediyorum: Modern çağı gelmekte olan için terk ederken –zira Postmodern olan, hakiki bir çağdan ziyade üzerinde dumanı tüten bir karmaşadır– modernlikte baskın olagelmiş birçok sıcak biçimin soğumasına tanıklık edeceğiz. Harold Bloom'un öne sürdüğü gibi, tüm türler her çağda eşit olarak mevcut değildir ve yüzyıl ilerledikçe baskın estetik mecrada bir değişiklik beklemeliyiz.[9] Bazen video oyunlarının sinemanın daha soğuk bir alternatif olabileceği öne sürülür ancak herhangi birinin henüz sanat statüsüne yaklaşıp yaklaşmadığı şüphelidir. Yine de öncülüğü alacak olan, filozofların hiçbir zaman pek takdir etmediği çok daha eski bir tür olabilir: Onu özgürce dolaştığımız ve aynı anda asla kavrayamadığımız, yani yanılsamacı resim, roman ya da film anlamında herhangi bir profil dizisine indirgenemez olduğu için doğası gereği soğuk olan mimariden bahsediyorum.

De Duve bize hatırlatıyor: "Her modern sanat şaheseri ... önce bir öfke çığlığıyla karşılaşmıştır: 'Bu sanat değil!' " (*KAD* 303). Yine de karşıt ilkeyi hatırlamakta fayda var: Şu anda "bu sanattır!" nidasıyla karşılanan herhangi bir üslup, muhteme-

9. Harold Bloom, *The Western Canon*, s. 20-22

len müzeye ya da unutuşa terk edilmenin eşiğindedir. İlişkisel, politik, öngörülen, estetik olmayan, güzel olmayan: Hepsi elli yılı aşkın süredir aynı dalgada sörf yapmaktadır.

Atıfta Bulunulan Eserler

Abbott, Mathew (Ed.) (2018) *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*, Londra: Routledge, Kindle baskısı.

Althusser, Louis, Étienne Balibar, Roger Establet, Pierre Machery ve Jacques Rancière (2015) *Reading Capital*, İng. Çev. B. Brewster ve D. Fernbach, Londra: Verso. [*Kapital'i Okumak*, Çev. Işık Ergüden, Nora Kitap, 2017.]

Aristotle (1997) *Poetics*, İng. Çev. M. Heath, Londra: Penguin. [Aristoteles, *Poetika*, Çev. Ömer Aygün, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.]

— (2018) *Rhetoric*, İng. Çev. C.D.C. Reeve, Indianapolis: Hackett. [Aristoteles, *Retorik*, Çev. Ari Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.]

Badiou, Alain (2005) *Being and Event*, İng. Çev. O. Feltham, Londra: Continuum.

Bataille, Georges (1985) *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, İng. Çev. A. Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota Press.

— (1987) *Story of the Eye*, İng. Çev. J. Neugroschel, San Francisco: City Lights. [*Gözün Öyküsü*, Çev. Yaşar Avunç, Sel Yayıncılık, 2019.]
Baudrillard, Jean (1994) *Simulacra and Simulation*, İng. Çev. S. Faria Glaser, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. [*Simulakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, 2020.]
Benjamin, Walter (1999) *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2 (1927-1934)*, İng. Çev. R. Livingstone vd, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Bennett, Jane (2010) *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press.
— (2012) "Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton", *New Literary History* 43, s. 225-233.
Berkeley, George (1982) *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Indianapolis: Hackett. [*İnsan Bilgisinin İlkeleri Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Levent Özşar, Biblos Kitabevi Yayınları, 2015.]
Bloom, Harold (1995) *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Riverhead. [*Batı Kanonu*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İthaki Yayınları, 2018.]
— (1997) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2. Baskı, Oxford: Oxford University Press. [*Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2008.]
Bogost, Ian (2012) *Alien Phenomenology, or What It's Like to be a Thing*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Borges, Jose Luis (1962) "Pierre Menard, Author of *Don Quixote*", *Ficciones*, İng. Çev. A. Kerrigan, New York: Grove Press, s. 45-56. ["*Don Quixote* Yazarı Pierre Mernard", *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler*, Çev. Tomris Uyar & Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 2017, s. 33-45.]
Botha, Marc (2017) A *Theory of Minimalism*, Londra: Bloomsbury.
Bourriaud, Nicolas (1998) *Relational Aesthetics*, Dijon, France: Les Presses du réel. [*İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, 2005.]
Brassier, Ray, Iain Hamilton Grant, Graham Harman ve Quentin Meillassoux (2007), "Speculative Realism", *Collapse* III, s. 306-449.
Brentano, Franz (1981) *On the Several Senses of Being in Aristotle*, İng. Çev. R. George, Berkeley, CA: University of California Press.
— (1995) *Psychology from an Empirical Standpoint*, İng. Çev. A. Rancurello, D.B. Terrell ve L. McAlister, New York: Routledge.
Breton, André (2002) *Surrealism and Painting*, İng. Çev. S.W. Taylor, Boston: MFA Publications.
Brooks, Cleanth (1947) *The Well Wrought Urn*, New York: Harcourt, Brace and World.
Bryant, Levi R. (2014) *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble*, New York: Routledge. [*Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, 2019.]
Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, genişletilmiş baskı, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Charlesworth, J.J. ve James Hearfield (2014), "Subjects v. Objects", *Art Monthly*, 374 Sayı, Mart, s. 1-4.
Clark, T.J. (1999) *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven, CT: Yale University Press.
— (2000) "Clement Greenberg's Theory of Art", F. Frascina (Ed.), *Pollock and After*, s. 71-86.
— (2000) "Arguments About Modernism: A Reply to Michael Fried", F. Frascina (Ed.), *Pollock and After*, s. 102-109.
Colebrook, Claire (2014) "No Kant, Not Now: Another Sublime", *Speculations* V, s. 127-157.
Dalí, Salvador (1998) *The Collected Writings of Salvador Dalí*, İng. Çev. H. Finkelstein, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
Dante Alighieri (1995) *The Divine Comedy*, İng. Çev. A. Mandelbaum, New York: Random House. [*İlahi Komedya*, Çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yayınları, 2020.]
— (2004) *La Vita Nuova*, gözden geçirilmiş baskı, İng. Çev. B. Reynolds, Londra: Penguin. [*Yeni Hayat*, Çev. Işıl Saatçioğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2018.]
Danto, Arthur (1964) "The Artworld", *Journal of Philosophy*, Cilt. 61, No: 19, s. 571-584.
— (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press. [*Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev. Esin Berktaş & Özge Ejder, Ayrıntı Yayınları, 2012.]
— (1997) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ: Princeton University Press. [*Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, 2020.]
— (2009) *Andy Warhol*, New Haven, CT: Yale University Press. [*Andy Warhol*, Çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, 2018.]
de Duve, Thierry (1999) *Kant After Duchamp*, Cambridge, MA: MIT Press.
DeLanda, Manuel (2006) *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Londra: Continuum. [*Yeni Bir Toplum Felsefesi: Öbekleşme Teorisi ve Toplumsal Karmaşıklık*, Çev. Sercan Çalcı, Kolektif Kitap, 2018.]
Derrida, Jacques (2016) *Of Grammatology*, İng. Çev. G. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press. [*Gramatoloji*, Çev. Dr. İsmet Birkan, BilgeSu Yayıncılık, 2011.]

Dickie, George (1974) *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
Diderot, Denis (1995) *Diderot on Art, Volume 1: The Salon of 1765 and Notes on Painting*, İng. Çev. J. Goodman, New Haven, CT: Yale University Press.
— (1995) *Diderot on Art, Volume 2: The Salon of 1767*, İng. Çev. J. Goodman, New Haven, CT: Yale University Press.
Dreyfus, Hubert L. (1990) *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's* Being and Time, 1. Kısım, Cambridge, MA: MIT Press.
Dunham, Jeremy, Iain Hamilton Grant ve Sean Watson (2011) *Idealism: The History of a Philosophy*, Montreal: McGill-Queen's University Press.
Eddington, A.S. (1929) *The Nature of the Physical World*, New York: Macmillan.
Eisenman, Peter (2004) *Eisenman Inside Out: Selected Writings, 1963–1988*, New Haven, CT: Yale University Press.
— (2007) *Written Into the Void: Selected Writings, 1990-2004*, New Haven, CT: Yale University Press.
Felski, Rita (2011) "Context Stinks!", *New Literary History*, 42. Cilt, No: 4, s. 573-591.
Ferraris, Maurizio (2015) *Manifesto of New Realism*, İng. Çev. S. De Sanctis, Albany, NY: SUNY Press. [*Yeni Gerçekçilik Manifestosu*, Çev. Kemal Atakay, Kolektif Kitap, 2019.]
Foster, Hal (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, MA: MIT Press. [*Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangart*, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, 2017.]
— (2017) *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Londra: Verso. [*Yeni Kötü Günler: Sanat Eleştiri, Aciliyet*, Çev. Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.]
Frascina, Francis (Ed.) (2000) *Pollock and After: The Critical Debate*, 2. Baskı, New York: Routledge.
Fried, Michael (1988) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press.
— (1990) *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press.
— (1996) *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago: University of Chicago Press.
— (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press.
— (2000) "How Modernism Works: A Response to T.J. Clark", F. Frascina (Ed.), *Pollock and After*, s. 87-101.
— (2008) *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven, CT: Yale University Press, 2008.

— (2010) *The Moment of Caravaggio*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
— (2011) *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*, New Haven, CT: Yale University Press.
— (2016) *After Caravaggio*, New Haven, CT: Yale University Press.
— (2018) Şahsi iletişim, 10 Şubat.
— (2018) "Constantin Constantius Goes to the Theater", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy*, s. 243-259, Kindle baskısı.
Funcke, Bettina (2014) "Not Objects So Much as Images: A Response to Graham Harman's 'Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde' ", *Speculations* V, s. 275-285.
Gage, Mark Foster (2015) "Killing Simplicity: Object-Oriented Philosophy in Architecture", *Log* 33, Kış, s. 95-106.
Greenberg, Clement (1948) *Joan Miro*, New York: Quadrangle.
— (1953) *Henri Matisse* (1869-), New York: Harry N. Abrams.
— (1986) *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago: University of Chicago Press.
— (1988) *The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*, Chicago: University of Chicago Press.
— (1995) *The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*, Chicago: University of Chicago Press.
— (1995) T*he Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago: University of Chicago Press.
— (2000) *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford: Oxford University Press.
— (2003) *Late Writings*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Greene, Brian (1999) *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, New York: Norton. [*Evrenin Zarafeti*, Çev. Ebru Kılıç, TUBİTAK Yayınları, 2013.]
Harman, Graham (2002) *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*, Chicago: Open Court.
— (2005) *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*, Chicago: Open Court.
— (2007) *Heidegger Explained: From Phenomenon to Thing*, Chicago: Open Court.
— (2007) "Aesthetics as First Philosophy: Levinas and the Non-Human", *Naked Punch* 09, Yaz/Sonbahar 2007, s. 21-30.
— (2007) "On Vicarious Causation", *Collapse* II, s. 171-205.
— (2009) "The McLuhans and Metaphysics", *New Waves in Philosophy of Technology*, J.-K. B. Olsen, E. Selinger ve S. Riis, (Ed.), Londra: Palgrave, s. 100-122.

— (2010) "I Am Also of the Opinion that Materialism Must Be Destroyed", *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (5), s. 772-790.
— (2011) "Autonomous Objects", *new formations* #71, s. 125-130.
— (2011) "On the Undermining of Objects: Grant, Bruno, and Radical Philosophy", *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, L. Bryant, N. Srnicek ve G. Harman, (Ed.), Melbourne: re.press, s. 21-40.
— (2011) "Response to Shaviro", *The Speculative Turn*, L. Bryant, N. Srnicek ve G. Harman. (Ed.), Melbourne: re.press, s. 291-303.
— (2012) *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Winchester, UK: Zero Books.
— (2012) "Some Paradoxes of McLuhan's Tetrad", *Umbr(a)*, No: 1, s. 77-95.
— (2012) "The Third Table", *The Book of Books*, C. Christov-Bakargiev. (Ed.), Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, s. 540-542.
— (2012) "The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism", *New Literary History*, 43, s. 183-203.
— (2013) *Bells and Whistles: More Speculative Realism*, Winchester, UK: Zero Books.
— (2013) "The Revenge of the Surface: Heidegger, McLuhan, Greenberg", *Paletten* Sayı 291/292 (2013), s. 66-73.
— (2013) "Undermining, Overmining, and Duomining: A Critique", *ADD Metaphysics*, J. Sutela, (Ed.), Aalto, Finland: Aalto University Design Research Laboratory, s. 40-51.
— (2014) "Art Without Relations", *ArtReview*, September, Cilt. 66, No: 66, s. 144-147.
— (2014) "Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde", *Speculations* V, s. 25-274.
— (2014) "Materialism is Not the Solution: On Matter, Form, and Mimesis", *Nordic Journal of Aesthetics*, 47 (2014), s. 94-110.
— (2014) "Whitehead and Schools X, Y, and Z", *The Lure of Whitehead*, N. Gaskill ve A. Nocek (Ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, s. 231-248.
— (2016) *Immaterialism: Objects and Social Theory*, Cambridge, UK: Polity.
— (2016) *Dante's Broken Hammer: The Ethics, Aesthetics, and Metaphysics of Love*, Londra: Repeater Books.
— (2016) "Object-Oriented Seduction: Baudrillard Reconsidered", *The War of Appearances*, J. Brouwer, L. Spuybroek ve S. van Tuinen, (Ed.), Amsterdam: Sonic Acts Press, s. 128-143.
— (2016) "Decadence in the Biographical Sense: Taking a Distance from Actor-Network Theory", *International Journal of Actor-Network*

Theory and Technological Innovation, 8 Cilt, Sayı 3 (Temmuz-Eylül), s. 1-8.
— (2017) "Object-Oriented Ontology and Commodity Fetishism: Kant, Marx, Heidegger, and Things", *Eidos* 2, s. 28-36. http://eidos.uw.edu.pl/files/pdf/eidos/2017–02/eidos_2_harman.pdf
— (2018) *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Londra: Pelican. [*Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*, Çev. Oğuz Karayemiş, Tellekt Yayınları, 2020.]
Hegel, G.W.F. (1977) *Phenomenology of Spirit*, İng. Çev. A.V. Miller, Oxford: Oxford University Press. [*Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2016.]
Heidegger, Martin (1962) *Being and Time*, İng. Çev. J. Macquarrie and E. Robinson, New York: Harper and Row. [*Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, 2019.]
— (1965) *Kant and the Problem of Metaphysics*, İng. Çev. J. Churchill. Bloomington, IN: Indiana University Press.
— (1988) *The Basic Problems of Phenomenology*, İng. Çev. A. Hofstadter. Bloomington, IN: Indiana University Press.
— (1995) *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, İng. Çev. W. McNeill ve N. Walker. Bloomington, IN: Indiana University Press.
— (1998) "What is Metaphysics?", *Pathmarks*, İng. Çev. W. McNeill, Cambridge, UK: Cambridge University Press, s. 82-96. [*Metafizik Nedir? Was ist Metaphysik?*, Çev. Yusuf Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2009.]
— (2000) *Introduction to Metaphysics*, İng. Çev. G. Fried ve R. Polt, New Have, CT: Yale University Press. [*Metafiziği Giriş*, Çev. Mesut Keskin, Avesta Basın Yayın, 2014.]
— (2002) "The Origin of the Work of Art", *Off the Beaten Track*, İng. Çev. J. Young ve K. Haynes, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
— (2008) *Towards the Definition of Philosophy*, İng. Çev. T. Sadler, Londra: Continuum.
— (2009) *History of the Concept of Time: Prolegomena*, İng. Çev. T. Kisiel. Bloomington, IN: Indiana University Press.
— (2012) "Insight Into That Which Is", *Bremen and Freiburg Lectures: Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*, İng. Çev. A Mitchell, Bloomington, IN: Indiana University Press.
— (2012) *Contributions to Philosophy (Of the Event)*, İng. Çev. R. Rojcewicz ve D. Vallega-Neu. Bloomington, IN: Indiana University Press.
— (2016) *Ponderings II–VI: Black Notebooks 1931-1938*, İng. Çev. R. Rojcewicz. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Hickey, Dave (2012) *The Invisible Dragon: Essays on Beauty, Revised and Expanded*, Chicago: University of Chicago Press. Kindle baskısı.
Hintikka, Jaako (1962) "Cogito, ergo sum: Inference or Performance?", *Philosophical Review*, Cilt 71, No: 1 (Ocak), s. 3-32.
Hume, David (1978) *A Treatise of Human Nature*, Oxford: Oxford University Press. [*İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, Çev. Ergün Baylan, BilgeSu Yayıncılık, 2009.]
Husserl, Edmund (1970) *Logical Investigations*, 2 Cilt, İng. Çev. J.N. Findlay, Londra: Routledge and Kegan Paul.
— (1993) "Intentional Objects", *Early Writings in the Philosophy of Logic and Mathematics*, İng. Çev. D. Willard. Dordrecht, The Netherlands: Kluwer, s. 345-387.
Iser, Wolfgang (1978) *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Jackson, Robert (2011) "The Anxiousness of Objects and Artworks: Michael Fried, Object Oriented Ontology, and Aesthetic Absorption", *Speculations* II, s. 135-168.
— (2014) "The Anxiousness of Objects and Artworks 2: (Iso)Morphism, Anti-Literalism, and Presentness", *Speculations* IV, s. 311-358.
Jarry, Alfred (1996) *Alfred Jarry, Exploits and Opinions of Dr. Faustroll Pataphysician*, İng. Çev. R. Shattuck, Cambridge, MA: Exact Change. [*Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2015.]
Joselit, David (2001) *Infinite Regress: Marcel Duchamp 1910-1941*, Cambridge, MA: MIT Press.
Kant, Immanuel (1965) *Critique of Pure Reason*, İng. Çev. N.K. Smith, New York: St. Martin's Press. [*Arı Usun Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2015.]
— (1987) *Critique of Judgment*, İng. Çev. W. Pluhar, Indianapolis: Hackett. [*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2016.]
— (2001) *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, İng. Çev. J.W. Ellington, Indianapolis: Hackett. [*Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena*, Çev. İoanna Kuçuradi & Yusuf Örnek, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2011.]
— (2012) *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, İng. Çev. M. Gregor ve J. Timmerman, Cambridge, UK: Cambridge University Press. [*Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev. İoanna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2020.]
— (2015) *Critique of Practical Reason*, İng. Çev. M. Gregor ve A. Reath, Cambridge, UK: Cambridge University Press. [*Pratik Aklın Eleştirisi*, Çev. Mete Tunçay & Oruç Aruoba, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 2002.]

Kern, Andrea (2018) "Aesthetic Subjectivity and the Possibility of Art", İng. Çev. L.A. Smith-Gary, Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy*, s. 206-224. Kindle baskısı.

Kierkegaard, Søren (1983) *Fear and Trembling/Repetition*, İng. Çev. H. Hong ve E. Hong, Princeton: Princeton University Press. [*Korku ve Titreme*, Çev. Nur Beier, Pinhan Yayıncılık, 2019 & *Tekerrür: Deneysel Psikolojiye Tehlikeli Bir Teşebbüs*, Çev. Zeynep Talay Turner, Pinhan Yayınclık, 2014.]

Kosuth, Joseph (1972) "Art After Philosophy/Kunst nach der Philosophie", ilk kısım, İng. Çev. W. Höck, P. Maenz ve G. de Vries (Ed.), *Art and Language*, Cologne: M. DuMont Schauberg, s. 74-99.

Krauss, Rosalind E. (1986) "The Originality of the Avant-Garde" ve "Sincerely Yours", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press.

— (1993) *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA: MIT Press.

Kripke, Saul (1996) *Naming and Necessity*, Cambridge, MA: Harvard University Press. [*Adlandırma & Zorunluluk*, Çev. Berat Aşçı, Litera Yayıncılık, 2005.]

Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press. [*Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, Çev. Prof. Dr. Nilgün Tutal Cheviron, Ayrıntı Yayınları, 2014.]

Lacan, Jacques (1981) *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, İng. Çev. A. Sheridan, New York: Norton. [*Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, Çev. Nilüfer Erdem, Metis Yayınları, 2019.]

Latour, Bruno (1993) *We Have Never Been Modern*, İng. Çev. C. Porter, Cambridge, MA: Harvard University Press. [*Biz Hiç Modern Olmadık*, Çev. İnci Malak Uysal, Norgunk Yayıncılık, 2008.]

— (1999) *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

— (2000) "On the Partial Existence of Existing and Non-existing Objects", *Biographies of Scientific Objects*, L. Daston, (Ed.), Chicago: University of Chicago Press, s. 247-269.

— (2005) *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press.

— (2007) "Can We Get Our Materialism Back, Please?", *Isis*, Cilt 98, s. 138-142.

Leibniz, G.W. (1989) "The Principles of Philosophy, or, the Monadology", *Philosophical Essays*, İng. Çev. R. Ariewve D. Garber, s. 213-225, Indianapolis: Hackett. [*Monadoloji ya da Felsefenin İlkeleri*, Çev. Ogün Ürek, Biblos Kitabevi Yayınları, 2003.]

Levinas, Emmanuel (1987) "Reality and its Shadow", *Collected Philosophical Papers*, İng. Çev. A. Lingis, s. 1-13. Dordrecht, The Netherlands: Martinus Nijhoff.
— (1988) *Existence and Existents*, İng. Çev. A. Lingis, The Hague: Martinus Nijhoff.
Levine, Caroline (2015) *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Oxford: Oxford University Press. [*Biçimler: Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ*, Çev. Didem Dinçsoy, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.]
Lipps, Theodor (1903) *Ästhetik: Psychologie des schönen und der Kunst, Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg ve Leipzig: Leopold Voss.
— (1920) *Ästhetik: Psychologie des schönen und der Kunst, Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Leipzig: Leopold Voss.
Lovecraft, H.P. (2005) "The Whisperer in Darkness", *Tales* içinde, New York: Library of America, s. 415-480.
Luhmann, Niklas (1996) *Social Systems*, İng. Çev. J. Bednarz Jr. with D. Baecker, Stanford, CA: Stanford University Press.
— (2012) *Theory of Society*, Cilt 1, İng. Çev. R. Barrett. Stanford, CA: Stanford University Press.
— (2013) *Theory of Society*, Cilt 2, İng. Çev. R. Barrett. Stanford, CA: Stanford University Press.
Maimon, Salomon (2010) *Essay on Transcendental Philosophy*, İng. Çev. A. Welchman, Londra: Continuum.
Marion, Jean-Luc (2002) *Being Given: Toward a Phenomenology of Givenness*, İng. Çev. J. Kosky, Stanford, CA: Stanford University Press.
Maturana, Humberto ve Francisco Varela (1980) *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living.*
McLuhan, Marshall (1994) *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MA: MIT Press.
McLuhan, Marshall ve Wilfred Watson (1970) *From Cliché to Archetype*, New York: Viking.
McLuhan, Marshall ve Eric McLuhan (1992) *Laws of Media: The New Science*, Toronto: University of Toronto Press.
Meillassoux, Quentin (2008) *After Finitude: Essay on the Necessity of Contingency*, İng. Çev. R. Brassier, Londra: Continuum. [*Sonluluğun Sonrası*, Çev. Kağan Kahveci, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.]
Melville, Stephen (2018) "Becoming Medium", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy* içinde, s. 104-115. Kindle baskısı.
Merleau-Ponty, Maurice (2002). *Phenomenology of Perception*, İng. Çev. C. Smith, Londra: Routledge. [*Algının Fenomenolojisi*, Çev. Emine Sarıkartal & Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, 2017.]

Moran, Richard (2018) "Formalism and the Appearance of Nature", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy* içinde, s. 117-128. Kindle baskısı.
Morton, Timothy (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press. [*Hipernesneler: Dünyanın Sonundan Sonra Felsefe ve Ekoloji*, Çev. Bilge Demirtaş, Tellekt Yayınları, 2020.]
— (2013) *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*, Ann Arbor, MI: Open Humanities Pres.
Mouffe, Chantal (Ed.) (1999) *The Challenge of Carl Schmitt*, Londra: Verso.
Nietzsche, Friedrich (1967) *The Birth of Tragedy* ve *The Case of Wagner*, İng. Çev. W. Kaufmann, New York: Random House. [*Tragedyanın Doğuşu*, Çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019 & *Wagner Olayı: Nietzsche Wagner'a Karşı*, Çev. M. Osman Toklu, Say Yayınları, 2012.]
— (1973) *The Will to Power*, İng. Çev. W. Kaufmann ve R.J. Hollingdale, New York: Random House. [*Güç İstenci: Bütün Değerlerin Değiştiriliş Denemesi*, Çev. Sedat Umran, Birey Yayınları, 2002.]
Ortega y Gasset, José (1968) *The Dehumanization of Art: And other Essays on Art, Culture, and Literature*, İng. Çev. H. Weyl, Princeton, NJ: Princeton University Press. [*Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üzerine Düşünceler*, Çev. Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, 2017.]
— (1975) "An Essay in Esthetics by Way of a Preface", *Phenomenology and Art* içinde, İng. Çev. P. Silver, New York: Norton, s. 127-150.
Osborne, Peter (2013) *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londra: Verso.
Ostas, Magdalena (2018) "The Aesthetics of Absorption", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy* içinde, s. 171-188, Kindle baskısı.
Parkinson, Gavin (2008) *The Duchamp Book*, Londra: Tate.
Peden, Knox (2018) "Grace and Equality, Fried and Rancière (and Kant)", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy* içinde, s. 189–205. Kindle baskısı.
Pippin, Robert B. (2014) *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, Chicago: University of Chicago Press.
— (2018) "Why Does Photography Matter as Art Now, as Never Before? On Fried and Intention", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy* içinde, s. 48-63, Kindle baskısı.
Plato (2002) "Meno", İng. Çev. G.M.A. Grube, (Ed.) J. Cooper, *Five Dialogues* içinde, Indianapolis: Hackett, s. 58-92. [Platon, *Menon*, Çev. Özlem Bayoğlu, Pinhan Yayıncılık, 2018.]
Proust, Marcel (2016) *À la recherche du temps perdu, Tome 2: À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Niort, France: Atlantic edns.

Ragona, Melissa (2017) Şahsi iletişim, 5 Ağustos.
Rancière, Jacques (2004) *The Politics of Aesthetics*, İng. Çev. G. Rockhill, Londra: Bloomsbury.
— (2009) *Aesthetics and its Discontents*, İng. Çev. S. Corcoran, Cambridge, UK: Polity. [*Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, 2014.]
— (2011) *The Emancipated Spectator*, İng. Çev. G. Elliott, Londra: Verso. [*Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, 2015.]
Rosenberg, Harold (1994) *The Tradition of the New*, Cambridge, MA: Da Capo Press.
Rothman, Roger (2012) *Tiny Surrealism: Salvador Dalí and the Aesthetics of the Small*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
— (2016) "Object-Oriented Surrealism: Salvador Dalí and the Poetic Autonomy of Things", *Culture, Theory and Critique*, Cilt 57, No: 2, s. 176-196.
Santayana, George (1955) *The Sense of Beauty: Being the Outline of Aesthetic Theory*, New York: Dover.
Saussure, Ferdinand de (1998) *Course in General Linguistics*, İng. Çev. R. Harris, Chicago: Open Court. [*Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2001.]
Scarry, Elaine (1999) *On Beauty and Being Just*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
Scheler, Max (1973) *Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*, İng. Çev. M. Frings and R. Funk, Evanston, IL: Northwestern University Press.
— (1992) "Ordo Amoris", *Selected Philosophical Essays* içinde, İng. Çev. D. Lachterman, Evanston, IL: Northwestern University Press.
Schiller, Friedrich (2016) *On the Aesthetic Education of Man*, İng. Çev. K. Tribe, Londra: Penguin. [*İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine*, Çev. Prof. Dr. Gürsel Aytaç, Fol Kitap, 2020.]
Schumacher, Patrik (2018) "A Critique of Object-Oriented Architecture" *CENTER 22: The Secret Life of Buildings* içinde, Austin, TX: Center for American Architecture and Design.
Sellars, Wilfrid (2007). "Philosophy and the Scientific Image of Man" *In the Space of Reasons* içinde, s. 369-408, Cambridge, MA: Harvard University Press.
Shaviro, Steven (2011) "The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations", *The Speculative Turn* içinde, (Ed.) L. Bryant, N. Srnicek ve G. Harman, Melbourne: re.press, s. 279-290.
Shaw, Jim (1992) *Thrift Store Paintings*, Venice, CA: Heavy Industry Publications.
Sloterdijk, Peter (2011) *Spheres* Cilt I, İng. Çev. W. Hoban, New York: Semiotext(e).

— (2014) *Spheres* Cilt II, İng. Çev. W. Hoban, New York: Semiotext(e).
— (2016) *Spheres* Cilt III, İng. Çev. W. Hoban, New York: Semiotext(e).
Smith, Barry (1995) *Austrian Philosophy: The Legacy of Brentano*, Chicago: Open Court.
Stanislavski, Konstantin (2010) *An Actor's Work*, İng. Çev. J. Benedetti, Londra: Routledge. [*Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, Pegasus Yayınları, 2020.]
Steinberg, Leo (1972) *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford: Oxford University Press.
Tolkien, J.R.R. (1939) "On Fairy-Stories", https://www.excellence-in-literature.com/wp-content/uploads/2013/10/fairystoriesbytolkien.pdf
Twardowski, Kasimir (1977) *On the Content and Object of Presentations*, İng. Çev. R. Grossmann, The Hague: Martinus Nijhoff.
Veseli, Hasan (2016) Şahsi iletişim, 4 Aralık.
Virgil (1981) *The Aeneid*, İng. Çev. A. Mandelbaum, New York: Bantam.
Wellbery, David E. (2018) "Schiller, Schopenhauer, Fried", Mathew Abbott (Ed.), *Michael Fried and Philosophy* içinde, s. 64-63. Kindle baskısı.
Whitehead, Alfred North (1979) *Process and Reality*, New York: Free Press.
Wiscombe, Tom (2014) "Discreteness, or Towards a Flat Ontology of Architecture", *Project* 3, s. 34-43.
Wolfe, Tom (1975) *The Painted Word*, New York: Bantam.
Wollheim, Richard (1980) *Art and its Objects*, 2. Baskı, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
Žižek, Slavoj (1999) "Carl Schmitt in the Age of Post-Politics", Chantal Mouffe (Ed.), *The Challenge of Carl Schmitt* içinde, s. 18-37.
— (2004) "The Lesson of Rancière", Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* içinde, s. 65-75.
— (2006) "Burned by the Sun", *Lacan: The Silent Partners* içinde, S. Žižek, (Ed.), Londra: Verso, s. 217-230.

Dizin

32 Campbell's Soup Cans 231

A
Absorption and Theatricality 29, 84, 85, 86, 96, 117, 118, 119, 121, 175, 254
Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi 65, 258
akademik sanat 143, 148, 207, 219
Alman İdealizmi 24, 38, 46
altını kazma 21, 54, 59
analitik felsefe 20, 43
Aristoteles 41, 77, 185, 212, 216, 251
Poetika 216, 251, 266
Retorik 212, 216, 251
arketipler 149
"Art and Objecthood" 87, 92, 102, 105, 116, 142, 203
Artaud, Antonin 103, 113, 195

B
Badiou, Alain 31, 38, 189, 190, 191, 251
bakış 38, 43, 63, 82, 97, 98, 108, 119, 120, 121, 143, 157, 180, 211, 222, 236, 249
Bataille, Georges 225, 226, 236, 242, 251
Gözün Öyküsü 252
Baudrillard, Jean 100, 183, 184, 252, 256
beğeni 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 130, 165, 206, 246
Bennett, Jane 6, 24, 29, 104, 234, 240, 241, 252
Bergson, Henri 241
Berkeley, George 43, 170, 175, 215, 252
Beuys, Joseph 23, 116, 129, 166, 167,

246
I Like America and America Likes Me 266
biçimciliği 14, 90, 98, 151, 174, 199, 246
biçimcilik, estetik 14, 15, 22, 23, 24, 30, 33, 61, 62, 63, 78, 85, 87, 94, 95, 98, 119, 124, 130, 134, 141, 162, 198, 199, 210, 233, 234, 242, 245, 246
biçimcilik sonrası 15, 24, 30, 78, 130
bilgi 21, 37, 43, 54, 58, 59, 60, 68, 110, 167, 171, 179, 209, 210, 248
Bloom, Harold 95, 249, 252
Bogost, Ian 201, 252
Borges, Jorge Luis 213, 214, 252
"Pierre Menard, Author of Don Quixote" 213, 252
Botha, Marc 105, 252
Bourriaud, Nicolas 78, 93, 151, 240, 241, 252
İlişkisel Estetik 93, 252
Braque, Georges 135, 144, 146, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 175
Fruit Bowl 157, 158, 160
Man with a Guitar 157
Brecht, Bertolt 113, 195, 240
Brentano, Franz 39, 41, 243, 244, 252, 263
Breton, André 220, 225, 226, 227, 252
Brillo Box 211, 212, 214, 217, 231
Bryant, Levi 104, 201, 225, 252, 256, 262
burjuvazi 86

C
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 18, 29, 84, 85, 255
Caro, Anthony 88, 90, 98, 105, 106, 107, 117, 119, 124, 137, 150, 155, 179, 181, 229, 230, 248
Park Avenue dizisi 107
Prairie 88
Cézanne, Paul 131, 135, 144, 145, 169, 221, 248
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 108, 121, 122, 124
The House of Cards 108
Clark'la sürtüşmesi
Clark, T.J. 9, 10, 32, 133, 134, 175, 176, 177, 178, 179, 198, 253, 254
Colebrook, Claire 23, 253
"Constantin Constantius Goes to the Theater" 126, 255
Contributions to Philosophy 148, 257
Courbet, Gustave 10, 17, 84, 85, 86, 122, 123, 167, 254
Courbet's Realism 10, 17, 84, 85, 122, 254

D
Dada 14, 31, 32, 33, 53, 97, 179, 197, 198, 204, 207, 219, 220, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 238
Dalí, Salvador 131, 144, 145, 146, 155, 207, 219, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 238, 253, 262
Dante Alighieri 25, 253
Danto, Arthur 10, 16, 23, 133, 134, 191, 199, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 231, 239, 247, 253
After the End of Art 9, 253
Andy Warhol 10, 129, 211, 212, 253
metafizik kum havuzu 16, 199
"The Artworld" 211, 253
David, Jacques-Louis 23, 24, 25, 29, 36, 117, 119, 121, 122, 124, 126, 137, 203, 219, 220, 258, 263
Oath of the Horatii 121
The Sabine Women 122
Dean, Tacita 237
Sound Mirrors 237
de Duve, Thierry 253
Deleuze, Gilles 104, 129, 241
De Maria, Walter 230
Derrida, Jacques 176, 180, 185, 186, 253

öz-mevcudiyet 176, 185
Descartes, René 98, 202, 235
Dickie, George 221, 254
Diderot, Denis 29, 85, 108, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 203, 254
diyalektik 38, 133, 141, 225
Donovan, Tara 232
Duchamp, Marcel 10, 19, 22, 51, 129, 179, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 231, 238, 239, 253, 255, 256, 258, 261
Étant donnés 208, 238
Fountain 209, 217, 222, 223, 230, 231
La-boîte-en-valise 208
The Large Glass 208
Durant, Sam 237
durum 29, 50, 51, 60, 71, 75, 76, 87, 89, 93, 97, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 114, 116, 118, 123, 129, 132, 140, 150, 192, 196, 204, 214, 223, 224, 227, 232, 240
duyusal nesneler 50, 229
duyusal nitelikler 229

E
Eddington, Sir Arthur Stanley 21, 22, 254
Einstein, Albert 44, 45, 65, 205
eleştirel teori 246
empati 115
empirizm 48
estetik teorisi 30, 118
"eylem resmi" teorisi 164, 165, 166

F
fail-ağ teorisi (FAT) 29
Farmer, Geoffrey 232
Ferraris, Maurizio 237, 254
fetişizm 24
Fichte, J.G. 38, 129
Foster, Hal 6, 10, 23, 24, 33, 70, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 247, 254, 255
Foucault, Michel 181, 194
Freud, Sigmund 39, 129, 187, 220
Fried, Michael 10, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 51, 52, 58, 63, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 150, 152, 154, 155, 159, 162, 166, 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 193, 196, 201, 202, 203, 204, 234, 237, 243, 246, 248, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 263
Funcke, Bettina 10, 208, 209, 210, 211, 255

G
Genzken, Isa 239
gerçekçilik karşıtlığı 192
gerçek nesneler 17, 30, 49, 202, 229
gerçek nitelikler 51
Gestalt 131, 149
Gober, Robert 238, 239
Gordon, Douglas 237, 255
Grant, Iain Hamilton 6, 170, 252, 254, 256
Greenberg, Clement 9, 10, 13, 14, 15, 19, 22, 23, 29, 31, 32, 63, 78, 79, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 96, 98, 103, 106, 107, 116, 123, 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 186, 188, 193, 194, 196, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 219, 223, 224, 228, 229, 234, 243, 246, 247, 248, 253, 255, 256
Greuze, Jean-Baptiste 121, 122, 124

Gris, Juan 158, 159
Guernica 205, 212, 214
Guerrilla Metaphysics 52, 71, 179, 185, 255
Guitar 157, 158
güzellik 17, 26, 30, 52, 54, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 74, 80, 82, 195, 200, 202, 204, 245
  bilimi yoktur 68
güzellik teorisi 80

H
Harman, Graham 10, 15, 19, 20, 21, 22, 24, 45, 52, 71, 77, 79, 80, 81, 84, 100, 131, 147, 151, 154, 170, 179, 181, 183, 185, 225, 228, 241, 245, 248, 252, 255, 256, 262
Hegel, G.W.F. 16, 38, 40, 41, 86, 127, 129, 133, 134, 141, 187, 225, 257, 261
Heidegger, Martin 32, 33, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 87, 116, 131, 140, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 160, 161, 163, 185, 186, 196, 203, 204, 207, 219, 221, 223, 224, 227, 229, 236, 243, 248, 254, 255, 256, 257
Hickey, Dave 51, 52, 201, 258
Hirschhorn, Thomas 237, 238, 239, 240
Hofmann, Hans 176
holizm 42, 106, 151
Homeros 109, 191
"How Art Writing Earns its Bad Name" 165
Hume, David 36, 47, 72, 78, 110, 202, 258
Husserl, Edmund 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 71, 72, 97, 163, 227, 229, 243, 244, 258

I
içerik 40, 62, 131, 148, 155, 215,
içsel ilişkiler 22
idealizm 170, 225, 244
ikili kazma 21, 227
ilişkiler 16, 22, 81, 86, 106, 165, 194, 215, 248
ilişkiselcilik 15, 90
Immaterialism 245, 256,
insan biçimciliği 90, 98,
"In the Name of Picasso" 182
Iser, Wolfgang 112, 115, 258
izah 15, 56, 57, 59, 60, 91, 230
İzlenimcilik 131

J
Jackson, Robert 9, 107, 108, 109, 114, 220, 221, 258
Jarry, Alfred 205, 258
Johns, Jasper 163, 253, 258
Joselit, David 23, 219, 220, 258
Joyce, James 103, 149
Judd, Donald 89, 90, 104

K
Kahlo, Frida 240
Kandinsky, Wassily 131, 144, 145, 146, 152, 153, 154, 155, 167, 249
Kant and the Problem of Metaphysics 44, 257
Kantçı biçimcilik 87
Kant, Immanuel 10, 13, 14, 15, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 86, 89, 90, 94, 96, 97, 98, 102, 110, 111, 118, 119, 125, 127, 129, 130, 133, 141, 162, 165, 166, 187, 193, 195, 201, 202, 204, 230, 235, 236, 243, 246, 253, 257, 258, 261
Kant, saklı hasmı 10, 13, 14, 15, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 51, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 86, 89, 90, 94, 96, 97, 98, 102, 110, 111, 118, 119, 125, 127, 129, 130, 133, 141, 162, 165, 166, 187, 193, 195, 201, 202, 204, 230, 235, 236, 243, 246, 253, 257, 258, 261

kapitalizm 179, 240
kapılma 29, 84, 86, 87, 108, 109, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 143, 159, 196, 246
kendinde gerçeklik 141
kendinde şey 35, 38, 40, 44, 46, 58, 90, 94
Kierkegaard, Søren 125, 126, 127, 212, 213, 259
kitsch 79, 131, 135, 143, 148
kıta felsefesi 234
Klee, Paul 144, 249
Koester, Joachim 237
kolaj 152, 156, 159, 161, 174, 175, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 196, 203, 238
kolajı 116, 157, 158, 182, 196
kolajları 159
kolaj teorisi 175, 182
Kolbowski, Silvia 236
korelasyonizm 28
Korkunun Güçleri 236, 259
Kosuth, Joseph 9, 200, 208, 212, 215, 238, 246, 259
Krauss, Rosalind 10, 23, 32, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 196, 198, 235, 243, 259
Kripke, Saul 54, 259
Kristeva, Julia 236, 242, 259
Kruger, Barbara 236
Kübizm 131, 144, 157, 182
  Analitik 131, 135, 144, 146, 154, 182

L
Lacan, Jacques 184, 186, 187, 235, 236, 237, 238, 259, 263
Latour, Bruno 24, 27, 28, 29, 64, 78, 96, 98, 113, 115, 116, 120, 123, 202, 225, 234, 240, 245, 259
La Vie 211
Leaves of Grass 232
Leibniz, G.W. 50, 245, 259
Les demoiselle d'Avignon 138
Levine, Sherrie 24, 236, 260
Lichtenstein, Roy 211
Lipps, Theodor 115, 260
Louis, Morris 29, 89, 117, 131, 172, 188, 251
Lovecraft, H.P. 77, 228, 256, 260
Luhmann, Niklas 115, 244, 245, 260

M
Magritte, René 207, 222, 238
Manet, Édouard 10, 29, 84, 85, 89, 116, 117, 118, 120, 123, 124, 126, 130, 135, 136, 137, 138, 154, 159, 203, 254
Manet öncesi sanat 136
Marx, Karl 257
Matisse, Henri 129, 144, 145, 206, 213, 255
Maturana, Humberto 114, 115, 244, 245, 260
McCarthy, Senator Joseph 176, 177
McLuhan, Marshall 131, 132, 140, 148, 149, 150, 154, 161, 186, 203, 207, 216, 243, 248, 249, 256, 260
mecra 44, 55, 132, 140, 149, 150, 151, 152, 155, 172, 193, 207, 215, 239, 243, 248
"mecra mesajın kendisidir" 149
Meillassoux, Quentin 27, 28, 31, 38, 77, 110, 111, 252, 260
Melville, Stephen 13, 14, 260
Menon 76, 261
Merleau-Ponty, Maurice 43, 86, 179, 235, 260
metafor 52, 55, 56, 58, 109, 110, 111, 112, 182, 216, 221, 243
mevcudiyet eleştirisi 185
Millet, Jean-François 122, 126, 203
mimari 63, 70, 95, 104, 105, 193
Minimalizm 88, 97, 98, 104, 121, 139
Miró, Joan 135, 144, 179, 206
"Modernist Painting" 153
Modernizm 38, 81, 87, 88, 137, 139, 193, 201, 202, 219
Mondrian, Piet 131, 135, 136, 144, 153, 170
Moran, Richard 14, 78, 79, 261
Morris, Robert 89, 93, 97

Morton, Timothy 19, 31, 51, 75, 81, 201, 252, 261
N
nesneler 17, 20, 28, 30, 36, 40, 41, 44, 46, 49, 50, 51, 58, 60, 64, 71, 72, 90, 101, 112, 140, 164, 188, 197, 199, 202, 209, 220, 221, 225, 226, 229, 241, 243, 249
Newman, Barnett 91, 131, 136, 137, 138
Nietzsche, Friedrich 38, 103, 196, 261
nitelikler 21, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 81, 94, 110, 202, 222, 223, 229
Noland, Kenneth 88, 89, 91, 99, 117, 131, 141

O
olarak Varlık, Heidegger'e göre
Olitski, Jules 85, 88, 89, 91, 99, 117, 131, 141, 179
Olympia 124
"On Fairy-Stories" 228, 263
ontolojik fark 147
optik yanılsama 131, 160
Ortega y Gasset, José 52, 115, 130, 261
örtülü ve örtüsüz 149
Osborne, Peter 15, 16, 94, 261
Ostas, Magdalena 124, 125, 196, 261
Other Criteria 10, 172, 263
özcülük, Fried ve Pippin tarafından yanlışlıkla atfedilen 133, 154, 203
özerklik 15, 16, 17, 24, 25, 28, 29, 63, 65, 70, 79, 89, 94, 112, 119, 174, 195, 200, 210, 242, 245, 246
nesnelerin bağlamlarından 23

P
Picasso, Pablo 77, 135, 138, 144, 145, 146, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 175, 181, 182, 183, 184, 204, 205, 208, 211, 214
Pippin, Robert 9, 22, 86, 133, 134, 141, 154, 178, 261
Platon 60, 76, 216, 219, 261
Platonculuk 38
Pollock, Jackson 131, 135, 138, 153, 163, 164, 165, 166, 167, 176, 177, 179, 210, 249, 253, 254
Postmodernizm 87, 129, 193, 237
Pratik Aklın Eleştirisi 36, 65, 258

R
Rancière, Jacques 9, 10, 32, 86, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 240, 241, 247, 251, 261, 262, 263
Rönesans, Italyan 194, 207, 213, 248
Rosenberg, Harold 10, 32, 163, 164, 165, 166, 167, 198, 262
Rothko, Mark 136, 138, 176
Rothman, Roger 10, 224, 225, 226, 227, 236, 262
Rousseau, Jean-Jacques 66, 76

S
Sade, Donatien Alphonse François, Marquis de 77
Saf Aklın Eleştirisi 36, 65, 72
samimiyet 125
sanatın içeriği 232
sanat seyircisi olarak insanlar 78
sanat, tanımı 65
Saussure, Ferdinand de 262
Scarry, Elaine 10, 58, 64, 202, 262
Scheler, Max 27, 28, 29, 119, 120, 246, 262
Schiller, Friedrich 25, 191, 192, 262, 263
şekil 91, 92, 97, 131, 132, 151, 175, 183, 213
Shaviro, Steven 79, 80, 81, 256, 262
Sherman, Cindy 166, 235, 236
simulakrum 183, 188, 243
Sloterdijk, Peter 115, 262
Smith, David 39, 97, 99, 100, 101, 117, 125, 137, 258, 259, 260, 263
Smith, Tony 39, 97, 99, 100, 101, 117, 125, 137, 258, 259, 260, 263
soğuk mecra 248
Sokrates 60, 76, 175

Soyut Dışavurumculuk 176
soyutlama 144, 145, 146, 148, 167, 168, 169, 217, 230
Spheres üçlemesi 115
Stanislavski, Konstantin 113, 114, 115, 263
Steinberg, Leo 10, 32, 163, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 198, 263
Stella, Frank 88, 91, 92, 95, 99, 117, 130, 131, 132, 135, 141
Still, Clyfford 136, 138, 156, 176
Sürrealizm 32, 144, 197, 198, 204, 207, 219, 220, 222, 224, 227, 228, 229, 230

T
taksonomik 77, 98, 111, 112, 124, 202, 210, 244, 246
teatrallik 15, 25, 30, 31, 84, 86, 87, 88, 90, 96, 99, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 142, 143, 203
Tekerrür 125, 259
temel ruh halleri 223
The Execution of Maximilian dizisi 124
"The Eye is a Part of the Mind" 168
The Kiss 211
"The Pasted Paper Revolution" 152
"The Third Table" 19, 21, 256
The Tradition of the New 10, 164, 262
"The Whisperer in Darkness" 228, 260
"Three American Painters" 141
Tolkien, J.R.R. 228, 263
Tool-Being 45, 147, 245, 255
Towards the Definition of Philosophy 41, 42, 257
"transandantal nesne = x" 72
tuhaf biçimcilik 245

U
Untitled 213, 238, 239
üstünü kazma 21, 54, 59, 113, 181
uyuşmazlık kavramı 76, 192, 193

V
van Gogh, Vincent 221
van Loo, Carle 121
Varela, Francisco 114, 115, 244, 245, 260
Varlık ve Zaman 42, 44, 161, 257
Velásquez, Diego 130
Veseli, Hasan 23, 129, 162, 263
Violin and Fruit 184

W
Wagner, Richard 25, 261
Warhol, Andy 10, 129, 211, 212, 214, 217, 218, 231, 232, 253
Wellbery, David 24, 25, 263
Whitehead, Alfred North 79, 80, 241, 244, 256, 262, 263

Y
yapısalcılık 62
Yargı Yetisinin Eleştirisi 13, 30, 36, 51, 65, 76, 94, 111, 118, 202, 258
Yeni Kötü Günler 234, 254
yönelimsellik 187
yüce 26, 28, 30, 31, 66, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 116, 120, 127, 203, 237, 247
Yüksek Modernizm 88

Z
Žižek, Slavoj 38, 64, 65, 187, 188, 189, 263

"Nesne Yönelimli Ontoloji (NYO diye kısaltılır), biçimciliğin aşikâr enkazındaki hazineleri kurtarmak için iyi bir konumdadır, çünkü kurtarmak *zorundadır*. Nesnelerin çeşitli ilişkilerinden özerk varoluşuna adanmış bir felsefe olarak NYO, münferit nesneye dair temel biçimci ilkeyi onaylarken, iki özgür *türdeki* varlığın –insan özne ve insan olmayan nesnenin– birbirine bulaşmasına asla izin vermemek gerektiğine dair daha ileri varsayımı açıkça reddeder. ... Elinizdeki kitabın ... hem Kantçılık sonrası felsefeye hem de biçimcilik sonrası sanata bir meydan okuma olması istenmiştir."

Harman, *Sanat ve Nesneler* kitabında, 1990'larda Martin Heiddeger'in *Varlık ve Zaman* eserindeki "alet analizi"nin sunduğu perspektif üzerine çalışmalarıyla başlayan "ilişkilerinden ve bileşenlerinden özerk nesne" kavrayışını bu sefer sanat alanına, ilk kez bir kitap boyutunda taşıyor. NYO'da "nesne" kavramı, insan veya insan olmayan, cisimsel veya cisimsiz, hakiki veya hayali her tür varlık için aynı şekilde kullanılır. Yeter ki bir varlık ne ilişkilerince ne de bileşenlerince bütünüyle açıklanabilsin. Bu ontolojik gerçekçilik, eserin, bağlamının bütün ilişkilerince tümüyle açıklanabileceğini reddediyor. Bir sanat eserinin ortaya çıkması için onda, bu ilişkilere indirgenemez, özerk bir yanın olması gerektiğini iddia ediyor.

Harman, sanat alanında bilhassa sanat eserinin özerkliğini ortadan kaldırmaya çalışan çağdaş veya klasik "ilişkiselcilik" biçimleriyle mücadelesinde bu nesne kavramını devreye alırken estetiğin konusu olarak yeni bir nesne tanımlıyor. Harman'a göre çoğu nesne gibi sanat eseri de bileşik bir nesnedir ve ister insan ister başka türde bir zeki varlık olsun seyirci olmaksızın tam anlamıyla bir sanat eseri olamaz. Dolayısıyla *bir nesne olarak sanat eseri*, iki bileşenden, yani eserden ve seyirciden müteşekkildir. Fakat bu fikir, ön kapıdan kovulan ilişkiselciliğin arka kapıdan kabulü anlamına gelmez. Sanat eseri *metaforik* bir varoluşa sahiptir, yani duyulur nesne, erişimden çektiği gerçek bir nesnenin özelliklerini üstlenir. Harman'a göre seyirci, işte bu yüzden bu gerçek nesnenin işlevini devralıp, onu teatral bir şekilde *performe* ederek sanat eserinin işlemesini sağlar.

Postmodernizmin bir eleştirisini de içeren bu kitapta Harman, biçimciliği yeniden yaşama getirirken, sanat ontolojisi alanında yeni bir gerçekçiliği, seyirci ve eserin kaynaşmasıyla oluşan yepyeni bir nesneyi takdim ederek yürürlüğe koyuyor ve buna "tuhaf biçimcilik" diyor.

Sanatta gerçekçiliğin ve özerkliğin yeni ufuklarını keşfetmek isteyenler için...

